
L'œuvre d'art : un nouveau chez soi

La représentation de l'identité exilée dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau



2



1



3



4



5

L'œuvre d'art : Un nouveau chez soi

La représentation de l'identité exilée dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau

Samenvatting

In deze masterscriptie wordt er antwoord gegeven op de onderzoeksvraag : hoe wordt er via een autofictioneel werk een literaire definitie van de ballingschapsidentiteit gegeven ?

Waarom is deze literaire vorm hiervoor geschikt ? Dit wordt onderzocht in de werken *Le pavillon des miroirs* van Sergio Kokis en *L'Exil selon Julia* van Gisèle Pineau. In het eerste hoofdstuk wordt het theoretisch kader uiteengezet. Eerst wordt er een samenvatting gegeven van de twee werken en van de biografieën van de auteurs, waarna er verschillende theorieën worden besproken. We hebben hierbij gebruik gemaakt van theorieën over de migrantenliteratuur, over de kindvertelling, over de *ethos* en over autofictie. In het tweede hoofdstuk wordt er geanalyseerd hoe de ballingschapsidentiteit wordt gerepresenteerd in de twee romans. Het derde hoofdstuk gaat over de *ethos*, hoe de lezer wordt overtuigd van wat er verteld wordt in de werken en hoe deze vertrouwen krijgt in de positie van de auteur hierbij. In het laatste hoofdstuk wordt er ingegaan op de rol van de autofictie voor het laten zien van de ballingschapsidentiteit aan de lezer. Er zal hierbij in worden gegaan op de vorm en de esthetica van de twee oeuvres. Ook zal worden besproken hoe autofictie voor deze auteurs een nieuw “thuis” wordt, een plek waar de auteur zijn identiteit kan delen met de lezer.

Table des matières

Introduction	6
Chapitre 1. Cadre théorique	9
1.1 Les deux auteurs	9
1.1.1 Sergio Kokis	9
1.1.2 Gisèle Pineau	10
1.2 Les deux œuvres	10
1.2.1 <i>Le pavillon des miroirs</i>	10
1.2.2 <i>L'Exil selon Julia</i>	11
1.2.3 La différence et les points communs entre les deux romans	11
1.3 L'écriture migrante et l'identité exilée	12
1.3.1 L'écriture migrante	12
1.3.2 L'identité exilée	13
1.4 Le récit d'enfance	14
1.4.1 La notion du récit d'enfance	14
1.4.2 Le récit d'enfance dans l'écriture migrante	17
1.5 L'Autofiction	19
1.6 L'Ethos	20
1.7 Conclusion du chapitre	21
Chapitre 2. La représentation de l'identité exilée dans les deux œuvres	23
2.1 L'origine de l'identité exilée dans les deux œuvres	23
2.1.1 « Pédagogie noire » et silence chez Kokis	23
2.1.2 Héritage familiale de l'exil et racisme	26
2.2 Conséquences sur le rapport au monde des protagonistes	31
2.2.1 Le rapport au monde chez Kokis	31
2.2.2 Le rapport au monde chez Pineau	34
2.3 Bilan sur la construction de l'identité exilée	38

Chapitre 3 : La mise en place de l'<i>ethos</i>	42
3.1 L'<i>Ethos</i> grâce au <i>pathos</i>	42
3.2 Quelques procédés qui forcent l'adhésion du lecteur	44
3.2.1 Le genre du récit d'enfance (chronologie)	44
3.2.2 Les stratégies narratifs	46
3.2.3 Le système de valeurs	48
3.3 l'<i>Ethos</i> « présent » et l'<i>ethos</i> « préalable »	50
3.4 Conclusion du chapitre	51
Chapitre 4 : L'autofiction : le « chez soi » de l'artiste	53
4.1 L'autofiction : une forme artistique de l'identité exilée	53
4.1.1 Les morceaux d'un miroir brisé	54
4.1.2 L'identité exilée : un amas de fragments	57
4.2 L'esthétique de la fragmentation	58
4.2.1 Ecriture et peinture chez Kokis	58
4.2.2 La stratégie de collage chez Pineau	60
4.3 Faire de l'écriture un espace de rencontre	62
4.4 Conclusion du chapitre	63
Conclusion	65
Bibliographie	67
Remerciements	70
Annexe	71

Introduction

« C'est moi-même que je cherchais à travers tous ces moments du passé, pour savoir qui je suis, d'où je viens. Maintenant je sais : je viens de loin, de nulle part. Je ne suis rien d'autre que le contenant d'un contenu de souvenirs, la forme qu'ils prennent en s'agençant en récit. Sans eux, je suis vide et sans volume. »¹

La quête d'identité qui transparaît dans cette citation à travers les mots « cherchais », « passé », « souvenirs » et les interrogations « qui je suis », « d'où je viens », dévoile l'incertitude du narrateur quant à son identité, sentiment renforcé par l'antithèse « je viens de loin, de nulle part ». « Je viens de loin » implique que le narrateur vient d'un pays lointain, tandis que « de nulle part » nie radicalement cette assertion, nie toute idée d'appartenance nationale. Le narrateur du roman autofictionnel *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis exprime ici ses pensées par rapport à son identité migrante, à savoir une identité qui se manifeste par un sentiment d'altérité vis-à-vis du monde réel. C'est effectivement ce sentiment d'altérité dans les romans *Le pavillon des miroirs* et *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau, que nous appellerons plus tard « identité exilée », qui constituera l'objet de notre recherche.

Il existe beaucoup d'études sur l'écriture migrante ainsi que sur le récit d'enfance. Citons par exemple *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* de Moisan et Hildebrand, qui fournit des théories sur l'exil et l'écriture migrante, *When the grass was taller* de Richard Coe, qui porte sur le récit d'enfance et *Le récit d'enfance au féminin dans les cas de Condé, Fidji et Patel* de Véronique Chélin, qui se concentre sur le récit d'enfance féminin. Cependant peu a été écrit sur l'écriture migrante qui se sert du point de vue d'un enfant pour expliquer les origines du sentiment d'altérité envers le monde. Les deux romans que nous venons de mentionner, *Le pavillon des miroirs* et *L'Exil selon Julia*, sont à la fois très différents mais en même temps semblables dans la place qu'ils accordent à l'enfant et à sa perspective ; c'est pourquoi ils feront l'objet de notre recherche.

Cette étude montrera comment le narrateur-enfant dans les deux romans développe son identité exilée et comment cette identité y est représentée. L'un porte sur une petite fille qui s'exile de Guadeloupe en France à l'âge de quatre ans, l'autre parle d'un petit garçon qui ne se sent pas chez lui au Brésil précisément parce qu'il se sent exilé à l'intérieur de lui-même. Nous l'avons dit, nos deux romans offrent également un certain nombre de différences : leurs

¹ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 333

auteurs sont de sexes différents, de pays différents et ils mettent l'accent pour l'un sur une dimension purement intérieure de l'exil (Kokis) et pour l'autre sur sa portée collective (Pineau). Le but de notre étude est de montrer à partir de différentes perspectives comment un enfant vit l'exil et comment l'identité qui en découle se développe. Le fait que nos œuvres soient des autofictions n'est pas sans importance car cela nous permet de comprendre l'importance de l'acte d'écriture dans l'explication de la signification de l'exil intérieur/collectif et de ses conséquences sur l'identité : Comment, donc, par le biais d'une écriture autofictionnelle l'identité exilée se définit-elle ? Comment parvient-on à une définition littéraire de celle-ci ? En quoi cette forme littéraire semble-t-elle alors particulièrement appropriée ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles ce mémoire s'efforcera d'apporter des réponses.

Dans le premier chapitre, le cadre théorique de notre recherche avec les différentes théories qui lui sont pertinentes seront discutés. Le deuxième chapitre permettra de montrer comment l'identité exilée de nos narrateurs est représentée dans les œuvres. Comment cette identité exilée se construit-elle et comment peut-elle être définie ? Quelles sont les conséquences de l'identité exilée par rapport au monde des protagonistes ? Pour pouvoir répondre à ces questions, la diégèse des romans sera analysée à l'aide des théories qui portent sur l'écriture migrante et sur le récit d'enfance, à savoir celles de Moisan et Hildebrand, George Shannon et Richard Coe. La théorie de Daniel Chartier, qui s'intéresse aux différents aspects de l'écriture migrante, aidera à définir l'identité exilée des narrateurs. Ensuite, dans le troisième chapitre, l'instance à laquelle le lecteur adhère sera discutée : l'*ethos*. Ici, les théories de Dominique Maingueneau et Melliandro Gallimari serviront de point de repère. Premièrement, nous allons nous interroger sur le *pathos*, les techniques que les auteurs ont mises en place pour jouer à générer l'empathie du lecteur. Ensuite, l'*ethos* « présent » sera abordé, à savoir l'*ethos* que l'auteur montre consciemment ou inconsciemment à travers son œuvre. Cette partie se penchera sur le genre du récit d'enfance, les stratégies narratives et le système de valeurs qui résonne dans les romans. Ensuite, l'*ethos* « préalable », à savoir celui qui vient des déclarations des auteurs sur eux-mêmes, sera abordé. De quelle manière les auteurs se positionnent-ils dans la vie réelle ? Finalement, dans le quatrième chapitre, les théories d'Anne Strasser et de Lut Missinne permettront de problématiser le choix de l'autofiction. Pourquoi les auteurs ont-ils eu besoin de ce genre pour créer une forme artistique de l'identité exilée ? A l'aide de quelques fragments, nous montrerons en quoi la fragmentation est un aspect essentiel dans l'autofiction et comment l'autofiction devient une forme esthétique appropriée et efficace pour représenter l'identité exilée. Ici, nous nous

interrogerons sur la dimension thérapeutique et herméneutique de l'autofiction. Le rôle de l'autofiction pour créer un lieu de partage entre auteur et lecteur constituera l'objet de la dernière partie du chapitre. À la fin de ce mémoire, les réponses aux questions que nous venons de poser seront brièvement discutées dans la conclusion.

Chapitre 1. Cadre théorique

Ce premier chapitre vise à mettre en place ce qui constituera l'essentiel de notre cadre théorique. Nous allons dans un premier temps parler des deux auteurs, Sergio Kokis et Gisèle Pineau, pour ensuite traiter le contenu des deux romans qui seront analysés dans les chapitres qui suivent, *Le pavillon des miroirs* et *L'exil selon Julia*. La troisième section de ce chapitre vise à définir un contexte commun aux deux œuvres en expliquant ce qu'est la littérature migrante. Nous mettrons l'accent sur la notion d'exil intérieur avancée par Moisan et Hildebrand. Ensuite, nous nous interrogerons sur le récit d'enfance que nous essaierons de circonscrire à l'aide de la théorie de Richard Coe car nos deux œuvres sont des récits d'enfance. Nous expliquerons ce qu'est le récit d'enfance et les idées de George Shannon nous aideront à expliquer ce que signifie cette notion pour la littérature migrante. Puis, nous aurons recours aux théories de Lut Missinne et d'Anne Strasser pour définir l'autofiction. Ces théories serviront de point de référence pour notre troisième chapitre qui visera à montrer la pertinence du genre de l'autofiction pour définir l'identité exilée dans la littérature migrante. Finalement, nous nous attarderons sur le concept de l'*ethos* à l'aide des théories de Dominique Maingueneau et Melliandro Gallimari.

1.1 Les deux auteurs

1.1.1 Sergio Kokis

L'écrivain et artiste peintre Sergio Kokis est né à Rio de Janeiro au Brésil en 1944. Il s'est exilé à Paris pour des raisons politiques pour ensuite s'installer à Montréal en 1964. Son enfance était difficile et bruyante et à un certain moment il a été placé dans une maison de redressement pour cause de vagabondage. Après, il a fait des études aux Beaux-Arts et de médecine. Il est demeuré quelque temps en France pour travailler dans un hôpital psychiatrique mais finalement il s'est installé à Montréal et y a passé un doctorat en psychologie. A ce jour, il a déjà écrit 22 romans dont *Le Pavillon des Miroirs* fait partie des romans principaux, avec *L'Art du Maquillage* et *Le Magicien*. Il a obtenu plusieurs prix littéraires et plus récemment, en 2013, Kokis a été finaliste au Prix du Gouverneur général du Conseil des arts du Canada pour son recueil de nouvelles *Culs-de-Sac*. *Le pavillon des miroirs* a même obtenu quatre prix différents : le Grand Prix du livre de Montréal en 1994, le Prix de l'Académie des lettres du Québec en 1994, le Prix Québec-Paris en 1994 et le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec en 1995. Ses thèmes de prédilection ont souvent trait à la vie qu'il a vécue lui-même avec des sujets tels que l'errance, l'exil et la mélancolie. De plus, vu

qu'il est peintre, l'espace pictural est un point d'ancrage dans ses romans. Ses livres sont aujourd'hui publiés en plusieurs langues.²³

1.1.2 Gisèle Pineau

Gisèle Pineau est une écrivaine transatlantique et une infirmière psychiatrique qui est née à Paris en 1956. Ses parents sont guadeloupéens, mais en 1943 son père décide de quitter la Guadeloupe pour s'engager dans les Forces Françaises Libres du Général de Gaulle. Sa grand-mère, Man Ya, vit avec la famille et figure dans plusieurs romans de Pineau. Après la Seconde Guerre Mondiale, en 1970 quand le Général de Gaulle démissionne, la famille retourne aux Antilles et y demeure pour les vingt ans à venir. A ce moment-là, Pineau a quatorze ans.⁴ En 2000, elle s'est réinstallée à Paris pour écrire et pour travailler dans le Centre Hospitalier Psychiatrique de Saint-Claude. Dans ses romans et ses nouvelles, nous voyons des personnages qui vont et viennent entre la France et la Caraïbe⁵ et nous y retrouvons des thèmes récurrents de la littérature antillaise, tels que l'exil, l'esclavage, la misère et la sorcellerie.⁶ Ses romans les plus connus sont le roman pour la jeunesse *Un papillon dans la cité*, écrit en 1992, *L'exil selon Julia*, pour lequel elle a obtenu le Prix Terre de France en 1996, *Chair Piment*, qui a été publié en 2002 et *Femmes des Antilles, traces et Voix, 150 ans après l'Abolition de l'Esclavage*, écrit en 1998. Ses livres sont aujourd'hui publiés en allemand, anglais et espagnol.⁷

1.2 Les deux œuvres

1.2.1 *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis

L'histoire de *Le pavillon des miroirs* se déroule au Brésil, où nous suivons l'évolution d'un petit garçon jusqu'à son adolescence, et au Québec, où nous voyons la version adulte du même personnage. Le protagoniste – dont le nom n'est jamais mentionné – grandit dans une communauté pauvre brésilienne à Rio de Janeiro où il est entouré d'adultes. En racontant sa jeunesse, il nous montre les aspects de la vie brésilienne à travers les yeux d'un petit garçon, tels que les rituels religieux, le carnaval, la pauvreté et même la mort. Sa situation familiale

² <http://www.levesqueediteur.com/kokis.php> (consulté le 17 décembre 2014)

³ Julia Cremers, « *La représentation de l'esprit migrant dans Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2015), p. 3

⁴ Veldwacher, Nadege, « *An interview with Gisèle Pineau* », Research in African studies, volume 35, number 1, spring 2004, p. 180-186, Indiana University Press. P. 180-182

⁵ Leila Sebbar, *Une enfance outre-mer*, (Paris, Editions du Seuil, 2001), p. 158

⁶ Mariana Ionescu, « *L'ici-là selon Gisèle Pineau* », Voix plurielles, volume 4, numéro 1, 2007, Huron University College, p.6

⁷ <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/pineau.html> (consulté le 18 février 2015)

laisse à désirer ; dès son plus jeune âge nous voyons que le narrateur apprend à devoir se débrouiller tout seul parce que ses parents ne lui prêtent pas d'attention. Ce manque de relation avec les personnes qui l'entourent mène le narrateur à inventer son propre monde à lui ; il commence à lire, à écrire et à dessiner. Même en tant qu'adolescent, quand il est envoyé à l'internat par ses parents, le narrateur vit dans son propre monde et constate qu'il n'a aucune raison pour rester au Brésil. Il s'exile à Paris et s'installe finalement à Montréal. Dans le roman, nous retrouvons une alternance entre les souvenirs du petit garçon et les événements vécus au présent, à savoir l'homme qui vit en tant qu'exilé à Montréal. Le narrateur s'exclut toujours du monde réel et vit enfermé dans son appartement pour peindre les images de sa jeunesse.⁸

1.2.2 *L'Exil selon Julia de Gisèle Pineau*

Le roman *L'Exil selon Julia* comporte de nombreux éléments autobiographiques.⁹ En écrivant ce roman, Pineau s'est inspirée de ses propres souvenirs, ses propres expériences douloureuses de l'exil. Ce récit d'enfance raconte l'histoire d'une petite fille guadeloupéenne, Marie, qui déménage à Paris avec sa famille à l'âge de quatre ans. A travers les yeux de la narratrice, nous voyons qu'en grandissant, elle rencontre toutes les difficultés que peut vivre une fille noire dans les années 1960 en France, telles que le racisme, l'intolérance et les préjugés, surtout à l'école. En même temps, sa grand-mère Julia qui vit dans leur maison familiale, éprouve une énorme nostalgie par rapport à la Guadeloupe et raconte beaucoup d'histoires concernant leur pays d'origine. Marie a le sentiment qu'elle appartient plutôt à la Guadeloupe qu'à la France et ressent l'envie d'y retourner. A l'âge de treize ans, quand le Général de Gaulle démissionne, son père décide finalement de retourner à la Guadeloupe et là-bas, la narratrice continue à éprouver des difficultés par rapport à l'enracinement, puisqu'elle a grandi en France. Même si elle a la même couleur de peau que les autres en Guadeloupe, elle gardera toujours ses coutumes françaises et son accent parisien.

1.2.3 La différence et les points communs entre les deux romans

Pour mieux comprendre notre corpus il est important de mettre au clair la différence entre les deux romans et ensuite les éléments qui les unissent et qui nous conduisent à parler de l'écriture migrante.

⁸ Julia Cremers, « *La représentation de l'esprit migrant dans Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2015), p. 3

⁹ Nadege Veldwacher, « *An interview with Gisèle Pineau* », Research in African studies, volume 35, number 1, spring 2004, p. 180-186, Indiana University Press, p. 181

Les différences entre les deux romans sont les suivantes. Premièrement, le narrateur de *Le pavillon des miroirs* grandit dans son pays de naissance tandis que la narratrice de *L'Exil Selon Julia* s'exile à l'âge de quatre ans. L'exil au Québec que choisit le narrateur chez Kokis est ainsi un exil volontaire pour lequel il opte en tant qu'adulte. Marie au contraire n'a pas le choix, c'est sa famille qui décide qu'elle va grandir en France et non pas dans son pays de naissance. Dans les romans, les changements de pays des deux narrateurs ont alors deux motivations différentes ; l'un opte pour un pays nouveau parce qu'il ne se sent pas chez lui au Brésil tandis que l'autre veut annuler son exil en France parce qu'elle s'y sent indésirable. Elle retourne dans son pays de naissance.

Cependant il existe des éléments qui unissent les deux romans et notamment leur appartenance à ce que l'on appelle l'écriture migrante. Un de ces éléments est qu'il s'agit dans les deux romans d'un récit d'enfance, c'est-à-dire un roman qui repose sur une quête de soi-même. La situation familiale et sociale de ces enfants a pour conséquence le fait qu'ils développent le sentiment de ne pas appartenir aux pays où ils habitent, un aspect pertinent de l'écriture migrante. Même si ce sont deux situations extrêmement différentes, le sentiment que nous appellerons plus tard « l'exil intérieur » est éprouvé par les deux narrateurs et est une similitude importante entre les deux récits. Cela nous amène à parler de l'écriture migrante, puisqu'à cause des facteurs très différents que nous élaborerons dans notre deuxième chapitre, les deux narrateurs développeront à la fin une « identité exilée ». Finalement, la façon dont les deux auteurs ont tenté de définir par le biais d'une autofiction/d'une autobiographie cette identité exilée sera analysée. Dans la partie qui suit nous présentons un inventaire des théories pertinentes concernant notre recherche.

1.3 L'écriture migrante et l'identité exilée

1.3.1 L'écriture migrante

Pour pouvoir adéquatement définir nos deux œuvres il est important d'expliquer la notion de l'écriture migrante car elles appartiennent toutes les deux à cette catégorie. L'écriture migrante est un des emblèmes de la littérature du XXe siècle, particulièrement au Québec, et fait partie du mouvement du postmodernisme, qui met en cause l'unicité des référents culturels et identitaires. Nous pouvons ainsi dire que l'écriture migrante constitue un courant d'hybridité culturelle, c'est-à-dire qu'un écrivain de la littérature migrante se situe toujours à

la confluence de plusieurs cultures.¹⁰ Nous désirons nous servir de la théorie de Daniel Chartier pour élaborer les différents aspects de la littérature migrante, qu'il définit dans la citation suivante. Les différents concepts qui sont apparentés à la littérature migrante sont :

« la littérature ethnique, qui renvoie à des éléments biographiques liés à l'appartenance culturelle, sans qu'il n'y ait pour autant nécessité d'un passage migratoire ; la littérature de l'immigration, thématique qui traite des problématiques migratoires ; la littérature de l'exil, qui peut prendre selon les cas la forme de la biographie, de l'essai ou du récit de voyage, la littérature de diaspora ; œuvres produits par des émigrés dans différents pays, mais qui s'attachent aux rouages de l'institution littéraire du pays d'origine ; la littérature immigrante, corpus socio-culturel transnational des écrivains qui ont vécu cette expérience traumatisante, mais souvent fertile, de l'immigration ; et enfin, la littérature migrante, qui se définit par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie, et qui est reçue comme une série dans la littérature. »¹¹

Nos deux œuvres se situent quelque part au croisement de tous ces différents aspects de la littérature migrante. Dans ce mémoire, nous parlerons surtout de la littérature de l'immigration et la littérature de l'exil, puisque nous désirons expliquer comment nos œuvres fonctionnent comme moyen approprié pour efficacement mettre en avant la notion d'identité exilée.

1.3.2 L'identité exilée

Pour aborder cette notion, la définition fournie par Clément Moisan et Renate Hildebrand nous semble particulièrement pertinente. Selon eux, il existe deux façons de s'exiler, à savoir l'exil intérieur et l'exil extérieur. L'exil extérieur décrit les déplacements géographiques ou l'expatriation. La notion de l'exil intérieur est plus complexe et il est nécessaire de donner une définition de celui-ci, tel qu'il a été décrit par Clément Moisan et Renate Hildebrand : l'exil intérieur est « l'enfermement progressif dans le silence, dans l'imaginaire, dans la prise de distance des lieux, des gens et de cultures.(...) Cela suscite des questions d'existence, d'identité, de singularité, de solitude, de doute et d'incompréhension.»¹² Autrement dit, l'exil intérieur est un état d'âme ou d'esprit dans lequel une personne se sent migrante partout et à l'impression de n'appartenir à rien : ni à son pays, ni à sa famille.¹³ L'identité exilée peut naître d'un exil extérieur, alors un déplacement géographique. La personne en question

¹⁰ Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante, L'immigration littéraire au Québec au cours des dernières siècles », dans : *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture* (Laval, Presses Université de Laval, 2003), p. 231

¹¹ *Ibidem*, p. 233

¹² Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, (Montréal, Nota bene, 2001), p. 223

¹³ Julia Cremers, « La représentation de l'esprit migrant dans Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2015), p. 3

développera une identité exilée parce qu'elle est forcée de s'adapter à une nouvelle culture. Cependant, nous pensons que l'identité exilée peut aussi se former quand une personne se sent exilée dans sa propre peau, comme nous le voyons dans la définition de l'exil intérieur. Cela peut être causé par son environnement et n'implique pas nécessairement un exil géographique. Pierre Ouellet déclare même que « l'altérité ne dépend pas d'un déplacement réel dans l'espace géographique – l'espace imaginaire étant le seul vrai lieu de la transmigration identitaire. »¹⁴ Dans ce travail nous désirons montrer comment l'identité exilée se présente dans nos deux œuvres de recherche, deux œuvres de la littérature migrante, explorer ses modalités, son fonctionnement.

1.4 Le récit d'enfance

1.4.1 La notion du récit d'enfance

Comme nos deux œuvres de recherche sont des récits d'enfance, il est important de mettre au clair ce que nous entendons par cette dénomination. Pour cela la définition de Richard Coe, qui analyse dans son travail, *When the grass was taller*, la notion du récit d'enfance et ses aspects les plus importants, nous semble particulièrement à propos. Selon lui, le récit d'enfance est

« an extended piece of writing, a conscious, deliberately executed literary artifact, usually in prose, but not excluding occasional experiments in verse, in which the most substantial portion of the material is directly autobiographical, and whose structure reflects step by step the development of the writer's self ; beginning often, but not invariably, with the first light of consciousness, and concluding, quite specifically, with the attainment of a precise degree of maturity. »¹⁵

En bref, selon Richard Coe le récit d'enfance est une œuvre littéraire qui est souvent autobiographique. Il constitue le développement de l'auteur lui-même, qui commence par sa petite enfance et qui finit par le point où il devient adulte.

La différence entre le récit autobiographique et le récit d'enfance autobiographique est la suivante. L'autobiographie est la tentative de l'auteur de raconter l'histoire de sa vie d'une manière factuelle, pour montrer au lecteur sa personnalité et ses motivations pour ses choix et ses actes. Ces derniers aspects sont par contre absents dans le récit d'enfance autobiographique, puisqu'ici nous voyons le monde à travers les yeux de cet enfant, avant

¹⁴ Pierre Ouellet, *Les identités migrantes, la passion de l'autre*, (Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002), p.41

¹⁵ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. 8-9

qu'il ne se rende compte des conséquences de ses choix et ses actes. Comme Richard Coe nous l'explique : « the experience of childhood (...) is something vastly, qualitatively different from adult experience, and therefore cannot be reconstituted simply by accurate narration. »¹⁶ L'expérience de l'enfance diffère alors beaucoup de l'expérience adulte. C'est pour cette raison que l'expérience de l'enfance ne peut pas être décrite qu'en bribes, en morceaux.

Les raisons qui poussent à écrire un récit d'enfance peuvent varier. Une première raison est par exemple que le récit d'enfance constitue souvent une quête de soi-même, de ce que l'auteur est devenu et de la façon dont il s'est formé. C'est effectivement cet aspect qui est le plus important pour ce mémoire et c'est pour cette raison que nous désirons l'approfondir davantage. Dans ce cas, il n'est pas question de raconter des faits, donc les actes accomplis par l'auteur, mais d'une recherche pour comprendre pourquoi et comment le narrateur-auteur a fait certains choix dans sa vie et comment il les met en récit.¹⁷ Ainsi, l'auteur peut ressentir le besoin de recréer l'enfant qu'il a été, pour comprendre pourquoi ses parents lui ont accordé un certain rôle pendant son enfance, qui ne correspondait pas à ce qu'il était.¹⁸ Ici, une notion importante est celle que Coe appelle la notion de « *uninnocence* », ce qui veut dire que l'enfant se regarde non seulement lui-même mais aussi le monde et les personnes autour de lui. Cela a pour conséquence que l'enfant devient de plus en plus quelqu'un d'autre, il cesse d'être lui-même.¹⁹ Gaby Stroecken et Rien Verdult nous montrent dans leur œuvre *De mythe van de gelukkige kindertijd* qu'en tant qu'adulte, nous ne réalisons pas nécessairement que nous étions malheureux pendant notre enfance. Cela a pour raison que le lien avec nos parents génère une perte de mémoire sélective ; nous ne voyons pas les événements traumatiques de notre enfance jusqu'au moment où nous grandissons et nous réalisons parfois que certaines choses nous ont échappé.²⁰ Dans leur œuvre, Stroecken et Verdult opposent la maltraitance « visible » ou « physique » à la « pédagogie noire », c'est-à-dire la maltraitance invisible. Pour expliquer cette « pédagogie noire », elles distinguent trois aspects : l'enfant n'a pas le droit de questionner ses parents, l'individualité de l'enfant doit être tempérée et tout trauma doit rester secret. Ces aspects ont pour conséquence le fait que

¹⁶ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. XVII

¹⁷ *Ibidem*, p. 41

¹⁸ *Ibidem*, p. 54

¹⁹ *Ibidem*, p. 58

²⁰ Gaby Stroecken et Rien Verdult, *De mythe van de gelukkige kindertijd*, (Amsterdam, Cyclus Garant, 2006), p.8

l'enfant devient étranger à ses propres parents.²¹ Le résultat de la « pédagogie noire » de Verdult et Stroecken est souvent un « traumatisme psychique », qui est expliqué par François Lebigot de la manière suivante : « le traumatisme psychique n'aura pas les mots – parce qu'il n'y en a pas – pour faire comprendre à un autre ce qui lui arrive, l'origine de sa souffrance. Il se sentira alors isolé de la communauté des hommes. »²² Dans cette définition nous voyons un aspect important de l'exil intérieur, à savoir le fait que la victime se sentira isolée de la communauté des hommes, alors étranger partout.²³ Ce traumatisme psychique peut ainsi bien être une raison pour mener à l'écriture d'un récit d'enfance qui constitue une quête de soi-même. Dans les récits d'enfance, les mots clés concernant l'écriture du traumatisme sont ceux du partage et du témoignage. L'auteur veut nous faire vivre l'absence de conscience de l'expérience par rapport à son traumatisme et la prise de conscience progressive de celui-ci. Ainsi, l'écriture d'un événement traumatique devient une manière de transcender le trauma et de montrer au public le processus de guérison de l'individu.²⁴ Nous pouvons appeler ce phénomène la « scriptothérapie », c'est-à-dire une façon pour l'auteur de guérir de son trauma en utilisant l'acte d'écriture.²⁵ Comme Valérie Dusailant-Fernandes nous l'explique : « L'acte créateur scriptural permet à ces auteurs non seulement de revisiter leur deuil tout en restant à distance, mais aussi de redonner une vie aux défunts par la citation, la remémoration ou le témoignage. »²⁶

D'autres motivations pour écrire un récit d'enfance peuvent par exemple venir du désir de reconstruire le « paradis perdu », c'est-à-dire une nostalgie forte par rapport au passé, percée d'amertume, une sorte de mal du pays pour l'inaccessible. Ici, il s'agit de reconstruire la source de quelque chose extrêmement précieux qui existe dans le présent.²⁷ D'autres écrivent un récit d'enfance du fait d'un besoin de se confesser. L'auteur a besoin d'être pardonné, par Dieu ou par quelqu'un d'autre. Dans ce cas, il peut ressentir une honte forte par rapport au passé.²⁸ Nous précisons les raisons pour écrire un récit d'enfance concernant l'écriture migrante dans la partie suivante.

Quand nous observons le récit d'enfance, quelques problèmes se posent. Le premier

²¹ Gaby Stroecken et Rien Verdult, *De mythe van de gelukkige kindertijd*, (Amsterdam, Cyclus Garant, 2006), p. 9-10

²² François Lebigot, « *Le traumatisme psychique* », *Stress et trauma*, 9 (4), 2009, p. 201-204

²³ Julia Cremers, « *La représentation de l'esprit migrant dans Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2015), p. 5

²⁴ Dusailant-Fernandes, Valérie, *L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980*, (Toronto, University of Toronto, 2010), p. 39

²⁵ *Ibidem*, p. 55

²⁶ *Ibidem*, p. 57

²⁷ *Ibidem*, p. 62-64

²⁸ *Ibidem*, p. 72-73

problème auquel un auteur est confronté quand il raconte son enfance est celui de l'impossibilité de faire confiance à sa propre mémoire. Comment peut-il savoir si ce dont-il se rappelle est la vérité ? Un deuxième problème est si l'auteur raconte la « vérité », le lecteur peut-il faire confiance à cette vérité si elle est écrite d'un point de vue extrêmement subjectif ? Dernièrement, nous pouvons aborder le conflit entre le matériel défiguré de la mémoire de l'auteur et les exigences de la forme littéraire qu'il doit utiliser pour raconter son enfance.²⁹ Comment met-il en place dans son écrit un souvenir qui ne consiste qu'en images vagues ?

1.4.2 Le récit d'enfance dans l'écriture migrante

Qu'en est-il du récit d'enfance dans l'écriture migrante ? Quand deux cultures se mélangent, volontairement ou involontairement, l'effet sur l'enfant est souvent qu'il en vient à se sentir incomplet puisqu'il n'a pas un seul pays avec lequel il peut s'identifier. Il sera emprisonné dans deux cultures différentes et donc deux visions différentes du monde. George Shannon explique qu'il existe quatre conséquences de l'exil pour un enfant : l'enfant peut se sentir répudié par les deux cultures qui sont en conflit, ou bien accepté par l'une des deux cultures et rejeté par l'autre. La troisième possibilité est qu'il essaie d'appartenir à deux cultures en même temps. Finalement, il peut accepter son appartenance à un « entre-cultures » et développer son identité en une mosaïque de cultures.³⁰ Cette dernière conséquence de l'exil est très pertinente pour notre recherche et nous désirons élargir la définition de celle-ci à l'aide d'une explication de Richard Coe, qu'il appelle *self-created inclusive identity*³¹. Dans cette citation il explique ce que signifie l'identité inclusive autocréée pour la littérature :

« The exotic-schizophrenic childhood – the narration of an experience of the past self, in which two incompatible cultural backgrounds clash so violently that the eventual writing of the autobiography becomes something of an exercise in psychotherapy, an attempt to rescue the adult self from the void from which contradictory, self-canceling forces had consigned it.»³²

L'identité inclusive autocréée signifie alors la narration de l'expérience du soi du passé, dans lequel deux cultures se heurtent si violemment que l'écriture du soi devient un exercice thérapeutique. Dans ce dernier cas, le lecteur du récit d'enfance joue un grand rôle aussi parce

²⁹ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. 76

³⁰ George Shannon, « *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction* », *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14

³¹ Nous proposons d'utiliser la traduction suivante pour cette notion anglaise: *identité inclusive autocréée*.

³² George Shannon, « *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction* », *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 16

que d'une certaine manière, le lecteur va faire partie du « soi » de l'auteur. C'est en effet le lecteur qui va lire et comprendre ce que l'auteur exprime dans son récit, il va faire partie de la quête de soi de l'auteur.³³

Le fait qu'un auteur exilé décide de raconter son enfance implique alors souvent qu'il veuille exprimer une des conséquences que nous venons d'expliquer. Parfois l'auteur veut mettre sur papier un trauma qu'il a vécu concernant son exil. Il peut aussi vouloir exprimer une critique du monde. Les métaphores peuvent par exemple inviter à une lecture politique, économique ou culturelle de la situation. Ainsi, les problèmes dont souffre l'enfant se reflètent souvent dans ceux de sa communauté.³⁴ Ces récits sont souvent d'une grande importance pour les communautés des exilés, puisque ces écrits reflètent et donnent forme à leur histoire.³⁵ De cette manière, les récits d'enfance sont importants pour, par exemple, l'identité antillaise. Un autre exemple se trouve dans la littérature québécoise, où l'enfant est un moyen employé par certains auteurs pour révéler les faiblesses de la société québécoise qui aurait été traumatisée par l'échec du référendum de 1995.³⁶ L'image de sa jeunesse que l'auteur projette dans son œuvre dépend donc fortement de sa situation historique et sociale.³⁷

Une question importante qui se pose dans ce cas est : pourquoi se servir d'un récit d'enfance pour exprimer les sentiments qui s'accordent avec l'exil ou exprimer une critique du monde et non pas d'un roman « classique » ou historique ? Isabelle L'Italien-Savard nous explique que le public est toujours prêt à s'ouvrir à la parole de l'enfant et néglige ses maladresses. De plus, le lecteur a souvent beaucoup de plaisir de lire un récit d'enfance parce que : « Les narrateurs enfants passent du rêve à la réalité sans crier gare, ne s'émeuvent pas des lois rigides de la cohérence, ne se soumettent qu'au seul pouvoir de leur imagination. Lui seul a la permission de dire la vérité. Et cette vérité ne peut être saisie et comprise que par l'adulte. »³⁸ De plus, comme Suzanne Crosta l'explique, la remontée de l'enfance s'apparente à une recherche des origines, ce qui est fréquent dans la littérature de l'esclavage ou de la

³³ George Shannon, « *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction* », The English Journal, vol. 77, no. 5, 1988, p. 17

³⁴ Crosta, Suzanne. « *Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion.* », (Ontario, McMaster University, 2005), p. 7

³⁵ *Ibidem*, p. 6

³⁶ Anna Giaufret, « *L'enfant dans la littérature québécoise entre XXe et XXIe siècles: quelques éléments de réflexion* », *Enfances francophones*, Publifarum, n. 22, p. 3

³⁷ Crosta, Suzanne. « *Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion* », (Ontario, McMaster University, 2005), p.3

³⁸ L'Italien-Savard, Isabelle, « *Petite réflexion sur le récit raconté par un enfant au Québec* », *Québec Français*, n.122, 2001, p. 78

colonisation.³⁹ Ainsi l'enfant symbolise un espoir d'un avenir meilleur.⁴⁰

1.5 L'autofiction

Cette partie vise à utiliser les théories de l'autofiction de Lut Missinne et d'Anne Strasser pour pouvoir expliquer dans ce mémoire pourquoi nous considérons *Le pavillon des miroirs* et *L'Exil selon Julia* comme des autofictions et pour montrer comment ces auteurs ont eu besoin d'elle pour définir l'identité exilée.

Premièrement, il est important de définir ce genre qui est apparu dans les années 1960 pendant la révolution identitaire. Pendant cette période, l'individu devient libre d'inventer sa propre vie, de faire des choix qui étaient impossibles jusque-là.⁴¹ Anne Strasser définit l'autofiction ainsi: « L'autofiction est un récit d'évènements arrivés à des personnes ayant existé ou existant réellement. Deux critères fondamentaux : l'identité entre auteur, narrateur et personnage, et le fait que le récit soit revendiqué comme fiction »⁴² Une autofiction est alors une œuvre autobiographique dans laquelle l'auteur joue avec les frontières entre les faits et la fiction. De cette façon l'auteur veille à troubler le lecteur par rapport au statut du texte.⁴³

Pour pouvoir savoir s'il s'agit d'une autofiction nous disposons de quelques repères, comme le pacte autobiographique ; dans ce cas, le narrateur a le même nom que l'auteur. De cette manière le lecteur est capable de reconnaître des aspects de la vie de l'auteur dans son roman, à savoir les noms réels, les événements factuels ou d'autres références.⁴⁴ Le problème est qu'un roman peut très bien être une autofiction si l'auteur nie ce fait ou si le pacte autobiographique est absent. Il faut alors toujours se concentrer sur le texte et pas seulement sur l'auteur.⁴⁵ Nous pouvons aussi noter qu'une autofiction est souvent utilisée comme recherche d'identité. Les deux aspects de la recherche d'identité à travers les textes autofictionnels que distingue Lut Missinne sont la tentative de comprendre qui on est et la tentative de créer son identité en écrivant.⁴⁶ Comme le sociologue Jean Claude Kaufmann déclare : « l'identité n'est pas une donnée fixe, mais un processus contradictoire fait d'identités multiples. Là où l'autobiographe cherche rétrospectivement une identité unifiée,

³⁹ Crosta, Suzanne, « *Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion* », (Ontario, McMaster University, 2005), p.8

⁴⁰ *Ibidem*, p. 9

⁴¹ Anne Strasser, « *De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi* », dans : Burgelin B., Grell, C. & Roche, R. (éds.). *Autofiction(s)*. (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008), p.9

⁴² *Ibidem*, p. 13

⁴³ Lut Missinne, *Oprecht gelogen, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, (Nijmegen, Vantilt, 2013), p. 9

⁴⁴ *Ibidem*, p. 35

⁴⁵ *Ibidem*, p. 33

⁴⁶ *Ibidem*, p. 179

l'auteur d'autofiction s'invente des soi-possibles. »⁴⁷ Il ajoute que la société impose également de choisir sans cesse entre différents soi possibles, comme dans une autofiction.⁴⁸ Anne Strasser déclare que les soi possibles de l'auteur d'autofiction peuvent se nommer des « figures », tout comme les autres figures de papier que l'auteur met en place dans son œuvre. Cette figure est donc le résultat d'une construction, la forme donnée à quelque chose. Elle se développe, change, est toujours en mouvement. De plus, l'existence de la figure dépend de la conscience que le lecteur prend.⁴⁹ Le statut du texte autofictionnel est alors toujours un jeu d'ensemble du texte et contexte, auteur et lecteur.⁵⁰

Finalement, pour pouvoir répondre à la question concernant la façon dont ces auteurs ont utilisé l'autofiction pour expliquer ce qu'est une identité exilée, il est aussi très utile de nous servir de la théorie de Richard Walsh, qui considère la fictionnalité depuis une perspective pragmatique. Pour lui, la fictionnalité est un concept rhétorique et une stratégie communicative. Il faut alors déterminer quel rôle culturel remplit la fiction et comment et pourquoi elle est utilisée.⁵¹

1.6 L'*Ethos*

Pour expliquer la notion de l'*ethos* il est tout d'abord important de noter qu'elle constitue l'un des trois modes d'orientation sur autrui : le *logos* (les procédés fondés sur l'argumentation), le *pathos* (les techniques qui jouent sur l'affectivité), et l'*ethos* (qui assure la crédibilité du locuteur).⁵² Nous croyons que cet *ethos* joue un rôle primordial dans nos deux œuvres par le lieu de confiance et d'intimité qu'il met en place entre le lecteur et les narrateurs.

La notion de l'*ethos* nous est expliquée par Dominique Maingueneau de la façon suivante : « L'image que donne implicitement de lui un orateur à travers sa manière de parler : en adoptant les intonations, les gestes, l'allure générale d'un homme honnête, par exemple, on ne dit pas explicitement qu'on est honnête, mais on le montre à travers son énonciation. »⁵³ Cette image dépend de rôles sociaux et de données situationnelles, l'*ethos* « implique donc

⁴⁷ Anne Strasser, « De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi », dans : Burgelin B., Grell, C. & Roche, R. (éds.). *Autofiction(s)*. (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008), p.1

⁴⁸ *Ibidem*, p.6

⁴⁹ *Ibidem*, p.2

⁵⁰ Lut Missinne, *Oprecht gelogen, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, (Nijmegen, Vantilt, 2013), p. 26

⁵¹ *Ibidem*, p. 133

⁵² Philippe Hamon, *La littérature et idéologie*, (Paris, PUF, 1984), 79, dans : Julia Cremers, « La représentation de la dictature duvaliériste dans *Saisons Sauvages de Kettly Mars* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2014), p. 31

⁵³ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, (Paris : Editions du Seuil, 1996), 60.

une police tacite du corps, une manière d’habiter l’espace social.»⁵⁴ Cela veut dire que les images de la personne en question qui circulent dans l’espace public, tels que les stéréotypes, les idées reçues ou les croyances sociales, ont aussi une influence dans la manifestation de l’*ethos*.⁵⁵

Gallinari distingue deux types d’*ethos*, à savoir « l’*ethos* présent », qui vient d’un corpus donné⁵⁶ et « l’*ethos* préalable », qui est formé par le lecteur à travers l’échange communicationnel.⁵⁷ L’*ethos* présent implique alors qu’à travers toutes ses œuvres, un auteur montre consciemment ou inconsciemment son *ethos*. Nous pouvons même constater que les différents personnages d’un roman portent différents *ethos*. A travers un personnage qui porte un *ethos* « souffrant » par exemple, un auteur peut montrer au lecteur tel ou tel point de vue. Un personnage féminin qui a été trompé par son mari, par exemple, peut impliquer que l’auteur souhaite montrer au lecteur qu’il est contre l’adultère. Nous pouvons ainsi ajouter à cette théorie que l’*ethos* qu’un auteur impose de lui n’est pas seulement basé sur un sujet empirique qui s’exprime, mais aussi sur le fait qu’il tient compte des lecteurs potentiels.⁵⁸ A travers les thèmes choisis, la mise en intrigue, les images utilisées dans son roman et son style, l’auteur montre son *ethos* et tente de convaincre le lecteur de son histoire.⁵⁹

Dans ce mémoire, nous désirons ainsi utiliser l’*ethos* présent, à savoir l’*ethos* des différents personnages dans nos œuvres et l’*ethos* préalable, à savoir les *ethos* des deux auteurs qui résultent de leur échange communicationnel pour expliquer comment les auteurs ont tenté de montrer ce qu’implique l’identité exilée à travers la littérature.

1.7 Conclusion du chapitre

Nous avons vu que nos deux œuvres appartiennent à la littérature migrante et nous avons expliqué ce que nous entendons par la notion de l’identité exilée. Ensuite, nous avons montré ce qu’est un récit d’enfance et ce que signifie le fait que nos œuvres sont des récits d’enfance pour la littérature migrante. Finalement, nous avons essayé de souligner quelques points de référence permettant de parler de l’autofiction et de la notion de l’*ethos* dans ce travail. Ainsi,

⁵⁴ Dominique Maingeneau, *Le contexte de l’oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, (Paris, Dunod, 1993), 139, dans : Julia Cremers, « *La paratopie dans La dot de Sara de Marie-Celie Agnant* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Univeriteit, 2014), p. 5

⁵⁵ Mellianro Mendes Gallinari, « La « clause-auteur » : l’écrivain, l’*ethos* et le discours littéraire, *Argumentation et Analyse du Discours* » [En ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 21 février 2015. URL : <http://aad.revues.org/663>, p. 5

⁵⁶ *Ibidem*, p. 6

⁵⁷ *Ibidem*, p. 8

⁵⁸ *Ibidem*, p. 4

⁵⁹ Tal Sela, “Un *ethos* d’auteur africain ou comment déjouer les stéréotypes: le cas de *Mission terminée* de Mongo Beti”, *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 12/2014, mis en ligne le 20 avril 2014, p. 1

ce chapitre nous a permis de constituer une réflexion théorique qui sera la base de notre recherche. Les théories sur la littérature migrante et l'identité exilée nous permettront de parler du développement de l'identité exilée chez nos narrateurs et de la définir, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre. La théorie sur l'*ethos* servira de point de repère dans notre troisième chapitre, dans lequel nous désirons analyser les manifestations de l'*ethos* chez nos personnages et chez nos auteurs, pour ensuite pouvoir parler de l'autofiction dans notre dernier chapitre.

Chapitre 2 : la représentation de l'identité exilée dans les deux œuvres.

Dans ce chapitre nous visons à mettre au clair la façon dont l'identité exilée est représentée dans nos deux œuvres. Pour ce faire, il est nécessaire d'analyser la manière dont elle s'est construite chez nos deux narrateurs. Nous analyserons d'abord comment le narrateur dans *Le pavillon de miroirs* et la narratrice dans *L'Exil selon Julia* représentent le développement de leur identité exilée à travers leur jeunesse. C'est d'abord leur situation familiale et sociale qui nous intéressera : comment l'entourage des narrateurs autodiégétiques a suscité le sentiment d'exil intérieur. Puis, nous nous interrogerons sur l'influence de cet environnement sur leur relation avec respectivement leur pays de naissance et leur pays d'exil. Pour cette analyse nous utiliserons les théories qui portent sur le récit d'enfance, l'écriture migrante et l'identité exilée.

La deuxième partie du chapitre sera consacrée à la définition des éléments constitutifs de l'identité exilée des deux narrateurs, où une distinction sera opérée entre l'identité exilée « individuelle » et l'identité exilée « collective ».

2.1 L'origine de l'identité exilée dans les deux œuvres.

2.1.1 « Pédagogie noire » et silence chez Kokis

Dans *Le pavillon des miroirs*, la famille du narrateur joue un rôle essentiel dans la formation de son identité exilée. La « pédagogie noire » pratiquée par les parents du narrateur a largement contribué à son sentiment de ne pas être « chez lui ». D'autre part, le silence qui règne au sein de la famille et l'influence de ce silence sur sa situation sociale, mais aussi sur l'intégralité de son existence, retiendront notre attention.

a) La « pédagogie noire »

Avant d'analyser la situation familiale du narrateur dans *Le Pavillon des Miroirs* pour montrer le développement de son identité exilée, il est important de rappeler la théorie de Stroecken et Verdult que nous avons mentionnée dans notre cadre théorique. Dans *Le Pavillon des Miroirs*, nous pouvons en effet retrouver les trois aspects de la « pédagogie noire », ou maltraitance psychique, au cœur de notre analyse de l'enfance du narrateur et de sa relation avec ses parents. Nous montrerons que l'enfant dans *Le pavillon des miroirs* n'a pas le droit de questionner ses parents, que l'individualité de l'enfant doit être tempérée et que tout traumatisme doit rester secret.

Comme nous venons de le dire dans notre résumé de l'œuvre, ce garçon sans nom grandit dans une communauté brésilienne pauvre à Rio de Janeiro. Il est entouré d'adultes – sa relation avec ses frères et ses camarades de classe semble être sans affection – et dès le début du roman, il est entraîné partout par sa tante Lili ou sa mère sans comprendre ce qui se passe. La citation suivante dépeint la situation du petit garçon, qui est emmené par les adultes dans un café puisqu'il est trop petit pour pouvoir se débrouiller tout seul : « Ici, ça sent très fort le tabac, et aussi la sciure de bois qui couvre le plancher et la vieille bière qui coule encore des tonneaux empilés. Faut pas trop me salir, ni trop parler. Mais à mesure qu'ils se mettent à rire et à se chatouiller, ils m'oublient tout à fait »⁶⁰. Il observe la situation, remarque les odeurs et il se tait. Il se tait par ce qu'il n'a pas le droit de se manifester, de gêner les adultes et en restant silencieux, il peut disparaître dans son propre univers. Cela est un bon exemple des aspects de la « pédagogie noire » de Stroecken et Verdult : le narrateur n'a pas le droit de questionner les adultes autour de lui, puisque parler implique qu'il y aura des problèmes. Le fait qu'il n'a même pas le droit de jouer comme un enfant signale que les parents cherchent à tempérer l'individualité de l'enfant, un autre aspect de la « pédagogie noire ».

Nous voyons effectivement que pendant toute sa jeunesse, cette situation ne change guère et que le narrateur continue à rester muet. C'est surtout la mère qui le fait taire et qui fait comprendre au garçon qu'il n'est pas le bienvenu à la maison ; elle l'envoie systématiquement jouer dehors pendant la journée. Cependant le père aussi refuse de lui parler. Tous les moments tristes ou les traumatismes doivent rester secrets et ne peuvent jamais être prononcés ; la conséquence est que le narrateur n'a jamais eu de lien avec ses parents. Quand nous regardons la théorie de Stroecken et Verdult, nous voyons dans *Le pavillon de miroirs*, qu'il s'agit d'un adulte qui se rend compte des erreurs qu'ont faites ses parents dans le passé, et ce sont effectivement ces erreurs qui ont causé la séparation psychique entre enfant et parents dès son jeune âge. Nous pouvons même constater qu'en tant qu'enfant, il était déjà conscient des défauts et de la maltraitance de ses parents. Cette séparation est déjà visible quand le garçon n'a que trois ans ; il perçoit le fait qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans la famille, comme nous le voyons dans la citation suivante : « 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. (...) Mais il manque quelque chose pour que ça fasse une famille. Chacun paraît occupé à son propre ennui. »⁶¹ Cette citation met en lumière le fait que l'enfant

⁶⁰ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 10

⁶¹ *Ibidem*, p. 9

commence déjà à développer son exil intérieur, alors le sentiment de n'appartenir à rien. Au lieu d'être avec sa famille, il est souvent tout seul et il s'exile sous le grand lit où il invente ses propres histoires ; il est un artiste en herbe. Comme le dit D. Boxus, nous pouvons alors constater que « le narrateur aimait la représentation du réel plus que le réel, il se sentait comme étant de nulle part, privilégiait le regard éloigné sur le monde et sur les formes. »⁶². C'est effectivement cette représentation du réel dont nous parlerons dans la dernière partie du mémoire, dans lequel la fonction de l'art pour dire l'identité exilée sera discutée.

b) Le silence

Le silence qui se manifeste dans la famille est alors un aspect très important qui contribue à la séparation du narrateur de ses parents. Nous venons de montrer que le narrateur n'a pas le droit de questionner ses parents, ni de parler. La violence est une conséquence de la prise de parole et ses paroles n'ont alors pas de destinataire.⁶³ Cependant il existe également un autre silence dans la famille que Steven Urquhart nomme « l'interdit silencieux », c'est-à-dire ce qui ne peut pas être dit, ce qu'il faut lire entre les lignes.⁶⁴ Ainsi, le lecteur prend conscience des événements que le narrateur n'a pas compris lui-même en tant qu'enfant. Un bon exemple est que le petit garçon parle des filles en robes de bain qui traînent toujours dans la maison. Le personnage croit alors que sa mère tient une « maison de bains », mais en lisant entre les lignes le lecteur comprend qu'il s'agit d'un bordel, tandis que l'enfant, focalisateur, n'en est pas conscient. La question est alors la suivante : quelles sont les conséquences du silence et de « l'interdit silencieux » pour le reste de la vie du narrateur, sur sa vie sociale et sur sa vie au Québec ?

A l'internat, où le narrateur est envoyé par ses parents en tant qu'adolescent, il se sert du silence pour se protéger. L'alcool et les cigarettes semblent remplacer la parole. Une conséquence importante du silence est alors la solitude ; à un certain point le narrateur envisage même de se suicider. Cette période de sa vie a été très importante pour le développement de son exil intérieur : il s'en rend compte lui-même aussi. Si l'on garde la perspective de la théorie de Stroecken et Verdult en tête, nous pouvons constater que c'est à l'internat qu'il réalise clairement que sa famille l'a maltraité. Il accepte son exil intérieur (le

⁶² D. Boxus, « *Le réel et la fiction chez Sergio Kokis : une étude de Le pavillon des miroirs* », Interfaces Brasil/Canada, n. 4, p. 58-78, (Unilasalle, Universidade Federal de Rio Grande, 2004), p. 73, dans : Julia Cremers, « *La représentation de l'identité exilée dans Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2015), p. 5-7

⁶³ Steven Urquhart, « *Entre l'exil et l'asile : l'interdit silencieux dans Le Pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », Voix plurielles, Volume 4, Numéro 2, septembre 2007, p. 2-3

⁶⁴ *Ibidem*, p. 2

fait qu'il n'appartient à rien) et il prend une distance par rapport à sa famille pour toujours. La citation suivante montre qu'il se débarrasse de sa famille comme un serpent se débarrasse de sa peau : « Je deviens comme ces serpents qui se dépouillent de leur peau pour grandir et qui l'abandonnent, par terre, sans égard. Sauf que ma peau est ma famille. Et ils restent là, sans éclat et ratatinés, identiques à chaque visite pendant que je continue à changer. »⁶⁵ Il met l'accent sur l'opposition entre lui et sa famille ; le narrateur continue à changer tandis que les membres de sa famille restent « sans éclat » et « ratatinés ».

En définitive, nous pouvons noter que la situation familiale et sociale du narrateur a été essentielle pour le développement de son identité exilée d'où l'intérêt de la focalisation interne qui permet de véritablement entrer dans la vie intérieure de l'enfant ; de la considérer avec ses yeux. La « pédagogie noire » de ses parents et le silence qui se manifeste dans la famille sont deux aspects indispensables pour que le personnage commence à s'exiler à l'intérieur de lui-même, ce qui nous ramène à la définition de Moisan et Hildebrand : le narrateur se sent migrant partout et il a le sentiment de n'appartenir à rien. Sans être exilé géographiquement, nous pouvons néanmoins conclure qu'à cause de la maltraitance de ses parents le narrateur a commencé à s'exiler psychologiquement.

2.1.2 Héritage familial de l'exil et racisme chez Pineau

La grand-mère de la narratrice de *L'Exil selon Julia* a certainement contribué à l'exil intérieur de la narratrice, qui va avoir pour conséquence son identité exilée. Le contexte social dans lequel la narratrice vit joue aussi un grand rôle par rapport au développement de son identité exilée ; nous nous interrogerons surtout sur le racisme et les préjugés de la communauté française.

a) La maladie d'exil : le sentiment d'exil par procuration de Marie

Dans *Le pavillon des miroirs*, la situation familiale était très importante pour le développement de l'identité exilée du narrateur. Dans *L'Exil selon Julia*, c'est également la famille de la narratrice qui contribue à son identité exilée, bien que ce soit d'une manière différente : la narratrice développera son identité exilée en étant premièrement dans son pays d'exil et plus tard dans son pays de naissance, alors que le narrateur dans *Le pavillon des miroirs* ne s'exile qu'à la fin de sa jeunesse sans que cela soit une solution pour autant. Dans cette partie, l'influence de la grand-mère de la narratrice sur le développement de son identité

⁶⁵ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 190

exilée sera discutée.

Nous venons d'expliquer que la narratrice s'exile de Guadeloupe en France avec sa famille quand elle n'a que quatre ans. Ses parents semblent ne pas jouer un très grand rôle dans la vie de la narratrice mais c'est plutôt sa grand-mère Julia, qui s'est exilée involontairement à Paris avec eux, qui a cette influence. Dans son discours, la narratrice se réfère le plus souvent à Julia, en exprimant ses pensées par le biais d'une focalisation interne. Ainsi la grand-mère semble être la personne la plus importante dans la vie de la petite Marie. Richard Coe appelle cet archétype '*the outer circle*', le cercle externe, c'est-à-dire que quand les parents ne jouent pas un grand rôle dans la vie de l'enfant, c'est souvent la grand-mère, un frère ou une sœur qui se chargent de ce rôle.⁶⁶ C'est donc plus particulièrement à travers Julia que Marie apprend la culture et les coutumes guadeloupéennes, puisque Julia ressent le besoin de raconter ses sentiments vis à vis de sa terre natale et de sa terre d'accueil. Voilà la raison pour laquelle le roman s'intitule *L'Exil selon Julia* ; à travers les yeux de Marie nous apprenons les effets de l'exil sur sa grand-mère.

La question est alors : en quoi les paroles de la grand-mère par rapport à l'exil ont-elles pu déclencher chez sa petite fille la formation d'une identité exilée ? Premièrement, il est important de noter que Julia n'a jamais voulu quitter la Guadeloupe, malgré la pauvreté et son mari qui la maltraite. C'est en effet son fils, le père de Marie, qui l'a forcée à venir en France avec la famille. Elle ne parle que le Créole, elle est illettrée et elle ne se sent pas bien dans les banlieues de Paris.⁶⁷ En prenant soin des enfants, Marie incluse, elle raconte la culture et les coutumes guadeloupéennes et fait comprendre aux enfants qu'elle est très nostalgique envers ce pays. Elle y retournera quand la possibilité se présentera. La citation suivante est un bon exemple de la manière dont la narratrice raconte les histoires de sa grand-mère :

« Elle dit : « Mon Dieu, la froidure entre dans la chair et perce jusqu'aux os. Tous ces Blancs-là comprennent pas mon parler. Et cette façon qu'ils ont à me regarder comme si j'étais une créature sortie de la côte de Lucifer. Faut voir ça pour le croire. A mon retour en Guadeloupe, je raconterai à Léa que Là-Bas, La France, c'est un pays de désolation. »⁶⁸

Julia critique sévèrement la France et la haine qu'elle ressent pour ce pays se manifeste psychiquement. Le choix du style direct montre la force de la parole de Julia, qui est restée au présent dans le mémoire de sa petite fille. Le champ lexical du malheur, avec des termes tels

⁶⁶ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. 157

⁶⁷ Richard Watts, «*Exile according to Gisèle : Gisèle Pineau's L'Exil selon Julia*», (New Orleans, Tulane University, 2008), p. 146

⁶⁸ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 55

que « la froidure », « perce », « Lucifer » et « désolation » est utilisé par la grand-mère pour renforcer le sentiment de haine envers la France. D'ailleurs il devient clair que l'attachement à la Guadeloupe de Julia n'a pas de raison concrète. C'est davantage un sentiment naturel d'appartenir à cette terre, comme un enfant appartient à sa mère : « Elle ne philosophe pas sur le pourquoi et le comment de l'attachement à sa terre. La raison s'affaisse devant les sauts du cœur. Il n'y a pas de mots, seulement le manque qui aveugle et étourdit. (...) La terre, comme une mère, qui enfante, nourrit et recueille. »⁶⁹ Nous pouvons ainsi constater qu'à travers Marie, nous prenons connaissance des expériences de l'exil de Julia. Il nous semble même que la parole manque à Marie puisque la parole de Julia résonne toujours dans ses pensées. Là où le silence règne dans la famille du narrateur dans *Le pavillon des miroirs*, le silence se manifeste dans les pensées de Marie qui ne sait exprimer que les pensées de sa grand-mère. Là où l'alcool et les cigarettes remplacent la parole du narrateur dans *Le pavillon des miroirs*, la parole de Marie est celle de Julia.

Quel impact sur la narratrice cette attitude de Julia va-t-elle avoir ? Comment la grand-mère a-t-elle contribué à la construction de son identité exilée ? Il est tout d'abord pertinent de remarquer qu'en analysant ceci, il faut tenir compte de la théorie de Richard Coe mentionnée dans notre cadre théorique. Nous avons vu qu'un récit d'enfance constitue souvent une quête de soi-même, dans ce cas la quête par Marie de ce qu'elle est devenue et comment. En écrivant, Gisèle Pineau a recréé l'enfant qu'elle a été, parce que la grand-mère lui a accordé un certain rôle quand elle était petite⁷⁰, à savoir le rôle d'écouter ses histoires d'exil et de cette manière de prendre en charge sa maladie d'exil. La notion de « uninnocence » de Richard Coe semble donc tout à fait adaptée, puisque Marie ne voit pas seulement ce qu'elle est elle-même mais plutôt les personnes autour d'elle et Julia en particulier. Cela a pour conséquence que Marie, l'enfant, devient de plus en plus quelqu'un d'autre, elle commence à ressembler de plus en plus à Julia, elle cesse d'être elle-même.⁷¹ Le réseau de valeurs que Julia a créé dans sa nostalgie envers son pays de naissance commence à former le tissu de valeurs pour Marie, puisque c'est sa grand-mère qui développe les orientations et les décisions de la vie de la narratrice.⁷² Ainsi, malgré le fait que Marie n'a pas subi son exil consciemment, puisqu'elle n'avait que quatre ans, elle développe toutefois une identité exilée par procuration, à cause de sa grand-mère. La narratrice est simplement si influencée par la maladie d'exil qu'elle reprend

⁶⁹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 137

⁷⁰ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. 54

⁷¹ *Ibidem*, p. 58

⁷² Crosta, Suzanne, « *Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion* », (Ontario, McMaster University, 2005), p. 2

cette maladie automatiquement, elle l'a fait sienne. Dans la citation suivante il devient clair que la terre de France a commencé à repousser la narratrice, tout comme sa grand-mère déteste ce pays : « Je veux quitter cette terre-là qui me repousse. Alors, je deviens écrivaine d'après-midi, gribouilleuse de minuit, scribe du petit matin. Ecrire pour s'inventer des existences. (...) Ecrire pour animer des souvenirs »⁷³. Ce n'est donc pas son pays de naissance qu'elle déteste, ou même sa famille comme dans *Le pavillon de miroirs*, mais son pays d'exil. En disant qu'elle veut écrire pour « animer les souvenirs », elle fait comprendre qu'elle n'a jamais eu de vrais souvenirs de son pays de naissance, que ces souvenirs lui ont été légués par Julia. L'acte d'écriture sera donc une manière de s'inventer un répertoire de souvenirs pour soutenir ses sentiments d'exilée. Nous voyons qu'à ce moment-là, la narratrice signale des aspects de la deuxième conséquence de l'exil de George Shannon mentionnée dans notre premier chapitre : l'enfant se sent accepté par l'une des deux cultures et rejeté par l'autre.⁷⁴ La narratrice se sent ainsi acceptée par la Guadeloupe et rejetée par la France car Julia le ressent ainsi également. A ce moment l'identité exilée de la narratrice ne s'est alors pas encore manifestée, puisqu'elle a toujours le sentiment d'appartenir quelque part, à savoir la Guadeloupe.

En définitive nous pouvons dire que c'est la grand-mère Julia qui a contribué aux sentiments que Marie éprouve par rapport à la France ; malgré le fait qu'elle s'est exilée à un jeune âge, elle ressent toutefois un sentiment de haine pour la France. Elle espère fortement qu'en Guadeloupe, elle sera chez elle, mais quand il s'avère que ce n'est pas le cas, son identité exilée se manifeste pleinement, comme nous le verrons plus tard.

b) Une cause sociale : racisme et préjugés

Nous venons d'expliquer l'influence de la situation familiale de Marie sur le développement de son identité exilée, qui a commencé par la maladie d'exil. Cependant la situation sociale de la narratrice joue aussi un rôle sur ce développement. En parlant du contexte social, nous voulons notamment dire le racisme, c'est-à-dire des pratiques d'infériorisation et d'exclusion⁷⁵ et les préjugés de la communauté parisienne par rapport à l'origine de la narratrice. Dans les années 1960, la communauté noire ne se trouvait pas encore dans les couches plus aisées de la société française et c'est pour cette raison que la narratrice est la seule fille noire dans sa classe : « J'étais la seule négrillonne parmi tous les petits Blancs en

⁷³ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 140

⁷⁴ George Shannon, «*Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction*», *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14

⁷⁵ Michel Wieviorka, *Le racisme, une introduction*, (Paris, Editions la Découverte & Syrons, 1998), p.1

tablier gris. ».⁷⁶ Elle et sa famille se font remarquer dans les rues de Paris et la population blanche ne les reçoit pas chaleureusement. Comment cette situation pénible du racisme parisien contribue-t-elle au développement de l'identité exilée de la narratrice ? Le contexte social en Guadeloupe est-il différent ?

Chaque jour, la narratrice et sa famille ont à faire au racisme et préjugés de la communauté parisienne. Comme nous venons de le dire, Marie est la seule fille noire dans sa classe et cela est la cause des tracasseries de ses camarades de classe et même de sa maîtresse. La citation suivante montre la cruauté de la maîtresse et la façon dont elle abuse de son autorité envers la narratrice ; en disant que quand la fille noire peut le faire, le reste peut le faire aussi, elle accentue l'inaptitude (injuste) des Noirs. En touchant les cheveux de Marie, elle entre dans l'intimité de la petite fille, ce qui suscite un sentiment d'infériorité : « « Les enfants ! La Noire a déjà fini sa copie ! Alors, vous pouvez le faire aussi ! » Ses doigts enjôlent mes tresses tandis que j'avale l'éloge qui caresse ma gorge comme un sucre d'orge. »⁷⁷ Naturellement, comme ils sont jeunes et influençables, les autres enfants dans la classe imitent l'attitude de la maîtresse. Ils crient, taquent, discriminent la narratrice : « Retournez dans votre pays, Bamboulas ! Retournez ! Chez vous en Afrique ! »⁷⁸ Nous pouvons ainsi constater que Marie ne se sent pas chez elle en France à cause de la communauté parisienne qui la maltraite. En tant qu'enfant elle doit alors déjà se battre pour montrer qu'elle vaut quelque chose, qu'elle n'est pas une incapable. Tout ceci n'a pour raison que la couleur sa de peau.

Même dans la famille le racisme et les préjugés ont trouvé leur chemin ; Marie apprend par sa mère et sa grand-mère Julia ce qu'une Noire doit faire pour mériter le respect. Dans la citation la façon dont Marie apprend qu'elle doit montrer « la blancheur de son âme » devient clair :

« « Qui veut du respect s'en procure ! Une négresse doit racheter les péchés de sa race. Une négresse noire doit montrer la blancheur de son âme et agir dans le bien. Une négresse noire, laide à cheveux grainés doit mériter, plus que tout autre, sa place au ciel. Ne te dérespecte pas ! » aimait à dire sa maman. »⁷⁹

Les champs lexicaux de l'infériorité, comme « péchés », « laide », « mériter » et « dérespecte » représentent la condition d'une Noire et les champs lexicaux de la supériorité, avec « blancheur », « le bien » et « ciel », représentent le Blanc, selon la maman de Julia. Non

⁷⁶ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 57

⁷⁷ *Ibidem*, p. 60

⁷⁸ *Ibidem*, p. 139

⁷⁹ *Ibidem*, p. 73

seulement dans la communauté parisienne mais aussi dans la famille, le stéréotype⁸⁰ de la Noire laide, pécheresse et non-respectable est employé. La petite fille se trouve ainsi dans une situation où elle n'a jamais le droit d'être elle-même sans se soucier des préjugés. Elle se réfugie dans l'écriture, comme le narrateur de *Le pavillon des miroirs* se réfugie dans l'acte de création, pour se libérer des sentiments de n'appartenir à rien, alors l'exil intérieur, et pour pouvoir s'identifier avec les autres qui sont rejetés par leur pays, comme Anne Franck (*L'Exil selon Julia*, p. 152).

Néanmoins la narratrice garde le sentiment d'appartenir à la communauté guadeloupéenne, comme nous l'avons mentionné en parlant de l'influence de la grand-mère. Elle croit que la situation sociale en Guadeloupe est meilleure et qu'elle y sera chez elle. Mais en arrivant finalement en Guadeloupe, Marie remarque que le racisme est toujours là. Ce sont toujours les Blancs qui veulent se distancier des « négresses » et même entre eux il existe une hiérarchie entre les Blancs de France et les Blancs de Guadeloupe :

« Dans la cour de l'école, des Blanches qu'on appelle Békées se retrouvent entre elles, minorité. Elles ne se mélangent pas aux autres races et même pas aux Blanches de France, les Zorey (filles de militaires et de coopérants principalement). (...) Mais elles doivent porter l'héritage pesant de leurs aïeux. Alors, elles gardent le rang et la distance, ne se mêlent surtout pas aux négresses. »⁸¹

Finalement nous pouvons constater que la situation sociale de la narratrice, en Guadeloupe et en France, est une cause importante du sentiment de ne pas être « chez elle ». En Guadeloupe, la narratrice se rend compte de son identité exilée, à savoir la quatrième conséquence de l'exil de George Shannon ; elle développera son identité qui deviendra une mosaïque de cultures.⁸²

2.2 Conséquences sur le rapport au monde des protagonistes

2.2.1 Le rapport au monde chez Kokis

Quelles sont les conséquences de l'identité exilée du narrateur de *le Pavillon des miroirs* au niveau de son rapport au monde ? La relation qu'entretient le narrateur avec son pays de naissance sera analysée, pour ensuite pouvoir comparer cette relation à son rapport avec le

⁸⁰ En parlant du stéréotype, "il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filter la réalité ambiante. [...] Ces images sont indispensables à la vie en société."

Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*, (Paris: Armand Colin, 2004), 29, dans : Julia Cremers, « *La paratopie dans La dot de Sara de Marie-Celie Agnant* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Univeriteit, 2014), p. 9

⁸¹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 187

⁸² George Shannon, « *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction* », *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14

Québec. Quel est le développement de l'identité exilée du narrateur en tant qu'exilé au Québec ?

a) La relation du narrateur avec le Brésil

Dans un premier temps, il est important de signaler qu'au niveau de la narration, Kokis a choisi de faire succéder les récits de jeunesse du narrateur (la période passée) aux récits de sa vie au Québec en tant qu'adulte et exilé (la période contemporaine). Cette stratégie aide le lecteur à comprendre l'influence de sa situation familiale sur sa vie d'exilé. La relation du narrateur avec le Brésil dépend fortement de la relation qu'il a eue avec sa famille et comme nous venons de le montrer, cette relation laisse à désirer. Dès son jeune âge il se sent seul dans la vie et cette solitude détermine son attachement à son pays ; puisqu'il a toujours appris à créer son monde à part plutôt que de vivre dans le monde réel, il ne se sent pas chez lui au Brésil.

Nous avons déjà vu que c'est surtout sa mère qui a engendré son exil intérieur, mais nous pensons que le père a aussi contribué à l'impossibilité d'enracinement, car c'est lui qui est habité par le « rêve d'ailleurs ». ⁸³ Le père évoque souvent les avantages et les possibilités de « l'autre monde », comme la citation suivante nous l'explique :

« Il a lu que les Américains sont en avance sur tout le monde parce qu'ils font la standardisation de leurs fabriques, et qu'ils offrent des garanties sur leurs produits pour que les gens n'aient pas peur de les acheter. Ils font breveter leurs secrets, tout le monde achète ce qu'ils fabriquent, et à la fin ils sont très riches. Pas comme les Noirs d'ici, qui travaillent n'importe comment et qui ne respectent pas les gens. C'est pour ça que notre pays n'est pas riche. » ⁸⁴

Les champs lexicaux de la prospérité, avec des termes comme « en avance », « standardisation », « garanties », « riches » représentent l'Amérique du Nord. Les mots qui sont liés à l'« ici », alors le Brésil, sont défavorables et font que le père offre à son fils une raison de détester son pays de naissance. Le narrateur-enfant est alors clairement influencé par le « rêve d'ailleurs » de son père. La citation suivante montre comment ce « rêve d'ailleurs » est entré dans l'esprit du narrateur qui est dépeint à l'aide des langues étrangères qui, selon le narrateur, représentent un monde meilleur : « Les langues étrangères me semblaient pleines de promesses, d'intonations pénétrantes, de racines propres à dévoiler l'inconnu. Ou encore, je les croyais riches d'un savoir millénaire, duquel je me trouvais coupé par ma situation

⁸³ Anna Żurawska, « « Entre deux rives » ou la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », (Tórun, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2010), p. 2

⁸⁴ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 108

tropicale. »⁸⁵ Comme le père a défini l'Amérique à l'aide des champs lexicaux de la prospérité, le fils glorifie les langues étrangères comme s'il s'agissait de la Terre promise. Pour lui, le Brésil est un obstacle qui l'empêche de faire connaissance avec les « promesses » des langues étrangères.

Un autre aspect de l'influence du père par rapport au rêve d'ailleurs, est que c'est effectivement le père qui montre au narrateur pendant leurs promenades tous les aspects de la vie de banlieue, à savoir la pauvreté, les clochards, les accidents de voiture et les cadavres qui ont été jetés sur le rivage. Le père est même très obsédé par les visages des morts, une fascination qui sera adoptée par le narrateur. Plus tard, quand le narrateur est devenu peintre, ce sont en effet ces images qui s'avèrent un des thèmes de ses peintures. L'image qu'a le narrateur du Brésil est ainsi liée au malheur, à la pauvreté et à la mort.

Le fait que le narrateur est exclu de sa famille et l'influence du père sont ainsi la cause de l'impossibilité d'enracinement du narrateur au Brésil. Nous pouvons ainsi constater que l'exil intérieur du narrateur et l'influence du père ont contribué au fait qu'il ne ressent aucun lien avec son pays de naissance, comme il ne ressent aucun lien avec sa famille. Pour cette raison, le narrateur s'exile finalement au Québec et il ne reviendra jamais dans son pays de naissance.

b) La relation du narrateur avec le Québec

Si notre but est de montrer les conséquences de l'identité exilée du narrateur pour sa relation avec le Québec, il est intéressant de nous interroger sur le fait de savoir s'il continue à vivre son exil intérieur en tant qu'exilé ou si son déménagement au Québec l'a aidé à s'installer quelque part pour toujours. L'opposition Brésil-Québec est clairement évoquée par le narrateur quand il décrit la différence de climat entre les deux pays dans le deuxième chapitre déjà, dans lequel il utilise le champ lexical de l'opposition été-hiver: « chaleur », « givre », « grise » et « s'embue ». Au Québec, le narrateur se sent enfermé dans son appartement qui est entouré de froideur, il est même impossible de regarder par la fenêtre à cause des fleurs de givre : « La chaleur moite d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire. Ici les fleurs de givre couvrent les vitres d'une dentelle épaisse, grise, qu'il faut gratter avec insistance et qui s'embue aussitôt. »⁸⁶

Au Québec, le narrateur regarde la société par la fenêtre ; il ne sort pas souvent de la maison. Dans son appartement, il fume, boit et peint les images de sa jeunesse. Il est très clair

⁸⁵ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 151

⁸⁶ *Ibidem*, p. 15

que le personnage-adulte n'a pas changé depuis son enfance ; l'exil sous le grand lit s'est transformé en exil dans une chambre. Dès son enfance le narrateur a appris à être seul et cette solitude se poursuit dans son appartement au Québec. Il est toutefois important de noter qu'il ne se sent pas maltraité par le peuple québécois.⁸⁷ Il est même intégré dans la société québécoise : « Les gens que je côtoie ne semblent pas se souvenir que je suis étranger. »⁸⁸ C'est alors lui qui opte pour un statut d'altérité et non pas la société qui le lui impose.⁸⁹ Ainsi nous pouvons constater que l'exil intérieur du narrateur n'a pas changé avec son exil géographique.

2.2.2 Le rapport au monde chez Pineau

Dans cette partie, l'influence de la situation familiale et le racisme sur le lien qu'entretient la narratrice avec son pays de naissance, la Guadeloupe, et son pays d'exil, la France sera discutée. Comment l'identité exilée de la narratrice s'est-elle développée en France et au retour au pays natal, la Guadeloupe ? Contrairement à ce que nous avons fait en analysant *Le pavillon des miroirs*, nous commençons ici par la France, alors le pays d'exil, puisque c'est le pays où la narratrice a grandi.

a) Le rapport de Marie avec la France

Nous venons d'expliquer le contexte raciste dont la narratrice est victime en France et la pression qu'exerce sa grand-mère sur elle pour qu'elle prouve sa valeur en tant que Noire.

D'une part, elle entend de tous les côtés – sauf Julia – qu'elle doit être heureuse de grandir en France. Pour les personnes autour de la narratrice, à qui l'auteure n'a pas donné de nom, la France est un pays d'ordre et de propreté⁹⁰, ils essaient de la convaincre que la vie en Guadeloupe, sans télévision, sans eau courant, n'est pas parfaite ; selon eux, Marie doit profiter de la France, comme nous le voyons dans la citation suivante. La « Misère », la « Malédiction » et la « Sorcellerie » sont trois aspects de la vie guadeloupéenne qui laissent à désirer : « Profitez de la France ! Profitez de votre chance de grandir ici-là ! (...) Combien de Nègres vous envient, vous n'en avez pas idée. Y a tant de jalousie.. C'est pas facile d'échapper à Misère, Malédiction et Sorcellerie, ces trois engeances du mal qui gouvernent là-

⁸⁷ Jeanet Paterson, *Quand le « je » est un autre : l'écriture migrante au Québec*, (Toronto, University of Toronto, 2002), p. 50

⁸⁸ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 280

⁸⁹ Jeanet Paterson, *Quand le « je » est un autre : l'écriture migrante au Québec*, (Toronto, University of Toronto, 2002), p. 51

⁹⁰ Richard Watts, «*Exile according to Gisèle : Gisèle Pineau's L'Exil selon Julia*», (New Orleans, Tulane University, 2008), p. 145

bas. »⁹¹

Malgré les encouragements des personnes en faveur de la France, Marie commence à détester ce pays à cause du racisme. Pour elle, la France est un pays de froidure⁹², comme Julia le ressent. Sa mère essaie de la rassurer et donne une solution pour ses moments malheureux en classe, à savoir celle d'être la première de la classe : « Elle m'apprend que les Arabes vivent dans les déserts et jure qu'être noire, et gauchère à la fois, c'est pas grave, c'est pas grave... Pour conjurer ces deux états, y a qu'un remède : être la première de la classe. »⁹³. Cependant, ces encouragements ne convainquent pas la narratrice et elle ne désire que quitter la France. La citation suivante montre combien elle déteste son pays d'exil et comment elle utilise l'acte d'écriture pour sortir des sentiments d'injustice, de discrimination : « Je vais essayer d'écrire l'histoire de ma vie, comme Anne Franck. (...) Comment vivre dans un pays qui vous rejette à cause de la race, de la religion ou de la couleur de peau ? »⁹⁴ Pour la narratrice, la France est alors l'incarnation du malheur ; elle croit sa situation même comparable à celle d'Anne Franck.

Un autre facteur qui contribue à la haine que Marie ressent par rapport à la France est le « rêve d'ailleurs » de sa grand-mère Julia, tout comme le « rêve d'ailleurs » que nous avons vu chez le père dans *Le pavillon des miroirs*. Nous venons d'expliquer dans la partie qui précède que Marie reprend à son compte les sentiments de la maladie d'exil de Julia. Cela est la cause de l'impossibilité d'enracinement de la narratrice, puisque la grand-mère n'arrête pas de lui offrir des raisons pour détester leur pays d'exil. Comme le narrateur dans *Le pavillon des miroirs* croit que sa situation tropicale l'empêche d'apprendre des nouveautés, la narratrice de *l'Exil selon Julia* pense que la Guadeloupe est pleine de promesses, contrairement à la France. Elle nomme sa maladie d'exil « le manque du pays » et nous voyons que dans son cœur, Marie vit dans le pays qu'elle ne connaît que par les histoires de Julia, et non pas dans le pays où elle habite réellement : « Le manque du pays se manifeste en tous lieux et à toute heure. Il apparaît dans l'absence de couleurs au ciel de l'esprit voyageur qui vit de nostalgie. Endurer ce manque, le pomponner ou le couvrir, c'est souffrances assurées et soupirs. C'est habiter Là-Bas, habité par le Pays. »⁹⁵

Nous pouvons donc dire que dès le début du roman, Marie se distancie de la France,

⁹¹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 28

⁹² Richard Watts, «*Exile according to Gisèle : Gisèle Pineau's L'Exil selon Julia*», (New Orleans, Tulane University, 2008), p.145

⁹³ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 62

⁹⁴ *Ibidem*, p. 152

⁹⁵ *Ibidem*, p. 121

malgré les encouragements des personnes en faveur de ce pays. La maladie d'exil et les discriminations de la communauté parisienne sont trop fortes pour que Marie puisse se sentir chez elle en France.

b) La relation de Marie à la Guadeloupe

Dans *L'Exil selon Julia*, tout comme dans *Le pavillon des miroirs*, la relation qu'entretient la narratrice avec son pays de naissance, la Guadeloupe, est fortement déterminée par sa famille, dans ce cas la grand-mère, Julia. Dans ce cas, c'est l'attachement que la narratrice ressent pour sa terre de naissance (pourtant inconnue d'elle) qui domine.

Nous avons vu qu'au début du roman, quand la famille habite en France, l'image que Marie a de la Guadeloupe est influencée par Julia, puisqu'elle n'a pas de souvenirs à elle. C'est effectivement une image romantique que crée Julia de sa terre de naissance, puisque c'est cette terre qui lui manque si fortement. De cette manière la Guadeloupe devient pour Marie une sorte de « paradis perdu ». Ici, une des motivations signalée par Richard Coe pour écrire un récit d'enfance est à trouver ; reconstruire le « paradis perdu » pour lequel l'auteur ressent une forte nostalgie. La vision de ce « paradis perdu » est nourrie par une force extérieure⁹⁶, à savoir les images que donne Julia de la Guadeloupe. Pour Marie, la Guadeloupe est devenue la source de ce qu'elle considère comme l'endroit parfait, sans racisme, où tous les Noirs peuvent vivre tranquillement. Ce « paradis perdu » est plus que simple nostalgie, parce que son image est renforcée par l'amertume et le malheur, dans ce cas la situation sociale de la narratrice, comme la citation suivante l'explique : « Je me disais : là où on va, les Noirs sont chez eux. Jamais plus je ne laisserai quelqu'un m'appeler Bamboula.. Jamais. Jamais plus je n'irai cacher la noirceur de ma peau sous un bureau.. »⁹⁷ Bref, nous pouvons dire qu'au début du roman, Marie considère la Guadeloupe comme le pays parfait et elle veut y retourner pour vivre en paix.

Quand finalement Marie arrive en Guadeloupe, elle se rend compte des imperfections de la Guadeloupe. Ce qui est remarquable c'est que la narratrice se réfère souvent aux événements bibliques. Elle décrit aussi les défauts de la Guadeloupe en se référant aux plaies d'Égypte, c'est-à-dire les dix plaies engendrées par Dieu destinées à montrer à Pharaon qu'il faut laisser le peuple Hébreux partir.⁹⁸ En Guadeloupe, il est question des mêmes catastrophes

⁹⁶ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. 62

⁹⁷ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 167

⁹⁸ [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les Dix Plaies d% C3% 89gypte/179431](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les_Dix_Plaies_d%C3%89gypte/179431) (consulté le 23 mars 2015)

naturelles, comme par exemple une plaie de mouches (« ...Il vint une quantité de mouches venimeuses dans la maison de Pharaon et de ses serviteurs, et tout le pays d'Égypte fut dévasté par les mouches.. »⁹⁹), une poussière qui couvre le pays (« ... Elle deviendra une poussière qui couvrira tout le pays d'Égypte ; et elle produira, dans tout le pays d'Égypte, sur les hommes et sur les animaux, des ulcères formés par une éruption de pustules.. »¹⁰⁰), des arbres sans verdure (« ...Et il ne resta aucune verdure aux arbres ni à l'herbe des champs.. »¹⁰¹) et une grande mortalité du bétail (« .. Sur les troupeaux qui sont dans les champs, sur les chevaux, sur les ânes, sur les chameaux, sur les bœufs et sur les brebis ; il y aura une mortalité très grande.. »¹⁰²).

Quelques pages plus loin dans le roman, la narratrice décrit la Guadeloupe en termes du récit de la création de la Bible, dans lequel Dieu crée le monde en six jours (« Dans son ballant, en un seul jour, se construit le poulailler et le parc à cochon de la ferme de Plateau Foto.(...)».¹⁰³ De plus, l'ouragan est évoqué par Marie en termes d'apocalypse. Cet événement est pour la narratrice une expérience horrible comme la froidure en France a été horrible pour Julia.¹⁰⁴ Que signifient ces références à la Bible, que l'on retrouve souvent dans la littérature franco-antillaise¹⁰⁵ et que Marie lie à son pays de naissance ? Il est possible qu'en décrivant la Guadeloupe à l'aide des plaies d'Égypte, elle veuille rendre dérisoire ceux qui cherchent dans les écritures saintes, la Bible, la solution.¹⁰⁶ Cependant, nous pensons qu'en se référant aux textes bibliques, Pineau a voulu dire à travers la narratrice qu'elle ressent la malédiction de sa peau telle une malédiction inscrite dans la Génèse.¹⁰⁷ Peu importe où elle va, l'endroit où elle est sera toujours condamné, soit à cause du racisme, soit à cause d'autres facteurs, comme la nature.

Nous voyons alors enfin que la narratrice ne perd pas son statut d'étrangère en Guadeloupe. Elle est la quatrième conséquence de l'exil de Shannon, à savoir qu'elle reconnaît le fait qu'elle est entre plusieurs cultures et elle développera son identité en formant

⁹⁹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 193

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 195

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 200

¹⁰² *Ibidem*, p. 202

¹⁰³ *Ibidem*, p. 203

¹⁰⁴ Richard Watts, «*Exile according to Gisèle : Gisèle Pineau's L'Exil selon Julia*», (New Orleans, Tulane University, 2008), p. 147

¹⁰⁵ Marie Dominique le Rumeur, « *Le discours biblique dans la littérature franco-antillaise* », (Madrid, Serv. Publicaciones Universidad Complutense, 1997), p. 503

¹⁰⁶ <http://www.fabula.org/colloques/document2223.php> (consultée le 25 mars 2015)

¹⁰⁷ Marie Dominique le Rumeur, « *Le discours biblique dans la littérature franco-antillaise* », (Madrid, Serv. Publicaciones Universidad Complutense, 1997), p. 504

une mosaïque de cultures.¹⁰⁸ Dans la deuxième partie du chapitre nous désirons expliquer ce que signifie exactement l'identité exilée pour les deux narrateurs en utilisant les théories que nous avons présentées précédemment.

2.3 Bilan sur la construction de l'identité exilée

a) *Le pavillon des miroirs*

L'identité exilée du narrateur dans *Le pavillon des miroirs* peut être définie en utilisant la théorie de Daniel Chartier qui porte sur les différents aspects de l'écriture migrante. Ce roman se situe dans la littérature ethnique, puisque le narrateur parle d'une appartenance culturelle, à savoir l'exil intérieur qu'il développe, avant qu'il ne soit question d'un passage culturel (l'exil).¹⁰⁹ Il appartient aussi à la littérature migrante car il parle de déplacement et d'hybridité culturelle, le narrateur se trouve alors entre deux cultures.

Comment pouvons-nous définir son identité exilée par la théorie de Moisan et Hildebrand qui distinguent l'exil extérieur et l'exil intérieur ? Chez Kokis, le narrateur a commencé à développer son exil intérieur à cause de la maltraitance de sa famille. La solitude et le silence sont des aspects très importants de la vie du narrateur. Il ne se sent pas chez lui, ni dans sa famille, ni à l'internat, ni dans son pays. Nous voyons ici une confirmation du « traumatisme psychique » dont parle François Lebigot ; à cause des maltraitances dans son enfance, le narrateur s'est enfermé dans son trauma et se sent isolé de la communauté des hommes.¹¹⁰ Nous retrouvons également ici une confirmation de la théorie de Pierre Ouellet, qui déclare que la transmigrance identitaire que nous avons appelée « identité exilée », ne se base pas sur l'espace géographique mais sur des différenciations et identifications à l'autre¹¹¹ et ce sont ces identifications qui ont manqué au narrateur quand il était petit. Il crée son propre monde à lui à travers l'acte de la création.¹¹² Quand il est jeune il utilise ses rêves et les images en papier pour cette créativité mais plus tard il se sert de ses crayons pour dessiner et de son stylo pour écrire. La citation suivante témoigne du fait que l'enfant s'est habitué à créer son monde à part à travers l'acte de création :

¹⁰⁸ George Shannon, «*Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction*», *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14

¹⁰⁹ Daniel Chartier, Les origines de l'écriture migrante, L'immigration littéraire au Québec au cours des dernières siècles, dans : *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture* (Laval, Presses Université de Laval, 2003), p. 231

¹¹⁰ François Lebigot, *Le traumatisme psychique*, *Stress et trauma*, 9 (4), 2009, p. 201-204

¹¹¹ Pierre Ouellet, *Les identités migrantes, la passion de l'autre*, (Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002), p.41

¹¹² Anna Żurawska, « *Entre deux rives* » ou la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs de Sergio Kokis*, (Tórun, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2010), p.6

« Mais en fermant très fort les paupières, je peux faire apparaître toutes sortes de choses, des gens, même des couleurs et des lumières si je presse les orbites avec mes poings fermés. Ainsi, tout seul, protégé par l'obscurité, je me laisse tant amuser par les choses qui défilent dans ma tête que je finis par ne plus distinguer les choses du dehors. »¹¹³

Le développement de l'identité exilée du narrateur se définit donc de la manière suivante : son identité exilée au Québec est comparable à celle de son enfance. Tout comme le narrateur-enfant, il préfère la solitude pour créer son monde à part et pour peindre. Quand nous regardons la théorie de George Shannon, nous pouvons constater qu'avant de s'être exilé, le narrateur éprouve déjà la quatrième conséquence de l'exil : il accepte le fait qu'il est entre plusieurs cultures et il développera son identité comme une mosaïque de cultures.¹¹⁴ Cette mosaïque de cultures ne se définit pas par le Brésil, ou le Québec, ou les deux. C'est effectivement son propre monde à lui qu'il a créé. Cette identité est née de son passé et de ses souvenirs et non pas d'une culture bien définie. La citation suivante permet de comprendre que le narrateur s'est finalement rendu compte du fait que son identité exilée ne changera jamais :

« 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. »¹¹⁵

Il est finalement important de noter que l'identité exilée du narrateur dans *Le pavillon des miroirs* est purement individuelle. Même si ce roman appartient à la littérature migrante de Daniel Charrier, nous ne pouvons pas dire que ce roman fait du peuple brésilien ou du peuple québécois son centre d'intérêt. Dans ce cas, il s'agit d'une identité exilée qui est formée par le rejet que ressent le narrateur pour sa famille et plus tard pour les pays où il habite.

b) *L'Exil selon Julia*

La théorie de Daniel Charrier montre que *L'Exil selon Julia* appartient à la littérature immigrante, puisqu'il s'agit dans ce cas d'une expérience traumatisante de l'exil. Il s'agit aussi d'une littérature migrante, comme dans *Le pavillon des miroirs*, puisque la narratrice se déplace à la Guadeloupe et va ressentir une hybridité en elle que nous pouvons nommer

¹¹³ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 26

¹¹⁴ George Shannon, *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction*, *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14

¹¹⁵ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 151

l'identité exilée.¹¹⁶

A l'aide de la théorie de Moisan et Hildebrand, nous pouvons constater que, contrairement au narrateur dans *Le pavillon des miroirs*, il a fallu à la narratrice un exil extérieur avant qu'elle ne développe son exil intérieur : à cause des discriminations en France, elle est atteinte d'un « traumatisme psychique » (Lebigot), elle se sent isolée de la communauté des hommes à Paris. Elle garde pourtant l'espoir d'appartenir à la terre de Guadeloupe. Quand elle retourne dans son pays natal, elle ne se sent pas chez elle non plus et son exil intérieur naît. Comme nous l'avons développé dans la partie qui précède, elle exprime son combat intérieur concernant son identité et sa place dans le monde.¹¹⁷

La théorie de Pierre Ouellet que nous retrouvons si clairement chez Kokis ne vaut pas entièrement pour *L'Exil selon Julia*, puisque dans ce cas la transmigration identitaire est effectivement causée par un déplacement géographique et non pas seulement par un déplacement psychique.¹¹⁸ Cependant la théorie de George Shannon montre que, comme dans *Le pavillon des miroirs*, la narratrice éprouve à la fin du roman la quatrième conséquence de l'exil, à savoir qu'elle accepte d'être entre plusieurs cultures.¹¹⁹ La conséquence est son identité exilée : elle n'appartient ni à la France, ni à la Guadeloupe. Elle restera toujours entre les deux. Elle définit ce sentiment d'identité exilée très clairement dans la citation suivante : « Soudain, se voir debout, écartelé, comme le Nègre déchiré entre deux terres, un pied en France, l'autre en Afrique. D'un coup, repousser l'imminence de l'arrivée au Pays vrai, parce qu'il ne sera jamais celui qu'on a bâti, jour après jour, avec des grains de souvenir piqués dans la parole nostalgique (...) »¹²⁰ Ce sentiment est donc pour elle celui d'être « déchirée entre deux terres ».

Contrairement à *Le pavillon des miroirs*, qui parle d'une identité exilée individuelle, nous rencontrons dans *L'Exil selon Julia* une identité exilée collective. Dans ce roman, la formation de l'identité d'une petite fille représente l'identité de toute la communauté antillaise. Les problèmes que rencontre la narratrice reflètent les problèmes que rencontre la communauté antillaise qui s'est exilée en France ou ailleurs, tels que le racisme et les

¹¹⁶ Daniel Chartier, Les origines de l'écriture migrante, L'immigration littéraire au Québec au cours des dernières siècles, dans : *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture* (Laval, Presses Université de Laval, 2003), p. 231

¹¹⁷ George Shannon, *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction*, *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 18

¹¹⁸ Pierre Ouellet, *Les identités migrantes, la passion de l'autre*, (Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002), p.41

¹¹⁹ George Shannon, *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction*, *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14

¹²⁰ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 169

préjugés¹²¹. Ici, l'opposition entre les Blanches et les Noires est d'une grande importance. Dans la citation suivante il est clair que les Antillais qui s'exilent en France doivent être satisfaits avec leur exil, puisqu'ils échappent aux malheurs des Antilles :

« Nous parlons le français, belle langue. Nous comprenons soi-disant la vie. Malgré les heurts et les accrocs, nous voulons croire en notre privilège de grandir en France, d'avoir échappé aux champs de cannes, au parler créole, à la case sans télévision ni eau ni électricité, sans cabinet de toilette ni bidet ni baignoire. »¹²²

Bien sûr, l'ironie et l'amertume résonnent dans cette citation qui dépeint le « privilège » de grandir en France.

L'opposition Blanche-Noire est faite à travers les yeux de la narratrice. Les champs lexicaux de la supériorité avec des mots tels que « supérieurs », « intelligents », « conquérir », « le droit », décrivent comment l'attitude de la communauté française affecte la communauté antillaise. Cette dernière devient la victime des discriminations et des exclamations tels que « Retourne dans ton pays » : « Les Blancs se croient supérieurs à toutes les races de la terre. A leur idée, ils sont les plus intelligents. Ils croient qu'ils ont le droit d'aller conquérir toutes les terres du monde, mais personne ne doit venir chez eux. Eux seuls ont le droit de dire : « Retourne dans ton pays ! » »¹²³.

En conclusion nous pouvons constater que l'identité exilée de la narratrice dans *L'Exil selon Julia* s'est construite du fait de l'influence de sa grand-mère et de sa situation sociale. De plus, cette identité exilée est une identité collective qui représente la communauté antillaise. Dans le prochain chapitre, la mise en place de l'*ethos* sera discuté e, de manière à montrer comment les deux auteurs ont tenté de conduire à la conviction du lecteur.

¹²¹ Crosta, Suzanne. *Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion*. (Ontario, McMaster University, 2005), p. 7

¹²² Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 82

¹²³ *Ibidem*, p. 151

Chapitre 3 : La mise en place de l'*ethos*

Dans ce chapitre, il s'agira de mieux comprendre les stratégies que les œuvres mettent en place pour créer une instance à laquelle le lecteur adhère, l'*ethos*. L'inscription de l'*ethos* est pertinente dans le cadre de notre projet puisque c'est à travers l'*ethos* que les deux auteurs ont tenté de rendre leur travail crédible et de cette manière de créer un lieu de partage avec le lecteur, dont nous parlerons dans le quatrième chapitre. Ce chapitre se penchera premièrement sur le *pathos*, à savoir les techniques que les auteurs ont mises en place pour jouer sur l'affectivité du lecteur¹²⁴. Ce *pathos* joue en fait un rôle sur la construction et la fiabilité de l'*ethos* « présent », c'est-à-dire l'*ethos* que l'auteur montre consciemment ou inconsciemment à travers son œuvre, qui sera problématisé après : nous nous interrogerons sur le genre du récit d'enfance, les stratégies narratives et le système de valeurs des deux romans. Ce faisant, l'adhésion du lecteur grâce à l'*ethos* sera analysée, de manière à montrer l'impact artistique de cette mise en texte de l'*ethos* qui constituera le sujet de notre dernier chapitre. Quels sont les éléments qui conduisent à la conviction du lecteur que ce qui s'est passé est à prendre pour argent comptant, que ce qu'il lit est digne de confiance ? Finalement, l'*ethos* « préalable », à savoir les *ethos* des deux auteurs qui résultent de leurs déclarations, interviews, etc. sera problématisé. Les théories de Dominique Maingueneau et Melliandro Gallinari serviront de point de repère pour cette analyse.

3.1 L'*Ethos* grâce au *pathos*

Il est important de nous rappeler que l'*ethos* vient des trois modes d'orientation sur autrui, à savoir l'*ethos*, qui assure la crédibilité du locuteur, le *pathos*, qui joue sur l'affectivité et le *logos*, qui se fonde sur l'argumentation.¹²⁵ L'*Ethos* et le *pathos* fonctionnent ensemble, c'est-à-dire que si l'*ethos* est efficace c'est en partie parce qu'il y a beaucoup de *pathos* dans l'œuvre. Comme nous venons de le dire, le *pathos* fonctionne émotionnellement et force de cette manière le lecteur à s'identifier au personnage-narrateur. Cette partie se penchera alors sur le *pathos* avant d'analyser l'*ethos* de plus près.

À travers les thèmes que les deux auteurs ont choisis, tels que la pauvreté dans les banlieues de Rio de Janeiro, la maltraitance du narrateur par ses parents, sa solitude, son excès d'alcool et de cigarettes dans *Le pavillon des miroirs* et l'exil et le racisme de la communauté française dans *L'Exil selon Julia*, il n'est pas étonnant que l'écriture de la souffrance, de la

¹²⁴ Philippe Hamon, *La littérature et idéologie* (Paris, PUF, 1984), 79

¹²⁵ *Ibidem*, p. 31

solitude et de la situation de victime des narrateurs suscite l'émotion du lecteur voire son empathie. Les images utilisées pour dépeindre ces thèmes et l'explication des émotions des narrateurs par rapport à ces images sont importantes pour remporter l'adhésion du lecteur, qui va ainsi mieux comprendre à travers la description souvent détaillée du sort malheureux des protagonistes ce qui génère leur malaise identitaire. Les auteurs cherchent ainsi à se positionner en tant qu'identité exilée, en insistant sur les conséquences que celle-ci peut avoir sur les enfants qu'ils ont un jour été. Quelles sont donc les images fournies par les auteurs qui renforcent le *pathos* ? La citation suivante montre par exemple comment les intonations, les gestes et l'allure générale du narrateur permettent un rapprochement quasi intime avec les pensées et la vie intérieure de l'enfant chez Kokis :

« Comme je suis petit, je me fais écraser dès le début par d'énormes fesses, des seins qui m'assaillent de toutes parts. Je suis piétiné, palpé, enveloppé d'odeurs pénétrantes, tout en essayant de m'accrocher aux jupes de mes tantes pour ne pas être emporté par ce flot haletant. (...) Evidemment, je m'égare, je disparaissais, je traîne, il faut revenir me chercher, je suis emporté au loin pendant que les tantes essaient de me tirer à nouveau vers elles. »¹²⁶

Dans la citation, une des causes de l'identité exilée du narrateur est présentée, à savoir la solitude. Le fait que le narrateur déclare qu'il est petit, suggère son âge mais aussi sa grande vulnérabilité. L'utilisation du présent de narration dramatise la situation d'une certaine manière en la ramenant dans le présent de la lecture. Le champ lexical de l'oppression, avec des termes comme « piétiné », « palpé », « enveloppé », qui renvoient tous également à une forme de réification du jeune sujet et celui du vagabondage : « égare », « disparaissais », « traîne » et « revenir me chercher », montrent l'impuissance de l'enfant face à son sort. Les adultes autour du petit garçon ne tiennent pas compte de lui, perdu dans la foule. Il en est la victime. L'image du petit garçon dans la rue engendre l'adhésion du lecteur, qui comprend ainsi que les événements de la jeunesse du narrateur ne peuvent en effet que conduire au sentiment d'exil et à la solitude et la souffrance qui l'accompagnent. Le narrateur permet ainsi au lecteur de se mettre dans la peau de l'enfant et stimule par cette identification ses émotions.

Comme chez Kokis, Gisèle Pineau génère à travers les thèmes qu'elle a choisis dans *l'Exil selon Julia* et par la parole de la narratrice, ses gestes et ses intonations nos émotions. Pineau a choisi d'utiliser beaucoup de marqueurs de subjectivité¹²⁷, tels que des interjections, des exclamations et des éléments appréciatifs, ce qui amène le lecteur à s'identifier avec les personnages, comme il devient clair dans le fragment suivant : « Derrière les carreaux, la

¹²⁶ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 11-12

¹²⁷ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire* (Paris, A. Colin, 2005), p. 53

neige ne cesse de tomber. Si la cloche sonnait... Mon Dieu, faites que la cloche sonne ! »¹²⁸

Le lecteur comprend immédiatement par l'utilisation d'une focalisation interne (discours indirect libre) l'urgence du ton de la narratrice et sa détresse à cause de l'exclamation de « Mon Dieu » et veut l'aider à se libérer de ce sentiment. Un exemple des images qui sont fournies par l'auteure pour montrer cette souffrance peut être trouvé également dans la citation suivante, dans laquelle Marie exprime le mal du pays qu'elle éprouve : « Endurer ce manque, le pomponner ou le couvrir, c'est souffrances assurées et soupirs. »¹²⁹ Ici, c'est davantage le style elliptique presque paratactique (avec la juxtaposition de verbes) qui traduit les pensées de Marie envers la France et envers ses camarades de classe qui la discriminent et qui suscite les émotions du lecteur, qui est ainsi mieux à même de comprendre le contexte raciste et la souffrance morale qu'il occasionne chez le personnage. De la même façon le passage au style direct dans « Retournez dans votre pays, Bamboulas ! »¹³⁰, témoigne de la vivacité du souvenir que ces paroles ont laissé et des effets de la violence du propos sur la petite fille qui n'a rien oublié.

Ainsi, dans les deux romans un rapprochement s'opère entre personnages et lecteur à tel point que le lecteur ne peut qu'épouser la position de l'enfant-victime et donc choisir son camp. Ce faisant, il se positionne moralement du côté du plus faible. Mais au *pathos* s'ajoutent bien d'autres procédés qui travaillent ensemble à définir les *ethos* des deux œuvres.

3.2 Quelques procédés qui forcent l'adhésion du lecteur

3.2.1 Le genre du récit d'enfance

Le fait que les deux romans sont des récits d'enfance a pour conséquence que le récit est narré dans un ordre chronologique et logique, puisque l'évolution d'un personnage est décrite. En lisant, le lecteur a donc l'impression de lire une histoire structurée et de cette manière crédible. La mise en intrigue du récit chez Kokis par exemple, à savoir un récit d'enfance avec un narrateur-adulte qui revit son passé en racontant ses souvenirs, permet au lecteur de retracer ce qu'il est amené à considérer comme les étapes essentielles de la construction d'un individu. Chez Pineau aussi nous retrouvons cet ordre chronologique ; grâce aux histoires racontées par Julia, l'écrivaine nous présente la chronologie de la vie de la narratrice, comme le montre la citation suivante : « 1963. Nous savons maintenant que Man Ya est notre alliée.

¹²⁸ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 61

¹²⁹ *Ibidem*, p. 121

¹³⁰ *Ibidem*, p. 139

Elle efface les traces de toutes nos bêtises : vaisselle cassée, dînette brûlée, pipi au lit. »¹³¹ Le lecteur fait alors partie de l'évolution de l'enfance des narrateurs, d'une façon qui permet au lecteur de voir, comprendre et lire leurs pensées. Dans les deux romans *l'effet-personne* que Vincent Jouve a élaboré dans son œuvre *L'effet personnage dans le roman*, qui consiste en une approche « sémio-pragmatique » de l'œuvre littéraire, est clairement présent. *L'effet personne* a trait au fait que l'auteur accorde certaines caractéristiques au personnage qui donnent l'impression que le personnage est vivant, par exemple en lui attribuant un nom propre et en évoquant une vie intérieure du personnage.¹³² La chronologie du récit d'enfance est un aspect très important pour montrer qu'un personnage est vraisemblable, voire qu'il a existé réellement. La mise en intrigue est ainsi importante pour la manière dont l'auteur se positionne dans l'œuvre, puisqu'elle permet au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'une vie authentique, d'un récit d'enfance autofictionnel, dans lequel le développement d'une identité est décrit¹³³. D'ailleurs, le récit du narrateur-enfant dans les deux romans n'est pas une narration précise, mais consiste en bribes et en fragments, une autre raison pour supposer qu'il s'agit de vrais souvenirs d'enfance¹³⁴, car chacun sait que le souvenir, la réminiscence est une bricbe, un fragment du passé. Un exemple d'un tel fragment dans *Le pavillon des miroirs* est le suivant : « Puis sa chute s'est arrêtée net sur le plancher de ciment. Tout est resté au ralenti dans ma mémoire. Son corps était là, étalé, très pâle, immobilisé dans une pose bizarre, les yeux fermés. »¹³⁵ Dans cet extrait, où l'enfant se trouve face à un cadavre, il s'agit d'un souvenir d'enfance du narrateur qui est resté « au ralenti dans sa mémoire » qui semble se rejouer, un peu à la manière d'un film, ce qui montre l'effet de cet événement resté indélébile sur le reste de sa vie.

De plus, grâce au genre du récit d'enfance, les narrateurs dévoilent des détails personnels, des intimités, dont les détails se présentent comme source d'authenticité. De cette façon, une confiance entre narrateur et lecteur est établie et pour le lecteur, l'évolution de l'enfant devient plus crédible car plus structurée et plus étoffée. La narratrice dans *l'Exil selon Julia* par exemple dévoile son intimité dans des lettres qu'elle envoie à sa grand-mère quand elle est repartie en Guadeloupe. Dans la citation suivante, elle explique comment elle commence à devenir femme et comment cette expérience influence sa vie : « Chaque semaine, je mesure mon tour de poitrine. Les tétés poussent vraiment lentement. Quand Élie

¹³¹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 77

¹³² Vincent Jouve, *L'effet-personne dans le roman* (Paris, Presses Universitaires de France, 1992), 85

¹³³ Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984), p. 8-9

¹³⁴ *Ibidem*, p. XVII

¹³⁵ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 170

et Rémi m'embêtent, je dis à manman qu'ils m'ont frappée sur la poitrine. »¹³⁶ A travers la relation épistolaire que Marie entretient avec Julia, le lecteur a alors accès aux confidences et aux secrets intimes de la narratrice. Dans *Le pavillon des miroirs* également, des éléments très intimes sont identifiables, comme le montre la citation suivante :

« Je suis sorti très amoureux. Mais maintenant ici, couché dans mon lit, je pense qu'elle a tout simplement voulu me faire la fête, comme ça, par plaisir de me voir apprendre. Elle m'a dit beaucoup de choses jolies, que même dans mes meilleurs moments de rêverie je n'aurais pu imaginer, du cœur et du métier à lui sortir par les yeux, tout en goûtant mon corps comme si j'étais Bogart lui-même. »¹³⁷

Le fait que le narrateur déclare qu'il se trouve à ce moment-là dans son lit, montre que l'histoire qu'il raconte est effectivement une histoire intime et privée. Il avoue qu'il est tombé amoureux d'une prostituée après avoir couché avec elle et que son expérience avec elle dépasse ses « meilleurs moments de rêverie ». C'est un peu comme si les confidences que le personnage fait au lecteur devenaient une source de confiance pour le lecteur à la façon d'une relation entre deux amis. Le lecteur comprend qu'il a le privilège de pouvoir partager ce moment avec le narrateur. Ce privilège cautionne le récit, son authenticité, sa véracité.

3.2.2 Les stratégies narratives

Les stratégies narratives que les deux auteurs ont appliquées ont aussi une grande influence sur l'*ethos*. Les modalités de la narration, la description du monde autour des narrateurs et la mise en intrigue que nous venons d'analyser dans la partie qui précède sont trois aspects importants concernant ces stratégies narratives. En ce qui concerne les modalités de la narration, nous pouvons noter que la focalisation joue un grand rôle pour rendre crédible l'histoire et les déclarations des narrateurs. Chez Kokis, le narrateur autodiégétique s'exprime par exemple toujours au présent, mais le « je » du narrateur prend différentes formes. Quand le narrateur est encore petit, l'histoire est racontée à travers les yeux d'un tout petit garçon : « Durant le jour, je vais moi-même sous le lit, et mes histoires ne me font pas peur. Mais la nuit, comme je dors mal, je reste seul avec les fantômes. »¹³⁸. Quand il est adolescent, le narrateur reste interne mais la perspective est cette fois-ci celle d'un adolescent qui raconte, un adolescent qui essaie de s'expliquer, se représenter : « Je me promène un peu à la ronde, l'air affairé parmi la foule qui danse, trop désireux d'y participer et sans savoir comment faire.

¹³⁶ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 149

¹³⁷ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 215-216

¹³⁸ *Ibidem*, p. 27

Ce monde différent, auquel je n'ai jamais eu accès, me renvoie à mon insécurité. »¹³⁹. Ensuite, le narrateur-adulte devient le focalisateur de ses expériences d'enfant, toujours racontées au présent, mais la distance qu'il maintient par rapport à son sujet (lui, enfant) demeure sensible : « Même l'image de celui qui est moi me reste étrangère, artificielle. Il est vrai que j'ai fini par ressentir une certaine tendresse envers ce petit garçon, par le trouver en quelque sorte sympathique, sans plus. »¹⁴⁰. Dans ces trois fragments, il est clair que le personnage évolue. Toutefois, le développement de son caractère (grâce à la focalisation) demeure un fil conducteur stable tout au long de l'histoire. Quand il est petit garçon, le narrateur fuit dans son propre imaginaire, « sous le lit », en s'inventant ses propres histoires. La description du monde autour de lui est ainsi faite d'une manière enfantine. L'adolescent-narrateur ne sait pas non plus comment se mêler aux autres, car il « n'a jamais eu accès » au monde dans lequel il ne sait pas ce qu'il doit faire. Tout comme le narrateur-adulte qui revoit son enfance semble également ne pas appartenir au monde réel car l'image qu'il a de lui-même est toujours « étrangère, artificielle ». Cependant, à ce moment-là il est finalement content du garçon qu'il a été ; le monde autour du narrateur et ses souvenirs sont décrits à travers les yeux d'un adulte. Cette stratégie narrative est d'une grande importance pour le lecteur qui est de cette manière amené à suivre l'évolution et la maturation psychologique et intellectuelle du personnage dans tout le roman ; toute sa vie, le narrateur a les mêmes caractéristiques et la même manière de parler. Ainsi, une source de fiabilité est créée pour le lecteur car il y a un effet de réel. De plus, le fait que ce qu'il raconte est toujours au « je » présent, crée pour le lecteur l'illusion que les événements décrits sont dans l'ici et maintenant. Il est donc plus facilement amené à se plonger dans le présent de l'expérience du personnage qui devient presque son propre présent.

Chez Pineau aussi la même correspondance entre la narratrice-enfant, la narratrice-adolescente et la narratrice (presque) adulte est à trouver. Tout est raconté au « je » présent, mais ce présent prend différentes formes : comme chez Kokis, la narratrice-adulte revoit son enfance. La petite Marie permet au lecteur d'entrer dans ses pensées d'enfant, comme le montre la citation suivante, où il devient clair qu'elle a déjà appris à se taire devant les adultes : « Quand leurs yeux rencontrent les miens ronds d'une voracité de questions, leurs visages retombent dans les moules ordinaires et je tourne la tête »¹⁴¹. Dans le fragment suivant, où Marie raconte un souvenir de ses années d'adolescence, elle s'adresse directement

¹³⁹ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 271

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 16

¹⁴¹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 15

au lecteur : « Je ne te dirai pas que mon poing, serré derrière mon dos, rendait ses coups à l'institutrice et puis boxait l'indifférence qui coiffait tous les enfants assemblés là. Mais, quand même, sache qu'il était frémissement de révolte. Je le gardai fermé jusqu'au soir. »¹⁴². Dans cette citation, elle est manifestement habituée à se taire devant les personnes racistes autour d'elle, cependant la narratrice montre au lecteur les sentiments de haine qu'elle éprouve au plus profond d'elle-même. Le fait qu'elle dit : « Je ne te dirai pas » témoigne de la colère qu'elle ressent. De cette manière le lecteur est invité à s'immiscer dans l'histoire, et à faire partie de la vie de la narratrice. Grâce à la stratégie narrative de garder le « je » présent à travers toute l'histoire, le lecteur perçoit la cohérence et la fiabilité de la voix et de la perception qui deviennent des guides stables dans son appréciation du récit et des expériences qu'il traduit. Un autre aspect des effets-personnages de Vincent Jouve est alors décelable dans les deux romans, à savoir *l'effet personnel*. Cet effet implique qu'un personnage stimule le lecteur à entrer dans un jeu d'anticipation et que les personnages sont un élément du « sens » du texte.¹⁴³ Le « je » dans les récits de Kokis et Pineau stimule le lecteur ainsi à se déplacer parmi les personnages et à essayer de prévoir la suite de l'histoire. Surtout chez Kokis, *l'effet-personnel* est d'une grande importance puisque dès le début du roman le lecteur a déjà le privilège de jeter un coup d'œil dans les pensées du narrateur-adulte (du fait de l'alternance des chapitres).

3.2.3 Le système de valeurs

Pourquoi l'*ethos* est-il un élément remarquable dans ces deux œuvres ? Quel rôle lui font-elles jouer ? Quel système de valeurs permet-il de mettre en place et dans quel but ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles nous nous efforcerons d'apporter des réponses dans les lignes qui suivent.

Chez Kokis, le narrateur semble ne pas prendre une position définie par rapport aux événements et faits qu'il narre. Son orientation idéologique voire éthique semble a priori neutre. Cela tient au fait qu'il a le sentiment de ne pas appartenir au monde « réel », mais à un monde imaginaire dans lequel le système de valeurs est différent de ce qui est considéré comme « normal ». A cause de ce monde imaginaire, le narrateur prend toujours une position qui semble quasiment indifférente par rapport aux événements rapportés ; le mal dans le monde est pour lui une source de fascination et le bien ne le rend pas nécessairement heureux. L'attitude atypique du narrateur par rapport au mal se manifeste particulièrement dans sa

¹⁴² Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 62

¹⁴³ *Ibidem*, p. 83

fascination pour les cadavres, les visages des morts, échoués sur le rivage : « C'est bien étrange un cadavre ; ça ressemble à quelqu'un qui dort, mais on voit bien qu'il est mort. Parfois c'est la position du corps qui est inhabituelle, la bouche ouverte d'une drôle de manière, les yeux quasi fermés où on voit le blanc un peu bleuâtre. »¹⁴⁴ Le fait que le narrateur décrit ce qu'il voit sans peur, ni émotion particulière, montre sa distance face à ce spectacle pourtant effrayant. Il ne semble qu'enregistrer les images. En ce qui concerne le bien, l'amour par exemple, le narrateur s'exprime également d'une manière impassible, car il a le sentiment de ne pas appartenir au monde des personnes normales qui tombent amoureuses. D'ailleurs, il n'a aucun but dans la vie et rien de ce qui va se passer dans le futur ne l'inspire, comme le montre la citation suivante : « Il me faut garder la tête froide, pour moi, pour continuer à penser. Je ne vois aucun intérêt à aider les autres, ni à les soigner, ni à construire des buildings. »¹⁴⁵ Selon nous, Sergio Kokis a choisi d'accorder ce système de valeurs à son personnage et à son roman pour permettre au lecteur de mieux saisir les conséquences psychologiques qu'a eu l'expérience de l'exil. La manière dont le narrateur voit le monde autour de lui, c'est-à-dire d'une manière contraire à ce qui est considéré comme « normal » par le lecteur, reflète donc son identité exilée, une identité névrosée, coupée des autres, dépourvue d'émotions qu'elle n'a pas appris à gérer, à éprouver. Le lecteur comprend donc à l'aide du système de valeurs véhiculé par le narrateur autodiégétique que l'identité exilée se sent toujours en marge, dissociée du monde, avec un système de valeurs qui diffère de ce qui est accepté comme faisant partie de la norme dans le monde « réel ».

Contrairement à ce qui se passe chez Kokis, la narratrice dans *L'Exil selon Julia* se positionne clairement d'un point de vue moral. Le fait qu'elle est victime de racisme et de discriminations dans la société française dévoile au lecteur la façon dont la société migrante antillaise a été maltraitée dans les années '60. La narratrice est contre ce racisme et désire un monde dans lequel toutes les personnes avec toutes les couleurs de peau peuvent vivre en paix. Cependant dans le récit, une sorte de mépris résonne envers les Blancs puisque ce sont eux qui ont fait si mal à la famille de la narratrice : « De toute façon, son esprit n'est pas tourmenté par les Blancs. Elle a déjà remarqué que cette race est drôlesse. Ces gens-là aiment à se manier les uns les autres. »¹⁴⁶ Le lecteur apprend alors quels sont les effets du racisme sur les personnages et comment le racisme des Blancs génère un sentiment de haine envers eux. Au contraire du narrateur dans *Le pavillon des miroirs*, ce n'est pas l'esprit de la

¹⁴⁴ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 48

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 286

¹⁴⁶ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 70

narratrice qui est exclu du monde réel, mais son être charnel, car elle est rejetée par le monde à cause de sa couleur de peau. Gisèle Pineau a donc tenté de montrer à travers le système de valeurs déployé dans l'œuvre que son identité exilée est causée par le contexte raciste dans lequel elle vivait. De plus, ces aspects peuvent être liés au fait que l'identité exilée de la narratrice est plutôt collective qu'individuelle, comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre. Nous pouvons ainsi constater que le système de valeurs de la narratrice invite à une lecture culturelle du roman, car les problèmes dont elle souffre se reflètent dans ceux de la communauté antillaise en France.¹⁴⁷ L'*ethos* de la narratrice devient donc l'*ethos* de sa communauté.

3.3 l'*Ethos* « préalable »

Il est important de noter que l'*ethos* « présent » qui se dégage de l'œuvre, c'est-à-dire les aspects qui viennent d'être élaborés dans la deuxième partie de ce chapitre, rejoint l'*ethos* « préalable », qui est issu de ce que les auteurs disent d'eux-mêmes. Dans cette partie quelques aspects de l'*ethos* « préalable » des auteurs seront analysés de manière à montrer que l'*ethos* des auteurs correspond à l'*ethos* « présent ». Cette partie servira de passage au dernier chapitre, qui se penchera sur la fonction de l'autofiction pour créer un espace de partage entre auteur et lecteur. L'*ethos* « préalable » sera ainsi important pour définir les aspects de la vie privée des auteurs reflétés dans leurs romans.

La posture solitaire et souffrante que Sergio Kokis adopte dans la vie réelle amène le lecteur à envisager des correspondances possibles entre lui et son narrateur. L'écrivain semble en effet être doté du même *ethos* que son personnage et semble avoir le même sentiment de n'appartenir à rien, d'avoir une identité exilée, comme le montrent bien quelques interviews et articles qu'il a écrits. Dans une interview qui porte sur son roman *Saltimbanques*, Kokis dit par exemple : « Chacun de nous a toujours rêvé de partir avec le cirque comme Pinocchio. Moi, personnellement aussi. »¹⁴⁸ En disant cela, il déclare en fait que tout comme le narrateur dans *Le pavillon de miroirs*, il a toujours rêvé de partir du pays où il habitait. Un autre élément révélateur de la manière dont l'auteur se présente est que dans une interview à la télévision l'auteur demande ouvertement et d'une manière comique s'il peut avoir un autre verre de vin.¹⁴⁹ Il désire alors que le public sache qu'il aime boire de l'alcool, ce qui fait

¹⁴⁷ George Shannon, « *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction* », *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 17

¹⁴⁸ <http://cve.grics.qc.ca/en/2261/6307> (consulté le 14 avril 2015)

¹⁴⁹ <http://www.babelio.com/auteur/Sergio-Kokis/117082> (consulté le 14 avril 2015)

penser au narrateur de son roman, qui fuit dans l'alcool et dans les cigarettes. Il semble même que l'auteur veuille que le spectateur établisse un rapport entre lui-même et son narrateur. Dans *Solitude entre deux rives*, dans lequel Kokis exprime ses conceptions sur le métier de l'écrivain, il déclare que « Le bâtard est celui qui est condamné à fréquenter des mondes opposés par l'imaginaire et dans l'imaginaire, dans un rôle d'éternel exilé. »¹⁵⁰ Ainsi il confirme qu'il vit dans l'imaginaire, comme son narrateur. De plus, il se nomme « le bâtard » et un « éternel exilé », ce qui nous ramène à son statut solitaire et souffrant. Dans la vie réelle, Sergio Kokis se positionne donc également comme une identité exilée. Nous pouvons constater que de cette façon, l'auteur rend encore plus crédible son roman *Le pavillon de miroirs*, car le lecteur est amené à croire que ce qu'il raconte est alors basé sur la « vérité ».

En regardant l'*ethos* « préalable » de Pineau, les aspects suivants sont intéressants à problématiser. Pour cette analyse, nous avons utilisé l'interview « 5 questions pour île en île »¹⁵¹. Dans cette interview, elle raconte sa vie à Paris et montre qu'elle aussi était « souffrante » en tant que petite fille, victime de discriminations : « J'habitais dans la région parisienne et j'étais avec ma famille, victime du racisme. (...) Je m'identifiais avec les gens qui étaient exclus, marginalisés. » Elle se souvient de sa vie dans le quatorzième et pendant qu'elle sourit, elle raconte que les autres enfants lui disaient : « Retournez en Afrique ! Et nous avons bien envie de retourner en Afrique. » En racontant, elle implique clairement le sentiment d'exil intérieur qu'elle éprouvait, puisqu'elle n'appartenait pas à la société française : « La petite enfance c'est le sentiment d'être différente, d'être mise à part. (...) souvenirs d'école, assez violents. ». Comme la narratrice dans *L'Exil selon Julia*, l'auteure aussi se réfugiait dans l'écriture pour s'inventer d'autres mondes, fuir la réalité dans laquelle elle était discriminée, repoussée. Les histoires de sa grand-mère l'ont aidée à rêver, à croire qu'il existait un autre monde en dehors de la France : « J'avais l'impression de plonger dans un monde à la fois magique, tragique, incroyable et je désirais tellement ce monde. » Le fait que la vie de l'auteure résonne si clairement dans son roman renforce le sentiment de lire une histoire « réelle », l'idée que l'auteure parle de la réalité dans *L'Exil selon Julia*. Dans la vraie vie, Pineau se positionne alors comme une identité exilée, comme la narratrice de son roman.

3.4 Conclusion du chapitre

C'est par le biais de l'*ethos* que Sergio Kokis et Gisèle Pineau ont tenté de montrer au lecteur comment l'identité exilée se construit. Le *pathos* « souffrant » que portent les deux

¹⁵⁰ Sergio Kokis, « Solitude entre deux rives », *Tangence*, numéro 59, janvier 1999, p. 133

¹⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NzbK4hJb7DQ> (consulté le 16 avril 2015)

personnages crée pour le lecteur une image de l'identité exilée comme une identité difficile, solitaire, une cause de souffrance. A travers l'*ethos*, les auteurs ont rendu leurs narrateurs crédibles et ils ont adopté eux-mêmes un *ethos* qui est en rapport avec ce qu'ils ont écrit. De cette façon, le lecteur crée une image de l'identité exilée à l'aide des personnages, des images fournies dans les deux romans et de l'image que les auteurs ont fourni d'eux-mêmes. Le lecteur est alors amené à adhérer au monde créé par les auteurs.¹⁵² L'*Ethos* est ainsi essentiel pour le lecteur qui peut de cette façon saisir une notion qui est pratiquement insaisissable si on n'en a pas fait l'expérience : la notion de l'identité exilée.

L'*ethos* est inséparablement lié au fait que nos deux romans sont des autofictions. La manière dont les auteurs se positionnent dans leur œuvre est donc basée sur la vie qu'ils ont vécue eux-mêmes ; l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage est la même.¹⁵³ Autrement dit, l'*ethos* joue un grand rôle en ce qui concerne le partage avec le lecteur de la construction de l'identité exilée de l'auteur, puisqu'il donne à l'art une valeur de témoignage. De plus, les romans sont utilisés par les auteurs comme des moyens de recherche d'identité (il s'agit de créer leur identité en l'écrivant¹⁵⁴), ce qui nous ramène à la théorie de Richard Walsh, qui se penche sur le rôle culturel que remplit la fiction et comment et pourquoi elle est utilisée.¹⁵⁵ Le dernier chapitre s'intéressera au genre de l'autofiction, à son esthétique bien sûr, et à sa capacité de dire l'identité exilée, la capacité qu'elle doit à son pouvoir de créer un lieu de partage et d'échange entre auteur et lecteur.

¹⁵² Julia Cremers, « *La représentation de la dictature duvaliériste dans Saisons Sauvages de Kettly Mars* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2014), p. 31

¹⁵³ Anne Strasser, « *De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi* », dans : Burgelin B., Grell, C. & Roche, R. (éds.). *Autofiction(s)*. (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008), p.9

¹⁵⁴ Lut Missinne, *Oprecht gelogen, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, (Nijmegen, Vantilt, 2013), p. 179

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 133

Chapitre 4 : L'autofiction : le « chez soi » de l'artiste

Dans ce chapitre, le choix de l'autofiction sera analysé. Nous l'avons dit, la fonction de l'autofiction semble consister à créer un lieu de reconstruction d'une identité démembrée, fragmentée, pour l'auteur/narrateur qui devient un lieu de partage de cette expérience avec le lecteur. Nous venons d'analyser l'*ethos* des deux œuvres, qui permet au lecteur d'avoir confiance en l'histoire et en la position que les deux narrateurs-auteurs prennent par rapport à leurs œuvres. Ainsi, l'*ethos* sert de passage pour l'analyse de l'autofiction, puisque l'autofiction ne fonctionne pas sans l'aspect de témoignage qui est généré par l'*ethos*. Pour notre recherche, il est important de nous pencher sur l'autofiction puisque ce genre artistique engendre chez le lecteur le sentiment de lire une histoire réelle. Ce chapitre se penchera premièrement sur le genre de l'autofiction et s'intéressera aux raisons pour lesquelles les auteurs ont eu besoin de ce genre pour créer une forme artistique de l'identité exilée. De quelle manière Sergio Kokis et Gisèle Pineau ont-ils exploité les ressources du genre de l'autofiction pour représenter leur identité exilée ? Ensuite, l'esthétique de la fragmentation dans l'œuvre autofictionnelle sera discutée. Ici, la dimension thérapeutique de l'autofiction joue un rôle primordial. Nous nous interrogerons également sur la dimension herméneutique des œuvres. Finalement, le partage de la notion de l'identité exilée à travers l'autofiction sera problématisé. Quel rôle l'autofiction joue-t-elle pour permettre aux narrateurs/auteurs de partager leur identité avec le lecteur, avec le monde ? Ici, la théorie de Richard Walsh servira de point de repère puisque c'est lui qui considère la fictionnalité depuis une perspective pragmatique ; il faut alors déterminer quel rôle culturel la fiction remplit et comment et pourquoi elle est utilisée.¹⁵⁶

4.1 L'autofiction : une forme artistique de l'identité exilée

Il est important de nous rappeler qu'une autofiction est une œuvre autobiographique dans laquelle l'auteur joue avec les frontières entre les faits et la fiction.¹⁵⁷ Les deux aspects de la recherche d'identité à travers les textes autofictionnels, à savoir la tentative de comprendre qui on est et la tentative de créer son identité en écrivant sont pertinents pour notre recherche¹⁵⁸, puisque ce sont effectivement ces deux aspects qui ont été importants pour Sergio Kokis et Gisèle Pineau, c'est-à-dire que l'autofiction est pour ces écrivains une

¹⁵⁶ Lut Missinne, *Oprecht gelogen, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, (Nijmegen, Vantilt, 2013), p. 133

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 9

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 179

manière d'écrire leur vie et ainsi de découvrir la véritable nature de leur identité.

4.1.1 Les morceaux d'un miroir brisé

Cette partie du chapitre se penchera sur la forme que prend l'autofiction dans le cas de Sergio Kokis et Gisèle Pineau et pourquoi cette forme semble si appropriée pour montrer leur identité exilée.

La théorie sur l'autobiographie ou l'autofiction de Serge Doubrovsky, à savoir la pensée qu'une œuvre autofictionnelle consiste en « fragments épars, morceaux dépareillés (...), l'autofiction sera l'art d'accommoder les restes. »¹⁵⁹, nous fait penser à la manière dont Sergio Kokis et Gisèle Pineau ont utilisé l'autofiction pour dire leur identité exilée. L'auteur d'une autofiction crée un jeu de miroir ou un effet de miroitement dans lequel il tente de représenter son « je » à travers les différentes facettes de son « moi ». ¹⁶⁰ Cela diffère de l'autobiographie, dans laquelle un auteur veut reconstituer la vérité ; l'écrivain de l'autofiction crée plusieurs « je » possibles et de cette manière, toute la vérité de sa vie devient fiction. Autrement dit, il n'existe pas de hors-texte puisque tout appartient au texte, toute la vie de l'auteur appartient à son œuvre. ¹⁶¹ Ainsi, tous les événements dans une œuvre autofictionnelle peuvent être dérivés de la vie de l'auteur, comme un effet de miroitement. En bref, l'auteur veut faire de sa vie un roman mais ce n'est possible qu'à la manière d'un mirage. ¹⁶² La conséquence pour le lecteur est qu'il crée une image de la vie de l'auteur à l'aide des différents morceaux de miroir qui sont présentés par le narrateur-auteur dans l'œuvre. Ce lieu de partage entre auteur et lecteur sera discuté dans la dernière partie du chapitre.

Surtout chez Kokis, le jeu de miroir que Doubrovsky nous a présenté est clairement identifiable. Le titre, *Le pavillon des miroirs*, semble effectivement être une référence vers ce jeu de miroir, c'est-à-dire que ce titre évoque le sentiment de lire un roman avec différents fragments qui reflètent la vie de l'auteur. Le narrateur explique lui-même combien la fragmentation est importante pour lui : « On ne garde du mouvement de la vie que la succession de ses autoportraits, tout comme la trace de sang le long d'une paroi indique le mouvement d'une chute. »¹⁶³. La fragmentation est ici indiquée comme « la succession de ses

¹⁵⁹ www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/autofiction/htm consulté le 6 mai 2015

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ Farideh Alavi, « l'autofiction: miroir brisé et le Moi divisé », dans: *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, No. 21, Special Issue, French, 2005, p. 2

¹⁶² *Ibidem*, p. 3

¹⁶³ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 229

autoportraits », autrement dit les différents « je » créé par l'auteur/narrateur qui ont été mis en texte, comme Farideh Alavi le présente : « L'œuvre serait le miroir brisé qui reflète les aventures textuelles de l'auteur. »¹⁶⁴. Dans la citation, la comparaison de la fragmentation, donc de « la succession de ses autoportraits », avec l'antithèse « mouvement de la vie » et « le mouvement d'une chute », indique que l'œuvre autofictionnelle se trouve pour le narrateur/auteur entre la vie et la mort, c'est-à-dire nulle part ; l'autofiction est pour lui un endroit abstrait et métaphysique. Cela confirme la théorie qu'il n'existe pas de hors-texte dans l'autofiction, car toute la vie de l'auteur/narrateur se trouve dans cet endroit. Ecrire ses autoportraits est pour lui alors une nécessité ; sans cet acte il sera mort mais c'est effectivement cet acte qui le garde en vie.

L'écrivain nie la nature autobiographique de son roman (« mes propres livres (...) parlent uniquement de mon propre univers sans toutefois être autobiographiques ! »¹⁶⁵), mais puisqu'il dit que ses romans parlent de son propre univers, notre conclusion s'impose. Nous venons d'expliquer qu'une œuvre autofictionnelle est constituée de différents fragments, de différentes facettes du « je » de l'auteur et dans le cas du narrateur/auteur chez Kokis, ces facettes peuvent alors bien venir de son imaginaire. Le narrateur dans le roman attache plus de valeur à l'imaginaire qu'à la réalité, ce qui correspond à l'auteur d'autofiction pour qui l'imaginaire ou la fiction est plus réelle que la vérité objective, puisque toute vérité appartient au texte. Pour le narrateur dans *Le pavillon de miroirs*, ce n'est pas tout : en fait l'œuvre porte une double autofiction, à savoir l'écriture et la peinture ; la couverture du roman correspond d'ailleurs à un tableau de l'écrivain (ce tableau est représenté sur notre page de couverture).¹⁶⁶ En disant « autoportrait », le narrateur ne parle donc pas seulement de l'écriture mais aussi de la peinture. Les pièces du miroir brisé consistent donc en différents fragments de textes et différentes images créés par l'auteur/narrateur.

Chez Pineau, l'effet de miroitement que nous retrouvons chez Kokis est également identifiable, malgré le fait que le nom de la narratrice (Marie) ne correspond pas au nom de l'auteure. Cependant, selon Mariana Ionescu, dans la nouvelle autobiographique antillaise, l'absence du pacte autobiographique n'exclut pas la présence d'éléments biographiques

¹⁶⁴ ¹⁶⁴ Farideh Alavi, « l'autofiction: miroir brisé et le Moi divisé », dans : *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, No. 21, Special Issue, French, 2005, p. 4

¹⁶⁵ Anna Żurawska, « *Entre deux rives* » ou la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs de Sergio Kokis*, (Tórun, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2010), p. 1

¹⁶⁶ D. Boxus, *Le réel et la fiction chez Sergio Kokis : une étude de Le pavillon des miroirs*, Interfaces Brasil/Canada, n. 4, p. 58-78, (Unilasalle, Universidade Federal de Rio Grande, 2004), p. 65

vérifiables.¹⁶⁷ Les éléments de la vie réelle de l’auteure sont présents dans l’œuvre comme les morceaux d’un miroir brisé ; Pineau a pris différents événements de sa propre vie et les a insérés dans l’histoire. En fait, la fragmentation est présente d’une manière qui permet au lecteur de voir aussi bien les bribes de mémoire de la vie de Marie que celles de la vie de sa grand-mère Julia. Dans le récit, Marie aussi décrit l’importance qu’elle accorde à cette fragmentation, comme l’a fait le narrateur dans *Le pavillon des miroirs* :

« Il existait quelques photos de ce vieux temps. Personne ne s’y intéressait. (...) Il est bon de revenir sur ces traces anciennes même si pilées cent fois. Au début, quand tu chemines là, tout n’est qu’enchantement. Et puis, d’un coup, tu rentres dans des bois inconnus oppressants qui barrent même le regard du soleil. En un petit moment, tu comprends que tu n’as jamais su quelle personne tu étais, ce que tu es venue chercher sur cette terre. »¹⁶⁸

Dans ce fragment, elle explique que les personnes autour d’elle ne s’intéressaient pas au passé, aux « photos de ce vieux temps ». Cela implique qu’elle, en revanche, est bien intéressée par le passé, ou par le fait de, comme elle le dit : « revenir sur ces traces anciennes ». Le roman *L’Exil selon Julia* est effectivement le texte dans lequel tous ces éléments du passé sont décrits, de manière à montrer différents fragments de la vie de la narratrice/auteure et de sa grand-mère Julia. Comme nous l’avons vu dans *Le pavillon des miroirs*, la fragmentation est pour la narratrice/auteure aussi décrite comme une antithèse entre le bien (« enchantement ») et le mal (« des bois inconnus oppressants »). Pour elle, l’autofiction dans laquelle plusieurs bribes de sa vie sont décrites, constitue alors une quête d’identité, puisqu’à cause des « bois inconnus oppressants » évoqués par l’acte d’écriture elle est obligée de découvrir qui elle est de nouveau. Pour la narratrice/auteure, écrire ses autoportraits est alors nécessaire pour se redécouvrir.

La narratrice aussi accorde de la valeur à l’imaginaire, mais pas nécessairement plus qu’au monde réel, comme c’est le cas chez Kokis. Le rêve joue quand même un rôle primordial dans le récit. Les différentes facettes du « moi » de la narratrice/auteure constituent donc des bribes de mémoire et de fragments de rêves qu’elle a eu pendant sa vie. Dans une interview, elle confirme que le roman consiste en plusieurs souvenirs qu’elle a recueillis : « In *l’Exil selon Julia*, I wanted to come back to the story of my family. It was more a

¹⁶⁷ Mariana Ionescu, « L’ici-là selon Gisèle Pineau », *Voix plurielles*, volume 4, numéro 1, 2007, Huron university college, p. 4

¹⁶⁸ Gisèle Pineau, *L’Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 57

question of gathering memories. »¹⁶⁹. Un bon exemple d'un fragment dans lequel le rêve est central est le suivant : « Personne ne se souvenait de la case de Man Ya. Peut-être n'y étions-nous jamais allés. Nous l'avions inventée dans nos rêves. »¹⁷⁰ Ici, il s'agit de la case de Julia en Guadeloupe. L'écrivaine laisse de côté la question de savoir si ce qu'elle décrit s'est véritablement passé ou si ce n'était qu'un rêve ; toutefois ce fragment est indispensable pour la diégèse puisque la case de Man Ya joue un grand rôle dans la vie de Marie. Nous pouvons ainsi dire que dans l'œuvre autofictionnelle de Pineau aussi il n'existe pas de hors-texte, puisque tous les événements, à savoir les événements qui se sont réellement passés et ceux qui ont peut-être été inventés dans un rêve se trouvent dans le texte au même niveau, sans possibilité de distinguer entre vérité et invention.

4.1.2 L'identité exilée : un amas de fragments

Pourquoi cette forme semble si appropriée pour dire l'identité exilée ? Puisque l'autofiction est toujours un récit dans lequel la vie de l'auteur et l'histoire du roman se mélangent, ce qui est écrit constitue toujours la vérité. Le miroir brisé que les deux auteurs ont tenté de montrer à travers leurs romans est ici un miroir dans lequel leur identité exilée se reflète, ou comme le narrateur dans *Le pavillon de miroirs* l'explique : « Je me rends compte que c'est ma propre image que je regarde, sans toutes ces métamorphoses. Elles forment un tissu de souvenirs que j'appelle identité. »¹⁷¹ Tous les morceaux inventés par les auteurs représentent une partie de la vérité et de cette manière l'identité exilée personnelle devient une notion universelle qui est compréhensible pour tout lecteur.¹⁷² La valeur de témoignage que les auteurs ont accordée à leurs œuvres à travers l'*ethos* amène le lecteur à avoir confiance dans le récit dans lequel l'identité des auteurs est présentée. Ainsi, la notion de l'identité prend forme artistique dans les deux romans que nous avons analysés ici. La deuxième partie se penchera sur le côté esthétique de la fragmentation et la valeur thérapeutique qu'accordent les auteurs à cette forme. La dimension herméneutique sera également analysée de plus près, de manière à montrer l'impact de cette fragmentation sur le lecteur, le monde.

¹⁶⁹ Nadege Veldwachter, « An interview with Gisèle Pineau », *Research in African studies*, volume 35, number 1, spring 2004, p. 180-186, Indiana University Press, p. 181

¹⁷⁰ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 215

¹⁷¹ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 333

¹⁷² Lut Missinne, *Oprecht gelogen, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, (Nijmegen, Vantilt, 2013), p. 9

4.2 L'esthétique de la fragmentation

Le fait qu'une œuvre autofictionnelle consiste en différentes bribes de souvenirs, des morceaux de miroir de la vie de l'auteur, nous ramène à l'esthétique de cette fragmentation. Ici, la valeur thérapeutique qu'accordent les auteurs à la fragmentation joue un rôle considérable. Nous nous interrogerons également sur la dimension herméneutique des fragments que nous allons analyser, c'est-à-dire la manière dont les fragments peuvent être interprétés par le lecteur. Premièrement, quelques fragments de *Le pavillon des miroirs* seront analysés. De quelle manière la fragmentation est-elle représentée dans le roman ? Quel est le rôle de la peinture dans cette œuvre autofictionnelle ? Ensuite, nous nous dirigerons vers *L'Exil selon Julia*, en nous intéressant aux fragments qui viennent de la vie de Marie et les fragments qui viennent de la vie de Julia, décrits par la narratrice.

4.2.1 Écriture et peinture chez Kokis

Les bribes de souvenirs qui sont présentés dans *Le pavillon des miroirs*, peuvent être divisées en deux parties : les fragments du narrateur-enfant et ceux du narrateur-adulte. Le petit enfant, nous l'avons vu, est obsédé par les images et par son monde imaginaire et ce sont effectivement ces images qui reviennent dans de nombreux fragments de la vie de l'auteur/narrateur dans le roman. D'un côté, le lecteur est alors amené par le narrateur-enfant à revoir les images parfois terribles qu'il a vues pendant son enfance. De l'autre côté, ces images reviennent dans les tableaux qui sont peints et décrits par le narrateur-adulte, qui s'est enfermé dans sa chambre au Québec pour peindre les images de sa jeunesse. Le narrateur-enfant décrit par exemple souvent les images de la banlieue à Rio de Janeiro :

« C'est vrai que, parfois, ils dérangent, les clochards. Un jour, un couple s'est installé sous une chute à ordures. (...) La femme était tout échevelée et elle criait contre son homme, en l'écorchant avec ses ongles. (...) Son visage était souvent en sang, ses vêtements déchirés, et elle ne criait plus si fort. Un jour, elle n'est plus revenue. »¹⁷³

Dans ce fragment, le narrateur-enfant invite en disant « c'est vrai que » le lecteur à considérer cette bricbe ensemble. Il suppose même que le lecteur a une opinion sur ce qu'il raconte, à savoir que les clochards doivent être sans doute dérangeants. De cette façon, le lecteur sent qu'il est obligé d'interpréter, qu'il joue un rôle dans l'histoire, qu'il doit suivre les pensées du petit garçon dont la perspective est privilégiée. Le champ lexical de la saleté et de l'horreur : « dérangent », « ordures », « échevelée », « écorcher », « sang », « déchirés » décrit comment le petit garçon observe la scène. Il est important de noter que ce n'est qu'une observation ; le

¹⁷³ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 143

narrateur ne décrit que ce qu'il voit et il ne montre aucune émotion par rapport à cette image. Ici, l'interprétation du lecteur est importante puisqu'il connaît la suite de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il est conscient du fait que le narrateur va plus tard peindre les images de sa jeunesse. La lecture de ce fragment permet ainsi au lecteur de comprendre que le narrateur a fait connaissance avec la mort dès un jeune âge, mais qu'il a caché la peur et l'horreur éprouvée par rapport à cette scène. Le lecteur est alors amené à remplir les blancs lui-même, il comprend que c'est effectivement pour cette raison que le narrateur a plus tard besoin d'écrire et de peindre ces images. C'est-à-dire qu'en tant que petit garçon, le garçon a appris à se taire, à ne pas dévoiler ses sentiments et ses émotions, comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre. En tant qu'adulte, le narrateur explique ainsi que les fragments de son enfance qu'il fournit au lecteur sont des morceaux de souvenirs qui le hantent, qui reviennent dans ses pensées et qu'il faut peindre pour les faire disparaître :

« Parfois l'image des cadavres de mon enfance me venait à l'esprit de façon fugace, et je reconnaissais ici et là des noyés, des scènes de la morgue et des clochards. Ou encore les fillettes attendant les chauffeurs au bord de la grande route. (...) Ces choses que je croyais définitivement écartées de mon esprit par l'exil me revenaient avec une familiarité presque attendrissante. »¹⁷⁴

En une seule phrase, une seule longue énumération, le narrateur explique ici quelles images de son enfance reviennent le hanter. La description de celles-ci est très touchante pour le lecteur, puisqu'il comprend maintenant que c'est à travers l'art que le narrateur s'exprime, que c'est à travers la peinture que ces horreurs de l'enfance ressurgissent. L'identité exilée du narrateur/auteur qui est décrite à travers les différents fragments, les différents facettes de son « je », est alors l'expression d'une souffrance, d'un traumatisme.

Cela nous ramène à la valeur thérapeutique de l'autofiction pour Sergio Kokis. La délivrance que le narrateur ressent quand il peint les images de sa jeunesse devient claire quand il dit : « Seule l'horreur de la scène n'existait pas. Elle était devenue tableau et ne me hantait plus. »¹⁷⁵ A travers l'acte de peinture (et l'acte d'écriture ; le roman *Le pavillon des miroirs*) le narrateur/auteur peut alors donner expression aux sentiments qu'il a opprimés pendant son enfance. La quête d'identité du narrateur/auteur est alors une quête perpétuelle à travers l'art, un besoin d'ancrage en créant une forme d'exutoire, de lieu de reconstruction et de rencontre.

¹⁷⁴ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 120

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 126

Finalement, il est important de noter que les vraies peintures de Kokis ressemblent beaucoup aux tableaux décrits par le narrateur, elles représentent les mêmes images, c'est-à-dire les images de la vie de banlieue au Brésil, comme la pauvreté, les visages de gens morts et les images du carnaval. Un fragment dans lequel il décrit ce qu'il peint est le suivant : « Certains hurlent, se contorsionnant à la manière des paralytiques, ou restent accroupis, se cramponnant à leur corps dans une souffrance silencieuse et pathétique (...). De nombreux cadavres : des corps inertes, des morts anonymes dans un décor sans pompe. »¹⁷⁶ En regardant les peintures de Kokis, comme *La mort s'exhibant*¹⁷⁷, nous voyons un cadavre anonyme avec une tête de mort, des couleurs grises avec des nuances bleues et noires. C'est effectivement une « souffrance silencieuse et pathétique » qui s'exprime dans cette peinture.

4.2.2 La stratégie de collage chez Pineau

Chez Pineau, la stratégie de la fragmentation est plutôt une stratégie de collage, c'est-à-dire que l'écrivaine a créé une sorte de reconstruction littéraire de sa vie. Dans le roman, elle a collé des fragments les uns derrière les autres. Les différents morceaux de souvenirs peuvent être divisés en deux parties : les souvenirs de la narratrice et les souvenirs de sa grand-mère Julia racontés par la narratrice. Il est important de noter que ces fragments ne sont pas nécessairement des événements qui se sont passés. Ce sont également de petits morceaux, des mots par exemple, qui hantent l'esprit de la narratrice/écrivaine comme des « échos » :

« Négro
Négresse à plateau
Blanche-Neige
Bamboula
Charbon
et compagnie...

Ces noms-là nous pistent en tous lieux. Échos éternels, diables bondissant dans les flaques, ils nous éclaboussent d'une eau sale. Flèches perdues, longues, empoissonnées, traçant au cœur d'une petite trêve. Crachats sur la fierté. Pluie de roches sur nos têtes. Brusques éboulements de nos âmes. »¹⁷⁸

Cette citation vient du tout début du roman, ce qui signifie que Pineau a choisi de commencer le roman avec une énumération de termes injurieux. Ces termes sont superposés ; toutes les injures commencent par une nouvelle ligne. Le lecteur, qui est ignorant par rapport au reste de la diégèse et qui ne connaît peut être même pas la signification de ces mots, est forcé de

¹⁷⁶ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 16

¹⁷⁷ *Annexe1*

¹⁷⁸ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 11

remplir les blancs lui-même. Il s'attend à une histoire violente, triste, avec beaucoup de souffrance et c'est effectivement cet effet que Pineau cherche à générer. Ensuite, l'explication fournie par l'écrivaine par rapport à ces termes continue à convaincre le lecteur de la souffrance qu'éprouve la narratrice et avec elle sa communauté ; le fait que la narratrice dit « nous » est une référence à l'identité exilée collective de la communauté antillaise en France. Cette communauté est toujours hantée par ces « échos éternels ». De plus, dans l'explication des injures, la narratrice cherche à en montrer les effets sur elle et sa communauté. Les métaphores utilisées deviennent de plus en plus lourdes, de plus en plus graves : premièrement, la « fierté » est crachée, ensuite la « tête » et finalement c'est toute « l'âme » qui est piétinée par les injures. Ce premier fragment est très pertinent par rapport à l'interprétation par le lecteur du reste du roman, puisque à travers celui-ci le lecteur comprend que l'identité exilée décrite dans le roman est, comme chez Kokis, l'expression d'une souffrance. C'est pour cette raison que la dimension thérapeutique de l'autofiction joue un rôle primordial chez Pineau aussi.

La valeur thérapeutique que Pineau accorde à l'écriture s'impose comme une évidence quand elle explique : « Au quotidien j'ai besoin d'écrire tous les jours. J'ai besoin d'être dans ces imaginaires-là. J'ai besoin d'accompagner des personnages et de les laisser parler à travers ma plume, à travers mes pages. »¹⁷⁹. Ainsi elle confirme son besoin d'imaginaire et de mettre cet imaginaire sur papier. Cependant, cette importance de l'écriture va encore plus loin car « C'est un véritable travail de psychanalyse. Il y a tout une dimension psychologique également, c'est important pour moi, de montrer des personnages vivants, entiers, complexes, je veux vraiment leur donner de la chair. »¹⁸⁰ Ce sont effectivement des personnages « vivants » et « complexes » que l'écrivaine décrit dans *L'Exil selon Julia*, puisque même si dans l'histoire il s'agit de la narratrice Marie, la vie de sa grand-mère Julia est également amplement dépeinte. Un exemple d'un fragment dans lequel la narratrice raconte la vie de Julia est le suivant : « Elle ne sait pas encore qu'elle disparaît en même temps, et pour six ans, de la vie de son époux Asdrubal. Deux jours passent. Une carte d'identité, nationalité française, vient la trouver. (...) 'Et mon jardin ? s'écrie Man Ya. Qui s'occupera de mon jardin ? »¹⁸¹ Cette citation vient d'un très long fragment, une sorte de récit encadré, dans lequel la narratrice devient omnisciente. Elle semble connaître tous les détails de la vie de Julia et elle raconte cette vie d'une manière telle qu'il semble que c'est la grand-mère qui

¹⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NzbK4hJb7DQ>

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996), p. 35-36

raconte. Le collage ou la reconstruction d'événements, de petits fragments de sa vie (et de la vie de sa grand-mère) est alors important pour Gisèle Pineau à cause de la valeur thérapeutique que le travail de reconstruction imposé par cette forme de littérature implique. Elle a besoin de construire, de reconstruire et de montrer au lecteur, mais aussi à elle-même, les aspects et les personnages qu'elle a rencontrés dans sa vie. Dans la dernière partie du chapitre nous nous interrogerons sur la manière dont la notion de l'identité exilée est partagée avec le lecteur à travers cette forme artistique qu'est l'autofiction.

4.3 Faire de l'écriture un espace de rencontre

Nous venons d'expliquer que grâce à l'*ethos*, qui génère l'adhésion du lecteur et qui a été discuté dans le troisième chapitre, nous avons maintenant une forme artistique de l'identité exilée. Cela veut dire que, à cause du fait que les auteurs ont donné une valeur de témoignage à leurs œuvres, l'expérience de l'identité exilée peut être partagée avec le lecteur. Cependant il faut plus que seulement l'*ethos* pour faire de l'art. La dimension esthétique de l'œuvre autofictionnelle et la manière dont le lecteur interprète la fragmentation dans celle-ci jouent également un rôle important. Cette partie du chapitre se penchera sur le rôle de l'autofiction pour faire de l'écriture un espace de rencontre entre auteur et lecteur, autrement dit comment le chez-soi de l'auteur peut être partagé avec le lecteur.

Une œuvre autofictionnelle, nous l'avons vu, consiste en plusieurs bribes de souvenirs qui constituent la vérité car il n'existe pas de hors-texte. Le lecteur est alors amené à s'immiscer dans ces fragments, dans ces « sois-possibles » de l'auteur, qui se développent, changent, sont toujours en mouvement. Comme Anne Strasser l'explique, « l'existence de la figure (donc le soi possible) dépend de la conscience que le lecteur prend. »¹⁸² La manière dont Sergio Kokis et Gisèle Pineau ont alors créé une forme artistique de l'identité, ou comme Janet Paterson le décrit : « donner une expression littéraire à l'expérience douloureuse de l'altérité »¹⁸³, permet aux auteurs de créer un lieu de partage entre eux et leur lecteur. L'écriture devient ainsi un monde, un espace de rencontre où les auteurs peuvent montrer au lecteur la dimension thérapeutique de l'autofiction que nous venons d'expliquer dans la partie qui précède.

Pour Sergio Kokis, ce monde constitue un endroit où il peut exprimer ses sentiments de n'appartenir à rien, d'altérité, où il peut montrer au lecteur son monde imaginaire. Lui, en

¹⁸² Lut Missime, *Oprecht gelogen, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, (Nijmegen, Vantilt, 2013), p.2

¹⁸³ Janet Paterson, *Quand le « je » est un autre : l'écriture migrante au Québec*, (Toronto, University of Toronto, 2002), p. 56

tant qu'identité exilée, ne se sent jamais chez lui dans la vie réelle et de cette façon, il crée à travers l'œuvre d'art un lieu pour lui, un lieu de rencontre, un lieu qui peut lui permettre d'être ce qu'il pense être et de partager ainsi cette conception de lui-même avec l'Autre (le lecteur). Dans son article *Solitude entre deux rives*, il explique que « l'écrivain est comme un batelier ; il tente de traduire dans une langue publique les réalités d'une autre rive. »¹⁸⁴ Cela veut dire que le rôle de l'autofiction consiste pour Sergio Kokis à transmettre ses propres expériences de l'altérité au monde « réel » : le lecteur (l'œuvre est donc métaphoriquement un pont entre deux rives).

Gisèle Pineau aussi avoue qu'« écrire, c'était pour moi une manière d'entrer en relation avec les autres. (...) C'est pas la couleur de peau qui importe, c'est rire ensemble, pleurer ensemble, de raconter des choses et de se tenir debout ensemble. »¹⁸⁵. Dans cette citation qui vient de l'interview « 5 questions pour île en île », elle montre ainsi la valeur qu'elle accorde à l'écriture, autrement dit la valeur qu'elle attribue à la relation avec ses lecteurs. Le monde qu'elle a créé dans *L'Exil selon Julia* avait pour but de montrer au lecteur comment elle vivait les expériences de l'exil, ses expériences avec son identité exilée. Le fait qu'elle veuille que le lecteur entre dans son monde, qu'elle veuille créer un lieu de partage, devient également clair dans cette interview : « Je voudrais que le lecteur puisse rencontrer ces personnages. »¹⁸⁶ De nouveau, l'image du pont, du lien s'impose ici.

4.4 Conclusion du chapitre

Pourquoi entreprendre d'écrire sa vie sans l'écrire vraiment (serait-ce là une autre définition possible de l'autofiction ?) ? Pour Sergio Kokis et Gisèle Pineau, le genre de l'autofiction semble consister à créer un lieu de reconstruction de leur identité exilée, mais aussi un lieu de partage de l'expérience de cette identité avec le lecteur. La fragmentation, qui joue un rôle primordial dans l'œuvre autofictionnelle, permet de montrer à travers un effet de miroitement les différents « je » possibles du « moi » de l'auteur. Le lecteur crée donc une image de sa vie à travers les différents morceaux de miroir qui lui sont présentés dans l'œuvre. Leur identité, qui est caractérisé par la souffrance et la solitude, se reflète dans ce miroir. L'œuvre d'art devient alors pour ces écrivains un nouveau chez soi, un lieu où les sentiments d'altérité qu'ils ressentent peuvent être partagés. Le rôle de la fictionnalité, dans ce cas l'autofiction, est selon la théorie de Richard Walsh de créer un lieu où l'identité exilée (l'auteur) peut partager ses

¹⁸⁴ Sergio Kokis, *Solitude entre deux rives*, Tangence, numéro 59, janvier 1999, p. 133

¹⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NzbK4hJb7DQ>

¹⁸⁶ *Ibidem*

sentiments avec le lecteur, qui en vient à comprendre à travers les bribes de mémoire la notion devenue universelle de l'identité exilée.

Conclusion

Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis et *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau sont deux récits d'enfance autofictionnels qui représentent l'identité exilée de leurs auteurs. Dans ce mémoire, nous avons tenté de montrer comment un enfant vit l'exil (aussi bien l'exil intérieur que l'exil géographique) et comment se développe l'identité exilée qui en résulte. Les questions auxquelles nous avons cherché à répondre sont les suivantes : Comment, par le biais d'une écriture autofictionnelle l'identité exilée se définit-elle ? Comment parvient-on à une définition littéraire de celle-ci ? En quoi cette forme littéraire semble particulièrement appropriée ?

Chez Kokis, l'identité exilée du narrateur s'est développée avant qu'il ne soit question d'un exil géographique. Quand il était petit garçon, il ne se sentait pas chez lui, ni dans sa famille, ni dans son pays, à cause de la maltraitance de sa famille. La solitude et la souffrance sont alors deux aspects importants de son exil intérieur ; le narrateur s'est enfermé dans son trauma et s'est isolé de la communauté des hommes. C'est la raison pour laquelle il a créé son propre monde à lui à travers l'acte de création. La narratrice de *L'Exil selon Julia* de Pineau a développé son identité exilée à cause d'une expérience traumatisante de l'exil. Les expériences avec le racisme à Paris ont eu pour conséquence de l'isoler de la communauté des hommes. Son exil intérieur naît quand elle sent qu'elle n'appartient pas à la terre de Guadeloupe non plus. Son trouble identitaire se définit alors par le fait qu'elle restera toujours entre ces deux pays. Cette crise identitaire est plutôt collective qu'individuelle, contrairement à celle de Kokis, car les problèmes de la narratrice reflètent les problèmes que rencontre la communauté antillaise qui s'est exilée en France.

C'est par le biais de l'*ethos* que les auteurs ont tenté de montrer au lecteur comment l'identité exilée se construit. Nous avons souligné les éléments qui conduisent à la conviction du lecteur, que ce qu'il lit est digne de confiance, à savoir le genre du récit d'enfance, les stratégies narratives et le système de valeurs qui se déploient dans les romans. À travers le *pathos* « souffrant », qui joue sur l'affectivité du lecteur, les auteurs ont fait de leur identité exilée, une identité trouble et solitaire. Le lecteur est amené à adhérer au monde et aux idées représentées à l'aide des personnages et le portrait crédible que les auteurs ont fourni d'eux-mêmes. Cet *ethos* joue un grand rôle par rapport au partage avec le lecteur de l'identité exilée puisqu'il accorde à l'art une valeur de témoignage.

En quoi le genre de l'autofiction semble-t-il si approprié pour dire l'identité exilée ? Ce genre, dans lequel la fragmentation est un élément esthétique central, permet à Sergio

Kokis et Gisèle Pineau de créer une forme de collage qui devient un lieu de reconstruction de leur identité. Cette fragmentation consiste à créer un jeu de miroir fracturé dans lequel l'identité exilée se reflète et c'est effectivement le lecteur qui est de cette manière invité à découvrir et lier les différents « je » possibles du « moi » de l'auteur. À travers les différents morceaux de miroir, le lecteur fait connaissance avec la vie de l'auteur et prend toute la mesure de la nature de l'identité exilée. Pour Sergio Kokis et Gisèle Pineau, l'œuvre d'art devient donc un nouveau chez soi, un endroit où leur identité en souffrance peut être partagée avec le monde, avec le lecteur, qui, en la regardant, en la lisant l'investit du pouvoir de la vie, en fait une entité à part entière un peu à la façon des figures des œuvres du narrateur-peintre-Kokis lorsqu'il contemple les différents morceaux de miroirs qui forment son œuvre :

« La nuit, ainsi isolé, lorsque les autres sont bien morts, je me promène dans mon atelier pour les voir bouger, ces marionnettes, ces cadavres, ces putes qui furent mes amours, l'odeur de la cour mélangée à celle d'une haleine de jeune fille. Et je ne sais plus si cela a vraiment existé ou si c'est une pure invention de mes chimères. Qu'importe ! »¹⁸⁷

¹⁸⁷ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999), p. 334

Bibliographie

- Alavi, Farideh, « l'autofiction: miroir brisé et le Moi divisé », dans: *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, No. 21, Special Issue, French, 2005
- Amossy, Ruth. Herschberg Pierrot, Anne. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2004
- Boxus, D., « *Le réel et la fiction chez Sergio Kokis : une étude de Le pavillon des miroirs* », Interfaces Brasil/Canada, n. 4, p. 58-78 (Unilasalle, Universidade Federal de Rio Grande, 2004)
- Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante, L'immigration littéraire au Québec au cours des dernières siècles », dans : *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture* (Laval, Presses Université de Laval, 2003)
- Chélin, Véronique, « *Le récit d'enfance au féminin dans les cas de Condé, Fidji et Patel* », (Montréal, Université de Montréal, 2012)
- Coe, Richard, *When the grass was taller, autobiography and the experience of childhood*, (New Haven and London, Yale University Press, 1984)
- Cremers, Julia, « *La paratopie dans La dot de Sara de Marie-Celie Agnant* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Univeriteit, 2014)
- Cremers, Julia, « *La représentation de la dictature duvaliériste dans Saisons Sauvages de Kettly Mars* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2014)
- Cremers, Julia, « *La représentation de l'identité exilée dans Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », essai académique, (Nijmegen, Radboud Universiteit, 2015)
- Crosta, Suzanne. « *Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion* », (Ontario, McMaster University, 2005)
- Dusailant-Fernandes, Valérie, « *L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980* », (Toronto, University of Toronto, 2010)
- Gallinari, Melliandro Mendes, « La « clause-auteur » : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne] », 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 21 février 2015. URL : <http://aad.revues.org/663>
- Giaufret, Anna, « *L'enfant dans la littérature québécoise entre XXe et XXIe siècles: quelques éléments de réflexion* », *Enfances francophones, Publifarum*, n. 22
- Hamon, Philippe, *La littérature et idéologie* (Paris, PUF, 1984)

- Ionescu, Mariana, « *L'ici-là selon Gisèle Pineau* », *Voix plurielles*, volume 4, numéro 1, 2007, Huron university college
- l'Italien-Savard, Isabelle, « *Petite réflexion sur le récit raconté par un enfant au Québec* », *Québec Français*, n.122, 2001, p. 78-79
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman* (Paris, Presses Universitaires de France, 1992)
- Kokis, Sergio, « *Cohérence et autoportrait* », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, Numéro 80, hiver 1995, p. 7-9
- Kokis, Sergio, « *Solitude entre deux rives* », *Tangence*, numéro 59, janvier 1999, p. 133-137
- Kokis, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, (La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999)
- Lebigot, François, « *Le traumatisme psychique* », *Stress et trauma*, 9 (4), 2009, p. 201-204
- Maingeneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod, 1993
- Maingeneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Editions du Seuil, 1996
- Makward, Christine, « *Entretien avec Gisèle Pineau* », *The French review*, vol. 76, no.6, special issue on martinique and guadeloupe (2003), p. 1202-1215
- Missinne, Lut. *Oprecht gelogen*, Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985, (Nijmegen, Vantilt, 2013)
- Moisan, Clément et Hildebrand, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, (Montréal, Nota bene, 2001)
- Ouellet, Pierre, *Les identités migrantes, la passion de l'autre*, (Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002)
- Paterson, Jeanet, *Quand le « je » est un autre : l'écriture migrante au Québec*, (Toronto, University of Toronto, 2002)
- Pineau, Gisèle, *L'exil selon Julia*, (Paris, Editions Stock, 1996)
- Le Rumeur, Marie Dominique, « *Le discours biblique dans la littérature franco-antillaise* », (Madrid, Serv. Publicaciones Universidad Complutense, 1997)
- Sebbar, Leila, *Une enfance outre-mer*, (Paris, Editions du Seuil, 2001)
- Sela, Tal, "Un ethos d'auteur africain ou comment déjouer les stéréotypes: le cas de *Mission terminée* de Mongo Beti", *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 12/2014, mis en ligne le 20 avril 2014
- Shannon, George, « *Making a home of one's own: the young in cross-cultural fiction* », *The English Journal*, vol. 77, no. 5, 1988, p. 14-19

- Strasser, Anne, « *De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi* », dans : Burgelin B., Grell, C. & Roche, R. (éds.). *Autofiction(s)*. (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008)
- Stroecken, Gaby et Verdult, Rien, *De mythe van de gelukkige kindertijd*, (Amsterdam, Cyclus Garant, 2006)
- Urquhart, Steven, « *Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux dans Le Pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », *Voix plurielles*, Volume 4, Numéro 2, septembre 2007
- 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* », *Etudes en littérature canadienne*, volume 24, number 2, 1999
- Veldwachter, Nadege, « *An interview with Gisèle Pineau* », *Research in African studies*, volume 35, number 1, spring 2004, p. 180-186, Indiana University Press
- Watts, Richard, « *Exile according to Gisèle : Gisèle Pineau's L'Exil selon Julia* », (New Orleans, Tulane University, 2008)
- Wieviorka, Michel, *Le racisme, une introduction*, (Paris, Editions La Découverte & Syros, 1998)
- Willems, J.C.M, « *Ethos et autofiction, une analyse de la pièce Gens du Silence de Marco Micone* », (Amsterdam, Vrije Universiteit, 2015)
- Wilson, Suzanne, « *Auto-bio-graphie : vers une théorie de l'écriture féminine* », *The french review*, vol 63, no. 4, 1990
- Zurawska, Anna, « « *Entre deux rives* » ou la condition de l'artiste dans *Le pavillon des miroirs de Sergio Kokis* », (Torún, Uniwersytet Mikolaja Kopernika w Toruniu, 2010)

Sites web :

- <http://www.levesqueediteur.com/kokis.php> (consulté le 17 décembre 2014)
- <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/qna.html> (consulté le 3 avril 2014)
- <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/pineau.html> (consulté le 18 février 2015)
- http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les_Dix_Plaies_d%C3%89gypte/179431 (consultée le 23 mars 2015)
- <http://www.fabula.org/colloques/document2223.php> (consulté le 25 mars 2015)
- <http://cve.grics.qc.ca/en/2261/6307> (consulté le 14 avril 2015)
- <http://www.babelio.com/auteur/Sergio-Kokis/117082> (consulté le 14 avril 2015)
- <https://www.youtube.com/watch?v=NzbK4hJb7DQ> (consulté le 16 avril 2015)
- www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/autofiction/htm (consulté le 6 mai 2015)

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé à réaliser ce mémoire. En premier lieu, je remercie Madame Isabelle Thibaudeau, professeur à l'Université Radboud de Nimègue. En tant que directrice de mon mémoire mais aussi en tant que mon professeur, elle m'a guidé dans mon travail et mes formulations et m'a aidé à trouver des solutions quand je ne trouvais plus les réponses. Je remercie également Madame Marjolein van Tooren, professeur à l'Université Libre d'Amsterdam et deuxième lectrice de mon mémoire, pour le fait qu'elle a pris le temps de lire ce mémoire et pour le fait qu'elle m'a inspirée et guidée dans mes réflexions pendant les cours. Finalement, je voudrais remercier les autres étudiants pour le fait qu'ils étaient toujours là dans les bons et les mauvais moments.

Annexe

Annexe 1 : *La mort s'exhibant* de Sergio Kokis



La mort s'exhibant,
huile sur toile, 1982, 102 cm x 81 cm

Page de couverture :

1. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, édition de 1999, couverture
2. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, édition d'octobre 2010, couverture
3. Couverture de *L'Exil selon Julia*, illustration de Stéphanie Devaux
4. *Palmier au ciel rose*, Etienne Gaetane
5. *Femme épiant un homme pensif*, Sergio Kokis