
Mémoire, écriture et peinture chez Sergio Kokis.
***L'Amour du lointain* — un discours d'exploration identitaire**
et de réflexions épistémologiques

Héliane KOHLER

Introduction

Ecrivain et peintre néo-québécois d'origine brésilienne, Sergio Kokis figure parmi les principaux représentants de la littérature d'exil qui s'est développée au Québec à partir des années 90. La notoriété de cet auteur, né à Rio en 1944, débute, en effet, en 1994, avec la parution de son premier récit, *Le Pavillon des miroirs*, récompensé par plusieurs grands prix littéraires. Ayant alors un peu délaissé son travail pictural, il n'a cessé d'écrire et de publier des récits très denses, nourris de réflexions d'ordre métaphysique et de questionnements identitaires.

C'est en 1977 qu'il obtient la nationalité canadienne, après un long périple qui débute en 1966, deux ans après l'installation de la dictature militaire au Brésil. Ayant participé à des mouvements politiques clandestins engagés alors contre le pouvoir dictatorial, Kokis réussit à quitter clandestinement Rio pour la France, après avoir obtenu une licence de philosophie. Une bourse d'étude octroyée par le Gouvernement français lui permettra de préparer une maîtrise de psychologie à Strasbourg avant d'immigrer au Canada. Après son doctorat en psychologie, Kokis enseignera à l'université du Québec à Montréal, d'où il démissionnera l'année suivante, préférant travailler à mi-temps dans un service de psychologie clinique d'un hôpital, pour pouvoir se consacrer à l'art plastique. En 1997, il quittera son travail de psychologue pour se dédier davantage à la littérature.

En 2004, Kokis publie *L'Amour du lointain* - son onzième roman. Voulant retourner sur son passé pour faire le point sur son parcours, ses interrogations et ses réflexions d'exilé, d'artiste, d'écrivain et de penseur, ce récit a eu pour objet de cheminer en marge de ses propres textes et des paroles sur sa propre vie, tout en

s'adressant à des lecteurs qui sont préoccupés par « la démarche créatrice ou par la phénoménologie de la construction d'une identité » (p.13), précise-t-il.

« Si vous oubliez tout ce qui vous concerne, vous n'existez plus : vous êtes un robot ou un mammifère. Vous n'êtes plus la même personne. L'identité, c'est l'ensemble des façons qu'on a eu d'agencer nos souvenirs en récit. Vous êtes le récit de vous-même, et c'est ce récit qui donne votre identité. Les gens oublient que la mémoire, c'est l'essence de l'être humain. Votre mémoire est un roman de vous-même. Pour un écrivain, c'est fascinant. »¹ Cette remarquable réflexion d'ordre épistémologique, concernant la mémoire dans le processus de construction identitaire et de récits autobiographiques, corrobore l'idée que la mémoire opère selon des voies comparables à la création littéraire. Organisée en séquences narratives, la mémoire permet à Kokis de « se raconter » et de comprendre le processus de construction et de reconfiguration de son identité, par l'appel à ses souvenirs marquants lui permettant de penser à son parcours existentiel. Dans *L'Amour du lointain*, il convoque ainsi la « mémoire épisodique », à savoir la mémoire personnelle et biographique, et la « mémoire sémantique » - celle des connaissances générales, notamment ses innombrables lectures, ne cessant de réfléchir à leurs nombreuses implications dans son cheminement et dans ses choix de vie.

Ce travail a pour objet d'explicitier cette double démarche mnémonique - rappel des souvenirs et réflexion - visant, d'une part, à saisir le processus de construction / reconfiguration identitaire chez Kokis, et, d'autre part, à montrer leurs incidences sur son travail pictural et littéraire. Tout en examinant ses réflexions d'ordre épistémologique sur la « mémoire », j'essaierai d'explicitier les raisons pour lesquelles *L'Amour du lointain* relève moins d'une autobiographie que d'un autoportrait fantaisiste.

La mémoire dans le récit

Fil conducteur de son travail créatif - pictural et littéraire - la mémoire constitue le leitmotiv de *L'Amour du lointain* servant au scripteur/narrateur non seulement à ordonner sa pensée et à ranger ses connaissances, mais surtout à susciter de nouvelles découvertes et à aiguïser ses réflexions. En effet, l'intérêt majeur du récit concerne le travail exhaustif de réflexion de la part du narrateur sur la mémoire. Travail sur soi suscité par ses inquiétudes identitaires, le travail

¹ Cf. www.teiaportuguesa.com/lusographo/sergiokokisquestios.htm; accès mars 2008

de mémoire se double ainsi d'une réflexion épistémologique aiguisée sur la mémoire.

« Je reprends donc ici la même entreprise entamée avec *Le Pavillon des miroirs*, sans prétentions littéraires cette fois et avec un souci davantage archéologique. Oui, réellement archéologique, car je suis convaincu que la mémoire d'un homme est aussi palpable que n'importe quel objet de la nature. Il s'agit d'un objet plus subtil, sans doute, fuyant et mouvant à la fois, envahi de significations personnelles, de beaucoup d'exclusions et de choix qui frôlent la fabulation. Sa complexité même exige une approche et une fréquentation semblables à celles d'une œuvre d'art. Tout comme l'artiste, celui qui se souvient prend ou abandonne des choses réelles pour en faire son œuvre, et il le charge ainsi de ses significations propres. La conscience qui s'attelle à la tâche d'étudier sa propre mémoire se demandera donc sans cesse pourquoi les choses du passé ont été archivées ainsi et pas autrement, et pourquoi ces choses en particulier ont été conservées plutôt que la masse infinie des autres événements qui nous arrivent chaque jour. Je pourrais me demander, par exemple, pourquoi seules quelques-uns de mes cauchemars deviennent tableaux, tandis que beaucoup d'autres s'envolent à chaque réveil ou sont simplement oubliés. » (p. 35)

Objet « palpable » extrêmement complexe, « fuyant et mouvant à la fois », la mémoire pour Kokis est ainsi assimilée au travail d'un artiste : choix de certains (comportant l'exclusion d'autres) matériaux qu'il traite à partir de ses « significations propres » ; sélection au niveau de l'archivage de faits. Celui qui se souvient se comporte à la façon d'un artiste qui s'abstient de se fixer sur un objet précis au détriment de tant d'autres. Concernant les souvenirs en tant que matériaux pour l'écrivain, Kokis s'explique : « Par ailleurs, de strate du passé en strate du passé, nous nous transformons, nous nous enrichissons ou nous appauvrissons, et ces modifications effectuent un tri continu, des choix significatifs dans la collection des souvenirs qui nous paraissent importants. (...) Au moment de se questionner, ce sujet devra aussi se demander quelle est la part de fabulation *a posteriori* qu'il est en train d'introduire dans ses souvenirs en guise d'événements réels du passé. Ces fabulations peuvent parfois être bien dissimulées, sous la forme de simples restructurations affectives ou d'une meilleure compréhension des faits qu'on attribue à l'expérience ou à la maturité. D'autres fois, la simple présentation des souvenirs selon des récits nouveaux a pour effet de changer radicalement la signification des faits pourtant laissés tels

quels (...). Le sujet devra donc se demander dans quelle mesure l'homme qu'il est devenu n'est pas en train de tout manipuler du passé, pour que ce passé ainsi dépassé devienne conforme à sa propre vision actuelle ou idéale de lui-même. Autrement dit, mes souvenirs sont-ils réellement des reliques d'un passé ou constituent-ils déjà un texte de la narration que je développe de moi dès le début ? » (pp. 35, 36).

Si les souvenirs se transforment avec le temps et acquièrent de nouveaux sens, à la manière d'un discours, ils ne sauraient être saisis, pourrait-on rajouter, qu'en fonction de chaque nouvel ensemble contextuel : personnel / spatial / temporel. Chaque changement de contexte entraînera, par conséquent, une perception différente des événements et, de ce fait, un nouveau sens. Les souvenirs s'adaptent à l'ensemble de nos perceptions actuelles, comme l'a bien souligné Maurice Halbwachs². Opérant selon des voies comparables à la création littéraire, la mémoire, faut-il le rappeler, exige constamment un travail de relecture de la part du sujet-pensant, demandant à chaque fois une nouvelle organisation et une nouvelle interprétation de son passé. Aussi la « fabulation » dont parle Kokis, dans ses considérations métatextuelles (en tant qu'écrivain évoquant et narrant ses souvenirs) et métapicturales, a trait, d'une part, à une fictionnalisation de ses souvenirs et, d'autre part, à une déformation voulue ou non de certains autres.

Concernant la fictionnalisation, il est important d'insister sur la perméabilité existante entre les deux régimes textuels – factuel et fictionnel – autrement dit, la fragilité des frontières entre non-fiction et fiction, ainsi que les fréquents glissements des modalités de l'un à l'autre. Pour ce qui est des déformations des faits rapportés, on peut remarquer qu'ils sont nombreux dans *L'Amour du lointain* et que presque tous sont liés à son enfance ou, plus exactement, à son imaginaire enfantin hanté par l'idée des esprits maléfiques, des fantômes et des morts. De sa mère, il a gardé l'image d'une femme simple et superstitieuse à l'excès, dont l'univers était pénétré de croyances syncrétiques provenant du christianisme, du spiritisme et des divers cultes afro-brésiliens. « Cet animisme et ces croyances syncrétiques ont véritablement terrorisé mon enfance, et je me demande encore aujourd'hui par quel effet d'accoutumance j'ai réussi à devenir incroyant et totalement sceptique dès mon départ de la maison, à l'âge de neuf ans » (p. 47) – lorsqu'il entre à l'internat. C'est dans l'imaginaire foisonnant du jeune garçon d'alors que Kokis puisera une grande partie de sa production

² *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, éd.1994 (1^{ère} éd. 1950), p. 51.

artistique ; ses fabulations enfantines faisant l'objet d'une explicitation postérieure. « (...) je me divertissais avec les vagues images visuelles captées durant la journée, passées et repassées en esprit jusqu'à ce qu'elles se mêlent aux reliques de la mémoire. Impossible de savoir au juste. Je me souviens par contre de quelques rêveries spécifiques que j'ai eues plus tard, vers l'âge de cinq ou six ans, qui ont été fixées à cause des punitions et des menaces du feu éternel de l'enfer. J'imaginai des accidents se produisant sous notre fenêtre, accompagnés d'une profusion de morts et de blessés (...). « Moments de visions illusoires », (p. 111), transformation « à ma guise pour créer des spectacles mentaux », « simples fabulations pour tenter de comprendre ce qui m'échappait de la vie alentour », « habitude d'ajouter des éléments imaginaires à mes jeux » (p. 112), rajoute-t-il.

Tout en étant conscient des écueils de la mémoire et, de ce fait, de tout récit qui prétend explorer la mémoire, Kokis avertit le lecteur : « Ces fouilles que je m'appête à entreprendre seront donc nécessairement morcelées, datées et biaisées, car elles seront différentes de toutes les autres investigations que j'ai faites ou aurais pu faire il y a dix, vingt ou trente années. En effet, ces romans sur l'étagère me renvoient en tant qu'auteur et en tant que lecteur à un moi-même nouveau, qui n'existait pas avant eux. » (p.36). Dans son souci de comprendre le travail de la mémoire, il se résigne à admettre qu'« on doit parfois se contenter de morceaux épars, avec des nuances et des qualifications émotives à la place de la matérialité des faits. » Ainsi la difficulté à construire le portrait de son père – « cet amas de contradictions », toujours entre-deux, « ni Letton ni Brésilien, ni ouvrier ni capitaliste » (p. 75), d'où son insouciance et son manque d'attaches. « Le portrait final est donc beaucoup plus chargé de significations qu'un véritable portrait photographique, justement parce qu'il est la reconstruction de faits perdus à partir de leur sens figé pour nous au long de notre propre existence. » (p.76)

De sa petite enfance, le narrateur avoue son incapacité à se souvenir avec clarté de ses désirs, due à son entourage, incapable de stimuler en lui la transitivité de sa personne, le temps et la vie comme narration. « Ce qui me revient en mémoire, dit-il, c'est le sentiment de pure attente, comme si je n'avais voix au chapitre que par une négativité d'objectifs. J'ai l'impression que, déjà bien jeune, je ne voulais pas être là, que je souhaitais participer au monde extérieur ou simplement fuir la grisaille quotidienne, sans autre but conscient. » (p. 79). De chez lui, reste le sentiment de non appartenance, de malaise, de claustrophobie et d'oppression.

Dans ses efforts mnémoniques, le narrateur va s'attarder longuement sur ses souvenirs d'enfant liés à l'espace extérieur, expliquant son amour du « large », des voyages, du dehors libérateur, comme c'est le cas, tout d'abord, de la « fenêtre » de sa première demeure. Ayant configuré son identité, tous ces souvenirs chargés de sens font l'objet d'explicitations ou de commentaires du narrateur tout au long du récit.

« (...) le sens de la fenêtre comme seule ouverture vers le monde me paraît quelque chose de fondamental dans la formation de mon identité, de mon être pour l'ailleurs, de mon amour du lointain. ». (p. 51)

Connotant ouverture, largeur – par opposition à l'étroitesse de son univers familial - découverte, nouveauté et possibilités d'aventures, le monde extérieur constitue le premier champ sémantique privilégié par le narrateur pour agencer ses souvenirs dans le récit et l'aider dans ses questionnements identitaires. C'est le dehors perçu comme « libérateur », opposé au dedans « oppresseur » qui peut expliquer « cet appétit d'aventures et de nouveauté qui m'a poussé aux voyages, aux autres langues et aux cultures étrangères, qui m'a aussi souvent poussé à me révolter devant les situations répétitives, sans issue (...) » (p. 52). Dans ses souvenirs d'enfant, ce dehors libérateur est également illustré par la « rue » - « cet horizon de fuite et de liberté où il faisait bon respirer » (p. 52), les sorties du dimanche avec son père, et surtout les cirques. Or l'univers du cirque marquera profondément le travail pictural de Kokis et surtout sa production littéraire. Viendra ensuite l'« école » - « cette sorte de théâtre beaucoup plus réel que les rues alentour, où je n'étais qu'un simple figurant et qui restaient un pur spectacle. A l'école, pour la première fois, j'étais un des acteurs de la pièce ; mieux encore, j'ai vite découvert que j'y étais l'unique responsable de mon propre rôle. » (p. 82)

L'horizon de l'enfant s'élargit considérablement à la suite du déménagement de sa famille dans un quartier au bord de la baie de Rio - « période magique » de son enfance. Son sentiment d'étouffement cède alors la place à « une sorte d'euphorie de la liberté » (p. 91), avec les ballades, les nouveaux copains du quartier, les jeux sur la petite place Italia et surtout la fréquentation du bar Esplanade – lieu symbolique de fabulation qui a beaucoup marqué sa formation d'écrivain. « (...) c'était l'endroit le plus intéressant du point de vue littéraire, et je suis persuadé d'y avoir entendu mes premiers morceaux de véritable fiction. Je n'écarte pas non plus la possibilité que mon style parfois un peu baroque, emphatique et avec une forte tendance aux énumérations ait sa source dans les

délicieuses narrations entendues au comptoir de ce bar miteux. » (p. 94) Ainsi de nombreuses pages sont dédiées aux histoires racontées par les « ivrognes fabulateurs » de son enfance. « J'évoque ces artistes de la parole de mon enfance, car ils ont été sans aucun doute mon premier contact avec le langage narratif (...) » (p. 98). « Leurs histoires se répétaient, forcément (...), mais les voir varier ces sources éculées de tant de manières possibles était une véritable leçon précoce de l'art de la narration. Plus tard, quand j'ai lu *La Morphologie du conte*, de Vladimir Propp, j'ai pu enfin comprendre l'étendue et la structure de cet art ; j'ai alors admiré à leur juste valeur ces artistes naïfs d'autrefois, pour qui les seules récompenses étaient l'admiration d'autres ivrognes et les verres qu'on leur offrait. J'ai d'ailleurs tenté de rendre hommage dans quelques-uns de mes romans, car je demeure persuadé que la littérature est quelque chose d'aussi simple que ça, malgré le snobisme dont on tente de la parer dans les milieux intellectuels. » (p. 99) Il est important de préciser que *L'Amour du lointain* est traversé de rappels / renvois / réflexions intratextuels et intertextuels.

Passé et présent, mémoire et réflexions, d'ordre personnel et épistémologique, se mêlent dans un discours qui renvoie sans cesse au travail pictural et littéraire du peintre/écrivain. En effet, l'ouverture spatiale rapportée en détail par le narrateur va de pair avec l'apprentissage de la vie par le personnage. « En tous cas, par l'écoute de ces histoires que je soupçonnais déjà être fictives, je m'ouvrais davantage à la richesse des mondes, et je me rendais compte que le nombre des existences ratées était bien plus grand que ce que j'avais imaginé par la seule observation des gens de mon entourage. » (p. 99)

Cette brèche en crescendo se poursuit pour le personnage-enfant avec son départ de la maison vers un internat laïque situé à quelques heures de train de Rio. « Cet attrait du large déjà ancré dans ma nature n'allait pas être déçu. L'internat a été dès le premier jour une aventure aux sens multiples me permettant avant tout de me percevoir enfin comme une unité très distincte de ma famille et de son monde. » (p. 102) La distance temporelle lui permet alors de comprendre cette sorte de sensation d'irréalité presque magique provoquée par le sentiment de liberté absolue du jeune garçon libéré du « poids lourd » de sa famille. « (...) le sentiment d'exaltation qui m'est resté dans la mémoire me prouve que des bribes de cette conscience de liberté étaient bel et bien là aussitôt que j'ai eu une idée d'ensemble de la vie de l'institution. La phénoménologie appelle ce sentiment une conscience encore non thétique de la situation, dans laquelle le sujet réalise

vaguement son être au monde sous la forme de simples émotions connotatives, sans toutefois pouvoir le formuler de manière précise. » (p. 107)

Ce nouvel espace de liberté intérieure et d'ouvertures intellectuelles correspond à la plus précieuse découverte du jeune garçon : la lecture - le plus grand plaisir de l'univers symbolique que lui offrait l'internat. « C'était l'aliment qu'il fallait pour mon esprit affamé, et je n'ai plus jamais cessé de l'avaler autant que possible, sans cependant me rassasier. » (p.117). Sa passion pour la lecture lui a fait découvrir sa fascination pour la fiction lui permettant en même temps de mettre à sa disposition la possibilité d'avoir plusieurs vies et « d'infinies identités possibles ». (p. 120). « Je m'imbibais comme une éponge de ce trop-plein de réalités virtuelles, qui me faisaient péniblement défaut depuis mes premiers efforts de rêveries. » (p.120).

A l'instar de l'espace extérieur expliquant « l'amour du lointain », des découvertes et de l'errance entretenu par le personnage dès son plus bas âge, la lecture constituera un souvenir marquant dans sa formation identitaire, traversant de manière réitérée l'intégralité du récit. En insistant sur le poids de la littérature dans « la quête personnelle de signification » chez le personnage-adolescent, le narrateur évalue l'héritage de toutes les lectures dans ses choix existentiels et leur influence, en premier lieu, sur son travail artistique. « L'atmosphère expressionniste de certaines scènes (de certains drames de Strindberg et d'Ibsen) s'est aussi retrouvée à quelques reprises dans mes gravures et mes tableaux, presque trente ans plus tard. J'y trouvais, pour la première fois, la passion originale d'un projet existentiel extrême, avec tous les risques et tout le désespoir qu'on doit surmonter pour atteindre ses buts les plus extravagants. Les aspects histrioniques, toute la grandiloquence absurde de ces courses folles dans la ville endormie, l'opiniâtreté du personnage et sa révolte contre le milieu bourgeois m'ont beaucoup séduit à une époque particulièrement féconde en questionnements personnels. J'ai lu ensuite sa trilogie sur les personnages d'August, où l'opposition des destinées du vagabond voyageur et visionnaire et de ceux qui n'osent pas quitter leur foyer stimulait mes propres élans pour devenir moi aussi un déraciné ». (p. 128)

Mêlant les différentes périodes de sa vie dans le récit, le personnage/narrateur se livre à une réflexion approfondie sur l'apport de la littérature dans sa formation individuelle et dans la construction / reconfiguration identitaire de l'être rêveur, vagabond et solitaire, avide d'aventures existentielles

qu'il a toujours été. Si la lecture a été pour lui une « source de réflexion sur la vie », il ne saurait envisager l'espace littéraire que comme « un lieu d'exercices existentiels » (p. 130), ce qui explique les nombreuses réflexions d'ordre métalittéraire disséminées dans le récit.

« Mon usage de la fiction est trop lié à mon exercice de l'existence, au projet de devenir moi-même, et il se situe ainsi dans un registre trop personnel (...). Dans ce sens, mes goûts littéraires sont restés intimement liés à mes émotions et à mes projets (...) » (p.131) Mes livres « parlent uniquement de mon propre univers sans toutefois être autobiographiques ! Ce sont justement ces vies multiples d'autrefois, des variations sur des thèmes qui me sont chers, des exercices de ma vie que je n'ai pas eu le temps ou la chance de vivre. » (p. 132)

« (...) ils renferment également, caché dans les références croisées et dans l'intertextualité tout un monde qui m'est cher, tous mes hommages à mes maîtres à penser ainsi que mes propres transformations et appropriations de leurs leçons originales. Je me découvre ainsi, tard dans la vie, profondément hégélien sans l'avoir voulu, comme cet Etre initial de la *Phénoménologie de l'esprit* qui se nie pour se développer et pour se donner à voir à soi-même selon des perspectives qu'il ne pouvait pas soupçonner tout au début. » (p. 132)

Du langage plastique au langage narratif

Pour mieux comprendre les interrogations esthétiques de *L'Amour du lointain*, il est important de se référer à une publication de l'auteur, intitulée *Les Langages de la création*³. Se situant à la croisée de la linguistique, de la littérature, de la philosophie et de la psychologie, cet essai vise à montrer comment le sens des objets se modifie par la traduction d'une forme d'expression à une autre, c'est-à-dire de la peinture à la littérature, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. Or seul le langage discursif, à savoir articulé - support préalable à toute activité consciente - constitue véritablement « le véhicule de notre pensée » (*Les Langages de la création*, p. 26). « Cet aspect séquentiel du langage et de la pensée est aussi à l'origine de notre aptitude à nous percevoir comme sujet ou objet se déployant dans une dimension temporelle. D'où notre propension à concevoir la vie sous forme de récit plutôt que de moments isolés. Les expériences internes gardent une certaine permanence substantielle, puisqu'à l'aide d'une syntaxe linguistique, les éléments parfois hétéroclites de la mémoire sont organisés dans une sorte d'unité

³ Editions Nota bene, Québec, 2006.

mouvante qui évolue à la façon d'une narration. Voilà ce qu'on appelle l'identité de la personne. Il va de soi qu'il nous faut corriger sans cesse les éléments de notre histoire – même les faits les plus insolites – par l'ajout de liens logiques parfois forcés, mais le plus souvent paralogiques. Nous passons sous silence les grandes contradictions, nous changeons le sens de nos échecs les plus humiliants (...). Les raisonnements fallacieux, les ellipses très ouvertes, les analogies boiteuses et toutes sortes de recours mythiques abondent dans ce tissu narratif intérieur qu'est l'identité personnelle. La nécessité d'une cohérence de l'ensemble et les obligations de la syntaxe sont heureusement si puissantes que la meilleure des mémoires devient faillible pour arrondir les coins au profit du sens global de l'histoire. » (*Les Langages de la création*, pp. 28, 29).

Dans le but de cerner le thème de la créativité par les deux formes d'expression symboliques - le langage plastique et le langage discursif de la narration - Kokis insiste, dans l'essai en question, sur la supériorité de cette dernière. L'aspect séquentiel du langage et de la pensée se trouve à « l'origine de notre aptitude à nous percevoir comme sujet ou objet se déployant dans une dimension temporelle. » Si la narration raconte des histoires se déroulant dans le temps, « seul le temps vécu y compte en effet, le temps intérieur, celui qui appartient aux rythmes de la pensée. » (p. 33) Au contraire de la vie réelle, la vie dans la narration a ses lois spécifiques, un peu comme celles qui régissent le récit intérieur de notre propre identité. En effet, tout ce qui est évoqué dans la narration fait sens, constituant un signe orienté vers un but.

N'étant pas discursives, les formes visuelles, en revanche, n'évalent leurs éléments que d'une façon simultanée et leurs relations ne sauraient être perçues que par un acte de vision. Un récit sert à démontrer, tandis qu'un tableau ne peut que montrer, laissant au seul spectateur la recherche de la question du sens qu'il en pose. Pour Kokis, « la peinture, c'est une expérience de connaissance du monde qui intègre les aspects émotionnels ainsi que des contenus psychiques moins développés par le langage discursif, tels que des bribes de mémoire, des faits existentiels laissés en suspens par la cohérence de notre récit d'identité ou encore des lieux possibles d'interpénétration sémantique que notre pensée n'avait pas considéré. De ce fait, cette expérience mobilisera des secteurs parfois plus mystérieux de notre être-au-monde », précise-t-il dans *Les Langages de la création* (p. 40). L'acte créateur, à savoir son travail pictural, viendrait ainsi du « monde paralogique », expliquant ses tableaux allégoriques pleins de masques terrifiants,

de cadavres et de squelettes – « l'expérience d'un passé significatif qui revient à la surface, propulsée par les couleurs. » (p. 56)

Au début des années 90, Kokis conçoit un projet artistique de longue haleine – celui de peindre une grande danse macabre correspondant à une grande fresque de 40 panneaux qui lui a pris plusieurs années, mais qui, contrairement à la peinture de tableaux isolés, ne lui a pas mobilisé l'esprit avec la même intensité. « Plusieurs éléments ont contribué à cette sorte de Coup d'Etat spirituel de la littérature contre la peinture. », suivi métaphoriquement, d'une très longue révolution. « Cette période de conflits intrapsychiques a duré presque les dix années suivantes, et l'écriture du présent livre est d'une certaine façon ma tentative de circonscrire l'impulsivité de ma conscience narrative dans un labyrinthe de lois et de théories, pour que ma sérénité ne soit plus jamais troublée d'une pareille façon. Je le fais à travers le langage, car les images plastiques que je chéris tant ne sont pas en mesure de se défendre par leurs propres moyens quand le peintre est trop hanté par les récits. En mettant à nu, ou du moins en exposant au grand jour la mécanique des romans, je crois que j'arriverai à les démystifier assez pour qu'ils se comportent avec plus de civilité à l'avenir. Et aussi, pour que l'écrivain en moi respecte davantage ma passion de la peinture. » (*L'Amour du lointain*, pp. 202, 203). Aussi, avoue-t-il que « la source du problème se situe dans cette multiplicité avide d'identités forgées depuis l'enfance dans (sa) vie spirituelle. » (p. 203)

Tout en poursuivant la peinture de sa danse macabre, en 1994, il entreprend l'écriture de son 1^{er} roman, *Le Pavillon des miroirs*, où il est aussi question de peinture, de théorie au sujet de la créativité et du fonctionnement mental de l'artiste, mais surtout de son passé. L'exercice de la mémoire et des faits de langage lui ont ainsi ouvert des brèches substantielles dans ses rêveries, l'« inondant » de souvenirs et d'idées pour d'autres livres, où il sera toujours question de mémoire, d'identité, de son passé brésilien, de cirque, d'errance, d'exil..., comme dans *L'amour du lointain*.

En guise de conclusion

En accordant une place de choix aux souvenirs de sa vie ayant trait à l'espace extérieur (fenêtre sur la ville ; les sorties ; les rencontres et les découvertes ; le départ de la maison...) et à la lecture, Kokis tente d'explicitier son « amour du lointain » - susceptible d'expliquer son parcours. Ne souhaitant pas créer un récit autobiographique, l'écrivain construit un autoportrait fantaisiste. Genre aux contours instables, où se concentrent la plupart des questions liées à l'identité,

L'autoportrait est très cultivé par Kokis dans sa peinture. Or cette construction de soi, sous forme iconique, est aussi incorporée dans *L'Amour du lointain*. En effet, sa couverture est illustrée par l'un de ses autoportraits (*Autoportrait en saint Antoine* – 1993), où le peintre se trouve entouré de personnages familiaux, d'un cadavre, et d'autres personnages aux traits défigurés. C'est aussi un autoportrait, aux traits clownesques, intitulé *Autoportrait en clown (à la cigarette* - 1997) qui ouvre *L'Amour du lointain*, et un autre, aux traits apaisés (*Autoportrait à la pipe* – 2003), qui le clôt, illustrant une transformation remarquable du personnage peint, placée au début et à la fin de l'ouvrage qui nous concerne. En juxtaposant des images au texte, Kokis affiche d'emblée son identité multiple, en perpétuel devenir, dans un récit où il se propose de rechercher, dans son vécu, l'intelligibilité de ses choix.

En essayant de comprendre les raisons qui l'ont mené à se tourner vers l'art, et notamment vers la littérature, il lui fallait ausculter le travail du temps sur les choses d'autrefois. L'écriture lui a permis de mieux se penser en tant qu'étranger et en tant qu'aventurier, mais à un niveau de réflexion supérieur à ceux qu'il avait l'habitude d'atteindre dans ses simples rêveries. En effet, seul le langage discursif, à savoir la narration, pouvait l'aider à ordonnancer ses souvenirs, à réfléchir sur lui-même, sur son parcours et ses choix existentiels.