



ANNA ŻURAWSKA

Université Nicolas Copernic de Toruń, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-5167-6647>

L'art du dessin comme pratique du soin Une étude du roman *Le Dessinateur* (2020) de Sergio Kokis

The Art of Drawing as a Form of Healing
A Study of Sergio Kokis' Novel *Le Dessinateur* (2020)

Abstract

The aim of the article is to analyze the role of art in the face of historical tragedies in *Le Dessinateur* by Kokis. The novel is set in a Soviet gulag, where the eponymous character is imprisoned for refusing to paint a portrait of Stalin. Set against a backdrop of totalitarian repression, the narrative contrasts this regime with the artist's sensitivity and freedom. The act of drawing portraits of his fellow prisoners thus becomes an ethical gesture that restores their humanity. Moreover, creative work in a concentration camp setting appears to be a therapeutic activity for the artist himself. Finally, by drawing portraits, the artist seeks above all to bear witness to the tragedies and suffering he has seen and experienced in the camps. The article thus examines how art functions as a medium of healing: towards others, towards oneself, and towards memory, in the face of systemic violence.

Keywords: art, healing, Soviet gulag, testimony, Kokis, Frankl

Introduction

Né à Rio de Janeiro, Sergio Kokis, fils d'une mère brésilienne et d'un père d'origine lettone, quitte son pays natal dans les années 1960 pour fuir la dictature et le risque d'arrestation. Récipiendaire d'une bourse offerte par la France,

il y complète ses études avant d'émigrer finalement au Québec. Psychologue et philosophe de formation, il est aussi peintre et écrivain. Âgé de 50 ans, il publie son premier roman, *Le pavillon des miroirs* (1994), qui remporte un succès immédiat. Le narrateur-peintre y juxtapose deux perspectives : celle de sa jeunesse passée au Brésil et celle de sa situation actuelle de l'artiste exilé à Montréal. Lise Gauvin (2014) constate que « c'est là que commence véritablement son activité d'artiste, qu'il décrit comme "un travail inutile d'accumulation d'images peintes", tout en ajoutant que ce travail lui est nécessaire "pour retrouver la vie" » (p. 261). Par le biais du narrateur-peintre, Kokis avoue que l'activité artistique constitue une part importante de son identité ainsi que le sens de son existence. Ces constatations s'appliquent aussi parfaitement au protagoniste du *Dessinateur*.

Le récit que nous nous proposons d'analyser est le 27^e roman et, pour le moment, le dernier texte de Kokis dont il est fier et qui constitue en quelque sorte la somme de son œuvre¹ : il contient des éléments autobiographiques², ainsi que la reprise des thèmes abordés dans ses œuvres antérieures. Le roman interroge le rôle de l'art face aux drames historiques, sources de traumatismes et de souffrance. Il oppose ainsi à la répression totalitaire la sensibilité et la liberté de l'artiste.

L'action du *Dessinateur* de Kokis se passe en URSS³, donc c'est un roman qui s'éloigne du courant migrant, qui est la plus fréquente perspective analytique des romans de Kokis, mais les questions de l'exil, de l'identité, du retour y sont tout aussi importantes. Le texte se place également au croisement de deux passions de Kokis : la littérature et la peinture. Le personnage éponyme, Oleg Boulatov, est un peintre paysagiste accusé de crime idéologique pour avoir refusé de peindre un portrait de Staline. Il est condamné à six ans de goulag. Cependant, grâce à ses talents artistiques, il se voit confier d'abord les dessins de tatouages (ce qui constitue un clin d'œil à Otto Gorz, un personnage de *Kaléidoscope brisé*), puis les illustrations

¹ Depuis 2020, date de parution du *Dessinateur*, Kokis, écrivain prolifique qui publiait à un rythme régulier d'un livre par an, n'a pas fait sortir d'autres ouvrages pour le moment. Dans une interview, il admet de plus : « Je suis particulièrement fier de ce livre.... Si c'est mon dernier, cela va être une pierre de touche en ce sens où je crois que c'est un livre essentiel et le fruit de tous les autres qui ont été faits avant » (Nault, 2020).

² Le séjour d'Oleg dans un orphelinat où il découvre la littérature, surtout sa passion pour Dostoïevski, sa pratique de la peinture, etc.

³ Le choix de l'URSS pour le cadre spatial du roman semble intentionnel non seulement pour des raisons historiques propices à une réflexion sur le rôle de l'art dans un pays totalitaire ou parce que Kokis est un grand lecteur de Dostoïevski, mais aussi, peut-être, pour réaliser le scénario d'une potentielle existence de Kokis lui-même. Lors d'un entretien, il déclare avoir eu le choix entre le retour au Brésil et l'installation en Union Soviétique, après la déchéance de son permis de séjour en France. C'est un camarade québécois qui lui parle du Canada et de la possibilité d'y travailler en tant que psychologue (Kokis, 2008). Un autre roman de Kokis, *Un petit livre* (2016), se passe également dans la Russie soviétique.

de la flore sibérienne pour un ouvrage censé être publié sous le nom du commandant du camp, amateur des plantes, mais écrit véritablement par Maxim Strakhov. Celui-ci, professeur de botanique, est aussi détenu du camp. Pour Oleg, cela améliore sa vie de prisonnier et lui permet de survivre jusqu'à la mort de Staline, au dégel et par conséquent, à la libération des camps, après laquelle il décide de retourner à Moscou. L'action du roman est réduite au profit de longues discussions d'Oleg avec le professeur et d'autres personnages, ce qui donne l'occasion de présenter des réflexions sur le rôle de l'art et de l'artiste dans un pays totalitaire. Le texte prend ainsi le caractère d'un essai philosophique ou d'un traité sur l'art.

Le présent article propose ainsi d'examiner comment l'art — en particulier le dessin — fonctionne comme un médium de soin : envers l'autre, envers soi et envers la mémoire, face à la violence systémique.

Dans ce contexte, le soin doit être compris dans son acception étymologique et traditionnelle comme l'effort ou l'attention portés à une tâche, une responsabilité, ou encore comme une protection envers soi-même ou autrui. Dans un sens plus large, le soin renvoie également à la pensée d'Alexandre Gefen, où l'écrivain ou l'artiste devient celui qui panse les blessures de l'Histoire, des victimes et, plus particulièrement, des traumatismes collectifs et individuels. Le soin se manifeste alors par la qualité du regard et une attention extrême portée à la vulnérabilité de l'autre (Gefen, 2017).

L'art : soin envers l'autre

Dès la publication de son premier roman, Kokis a l'habitude de reproduire un de ses tableaux sur les couvertures de ses livres. Il en est ainsi avec *Le Dessinateur*, dont le sujet et le statut générique de *künstlerroman* l'y prédestine d'autant plus. La peinture ouvrant le livre, un paisible paysage (*Pins à l'automne*, 2010) dépourvue de la moindre présence humaine et se limitant à une fonction purement mimétique et esthétique, c'est-à-dire sans prétention à un message profond, d'un côté renvoie au genre pictural préféré d'Oleg d'avant son arrestation⁴ et à son activité d'illustrateur-botaniste, de l'autre contraste avec le climat matériel et moral des camps de travail sibériens. En effet, au goulag, le protagoniste vit une métamorphose artistique

⁴ Dans l'œuvre picturale de Kokis, les paysages sont rares, les figures humaines s'appropriant les premiers plans. De plus, la catégorie de l'autportrait dans le sens pictural, mais aussi littéraire fait objet de la réflexion théorique de Kokis développé dans *Le Pavillon des miroirs* (p. 253–258) ainsi que dans son article « Cohérence et autportrait ».

sous l'influence de la souffrance et de la misère humaine qui l'entourent et dont il est à la fois participant et témoin⁵. Des paysages innocents, il passe à la peinture des portraits des prisonniers, même s'« il n'avait jamais privilégié l'art du portrait » (Kokis, 2020, p. 57). Ce choix est en même temps paradoxal et significatif. Paradoxal, parce qu'Oleg est condamné pour avoir refusé de peindre le portrait de Staline. Son refus n'est pourtant pas une expression préméditée de sa révolte contre le pouvoir, mais est motivé par la peur que la peinture dévoile la laideur intérieure et la bestialité du dictateur et ne réponde pas ainsi aux attentes du commanditaire (p. 72).

Au refus de peindre Staline, s'oppose le libre choix de l'artiste de peindre ses codétenus qui est significatif, d'abord parce qu'il constitue une expression d'empathie, puis parce qu'il est motivé par la nécessité de témoigner, thème que nous aborderons dans la suite. Le recours à la catégorie du portrait est essentiel parce que, contrairement aux paysages, il situe au centre l'être humain et apparaît comme une réflexion sur sa condition. Kokis rejoint, dans ce sens, la théorie du Visage d'Emmanuel Levinas⁶. Celui-ci l'entend comme une notion éthique et comme une épiphanie. Pour lui, le véritable Visage transcende ses propres caractéristiques physiques (ex. la couleur des yeux, la forme du nez, etc.) pour atteindre l'infini, qui ne se réalise que dans la rencontre avec l'Autre.

Le regard de l'artiste posé sur ses modèles, gens opprimés et dépossédés d'individualité, leur redonne leur humanité, leur dignité et leur subjectivité, et prouve ainsi que la vie de chaque être humain a une valeur inconditionnelle. Les tableaux qui mettent en scène une personne, supposent en même temps son histoire singulière et racontent sa souffrance individuelle, ils impliquent ainsi le récit d'une existence. L'art du portrait apparaît comme un dialogue, une rencontre entre l'artiste et son modèle, et, au-delà de l'acte créateur, comme une rencontre entre l'artiste et son spectateur. La peinture rend ainsi possible une communication (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 23), ce qui constitue une capacité essentiellement humaine :

On dit naïvement que l'objet choisi a attiré l'attention de l'artiste. Il y a en fait une attirance mutuelle, celle de l'intention du dessinateur, issue de son monde intérieur ... et celle exercée par cet objet-là.... Cet objet-là, jusqu'alors fondu dans le monde, est extrait de sa situation de simple volume dans le paysage par le désir de l'artiste et ... au fur et à mesure qu'avance l'exercice, cela devient un dialogue avec la chose convoitée par le dessinateur.... L'acte de dessiner est ainsi une rencontre dans laquelle le sujet cherche à capter l'essence extérieure d'une chose, dans l'espoir de la rendre humaine à travers son art. (Kokis, 2020, p. 85–86)

⁵ Il serait intéressant, dans ce contexte, de réfléchir à « l'aporie du témoignage » selon Agamben.

⁶ Toutes les références à Levinas sont tirées de son essai *Totalité et Infini* (1961).

Ainsi, les portraits d'Oleg ne se limitent pas à la fonction première de l'art, à savoir celle d'imiter la réalité (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 5) qui reste pourtant importante, ils ne représentent pas seulement les choses extérieures, mais tentent d'exprimer la vie intérieure, aussi bien celle des détenus que celle du peintre (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 20). Comme le remarque Bergez (2009) : « le portrait ... travail[e] toujours cette relation entre l'intérieur et l'extérieur. Pour le peintre, il s'agit donc de rendre le corps signifiant » (p. 93). En effet, le réalisme de la représentation va de pair avec la valorisation de la dimension intellectuelle, spirituelle et émotionnelle du modèle.

Il arrivait alors, paradoxalement, à mieux capter les états affectifs des détenus qui acceptaient de poser pour lui.... Oleg aussi pouvait désormais explorer une gamme presque inépuisable de passions, de peurs et de résignations apathiques derrière les apparences de ses compagnons de baigne. Et pas uniquement sur leurs visages, car les postures corporelles, les gestes des mains, la façon de s'asseoir ou de se recroqueviller sur les paillasses trahissaient beaucoup des états spirituels de ses modèles. (Kokis, 2020, p. 87)

L'autre trait attendu de l'art, au moins dans son acception fonctionnant du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 5, 12), est sa capacité à produire la beauté. Les portraits des prisonniers ravagés par la faim, le froid, les maladies, la torture et toutes sortes d'humiliations, ne sont sûrement pas beaux au sens classique du terme. Pourtant, leur beauté réside, comme le souligne Oleg, d'abord dans la vérité de la représentation (Kokis, 2020, p. 47), puis, dans la capacité de l'artiste à « capter la complexité essentielle de [s]es modèles », ce n'est qu'alors que ses portraits « peuvent aspirer au qualificatif de “beaux” » (p. 73). Comme dans la philosophie du Visage de Levinas, il ne s'agit pas tant de l'aspect esthétique que de la relation. Enfin, la beauté pour Oleg consiste dans la dimension morale des portraits (p. 29). En fixant la souffrance humaine sur ses dessins et en dénonçant le mal subi par les hommes, l'artiste leur rend hommage, les immortalise et donne ainsi un sens à leur souffrance, puisque, pour lui, « la souffrance n'a de sens que s'il y a quelqu'un pour s'en souvenir, mieux encore, pour la raconter » (p. 299). Kokis lui-même avoue que « la morale, c'est la seule chose qui nous reste pour respecter notre semblable » (Nault, 2020).

Bergez (2009) remarque en plus que le portrait « entretient une dialectique insistante avec la pensée de la mort » et « saisit le vivant dans la perspective de sa future disparition » (p. 83–84). Cette remarque ne peut être que plus vraie dans le contexte du lieu d'action du roman, où la mort est omniprésente et Oleg appelle ses images « des stations d'une curieuse danse macabre » (Kokis, 2020, p. 398)⁷.

⁷ C'est un thème récurrent dans l'œuvre de Kokis (ex. *La Danse macabre du Québec*).

Saisir sur la toile le vivant, en étant conscient de sa disparition proche et certaine, est peut-être le seul geste de compassion qu'Oleg puisse accomplir en tant qu'artiste.

Même si l'activité d'Oleg ne procure ni guérison ni soulagement tangible à ses modèles, elle transcende la misère matérielle de leur condition, ses portraits révélant la grandeur silencieuse des souffrants. Cependant, la possibilité de pratiquer le dessin améliore littéralement les conditions de vie d'Oleg, mais qui plus est, l'art a pour lui une valeur thérapeutique concrète.

L'art : soin envers soi

Kokis avoue : « J'avais envie d'écrire sur une humanité qui permet de continuer à survivre, l'humanité malgré la déshumanisation autour. C'est une leçon de morale de grande valeur » (Nault, 2020). Ce qui l'intéresse, ce sont les stratégies de survie dans les conditions les plus inhumaines possibles. Il se demande « comment chacun va, à sa façon, tenter de survivre, parce que pour eux, la vie a de l'importance » (Nault, 2020). Bien que *Le Dessinateur* soit un roman, donc un récit fictif, les comportements des personnages, leurs tentatives de garder l'humanité et un sens d'existence, correspondent aux attitudes de réels survivants des camps de concentration⁸, ce qui prouve que Kokis s'est bien documenté. Il avoue, d'ailleurs, avoir lu, la vie durant, « des livres et des documents portant sur la vie des personnes confinées dans des prisons ou des camps de concentration » (Nault, 2020)⁹. Les artistes auxquels Kokis rend hommage sont nombreux : l'écrivain énumère à la fin de son livre peintres et écrivains, survivants des camps de concentration, en honorant ainsi leur mémoire. Parmi eux, il ne figure pourtant pas Viktor E. Frankl, psychiatre autrichien d'origine juive et survivant de quatre camps nazis dont l'approche thérapeutique semble bien conceptualiser l'attitude d'Oleg.

Frankl examinait les mécanismes psychiques qui ont permis à certains prisonniers, y compris lui-même, d'éviter le suicide et de survivre aux conditions inhumaines. Il a exposé son approche, connue sous le nom d'analyse existentielle ou

⁸ Ex. Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*; Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Michel Solomon, *Magadan*, etc. Solomon et Chalamov sont d'ailleurs explicitement évoqués par Kokis dans la « Note de l'auteur » (p. 409) et la ville de Magadan, en tant que lieu de passage après la libération, apparaît dans le roman.

⁹ Kokis écrit ce roman dans les conditions de confinement à cause de la pandémie de la COVID.

de logothérapie¹⁰, dans son plus célèbre récit, *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie* (1946). En tant que survivant, Frankl est bien placé pour convaincre que le sens peut être trouvé dans toutes les situations existentielles, même les plus douloureuses. La vie et les choix d'Oleg durant son expérience de prisonnier constituent, en quelque sorte, la réalisation fictive des prémisses théoriques de la logothérapie franklienne. Celle-ci, même si elle n'est pas évoquée de manière explicite dans le récit, peut être résumée par les paroles du prince Mychkine de *L'Idiot* de Dostoïevski, rapportées par le professeur Strakhov : « J'imaginai qu'on peut retrouver une richesse de vie même dans une prison » (Kokis, 2020, p. 32). Pour le protagoniste du *Dessinateur*, cette richesse consiste surtout dans son activité de peindre qui lui permet aussi de regagner son identité et une liberté intérieure (p. 85), et selon Frankl, l'une des manières de découvrir le sens de la vie est, en effet, un travail créateur.

Reconnaissant pour la chance dont il jouit grâce à son talent, « tandis qu'il assistait à la déchéance de centaines d'autres détenus comme lui » (Kokis, 2020, p. 17), Oleg en profite consciemment comme d'une des « techniques pour contrer le désespoir » (p. 18). Mieux nourri et dispensé des travaux pénibles dans la forêt, il recommence à apprécier la qualité esthétique du monde (p. 34) en retrouvant ainsi une part de son identité d'artiste. Cela est possible grâce à sa capacité d'observation, voire de contemplation qu'il commence à pratiquer. La contemplation éveille en lui des impressions agréables, mais prouve aussi sa sensibilité :

Oleg se retrouvait comme perdu à observer attentivement un brin d'herbe, une branche d'arbre tordue, l'aspect d'une bûche ... ou tout autre objet qui attirait son attention sans qu'il sût pourquoi. Faute de papier et de crayon, il dessinait ainsi en imagination. (p. 39)

L'exercice du regard et la contemplation du monde extérieur influencent son monde intérieur et contribuent ainsi aux premières manifestations d'une vie spirituelle, qui, avant la reprise du dessin était paralysée à cause des « premières expériences, celle du choc, de la peur, de l'humiliation ou de la révolte, [qui] compromettent les capacités de la conscience » (p. 35). Ainsi, l'art du dessin devient pour lui « un instrument de connaissance de soi » (p. 46), source d'une richesse intérieure et d'un certain bonheur, voire une « ouverture vers la vie » (p. 56–57)¹¹.

¹⁰ « Si Frankl a d'abord imaginé le vocable de "logothérapie", c'était pour donner un nom à une orientation thérapeutique soucieuse de répondre au besoin de sens de ses patients, et ce n'est que plus tard, en forgeant le terme *Existenzanalyse* [analyse existentielle], qu'il a expliqué les soubassements philosophiques de sa réflexion » (Sarfati, 2023, p. 202).

¹¹ Une pareille stratégie de survie est pratiquée par le professeur Maxim Strakhov : « Son projet de livre semblait combler tous ses désirs et remplir de sens ce qu'il lui restait de temps pour vivre » (p. 129).

Les conversations d'Oleg et du professeur Strakhov, qui constituent un des piliers de la diégèse, ainsi que la pratique de se raconter, avec d'autres personnages, les histoires des romans lus avant l'incarcération (p. 98–99) stimulent aussi la vie intellectuelle des personnages et leur permettent ainsi de garder le sentiment d'humanité. Il en est de même pour les retours mentaux vers le passé et la plongée dans les rêveries, ce qui permet à Oleg de s'imaginer d'autres existences que la sienne : « c'était une curieuse tentative d'acquérir une sorte de sens personnel au sein même de l'absurdité qui l'entourait » (p. 99).

Toutes ces pratiques sont fondamentales pour la survie et pour récupérer le sens, selon Frankl. Il souligne, en effet, la nécessité de garder l'estime de soi, de lutter pour dépasser l'état matériel de la condition de forçat et de travailler à devenir une personne, c'est-à-dire un être raisonnable, doté d'une liberté intérieure et d'une valeur propre¹². Cela est possible, selon Frankl, si l'homme reste fidèle à son système de valeurs, parce que la création des valeurs est la capacité essentiellement humaine. Il souligne aussi le rôle de la contemplation et de l'attitude d'émerveillement face à la beauté de la nature et celle des œuvres d'art (Frankl, 1946/2022, p. 64). Toute aussi importante est la relation à autrui, il l'indique comme une autre manière d'échapper à l'absurdité et au non-sens de la vie.

L'art du dessin est aussi pour Oleg l'exercice de la liberté (Kokis, 2020, p. 85, 101). Par cette notion, on doit comprendre une liberté de penser, une sorte d'émigration intérieure (p. 130) qui lui apporte du soulagement et lui permet d'oublier, l'espace de quelques instants, la réalité ambiante, tandis que, Frankl, pour qui cette notion est cruciale, l'entend de manière plus large. Elle a pour lui la valeur éthique, parce qu'elle admet, paradoxalement, le renoncement à ses propres besoins en faveur d'un comportement plus altruiste. Il dit : « on peut tout enlever à un homme excepté une chose, la dernière des libertés humaines : celle de décider de sa conduite, quelles que soient les circonstances dans lesquelles il se trouve » (Frankl, 1946/2022, p. 91). La liberté est donc la capacité d'examiner ses choix d'une perspective éthique. Ce sera aussi la preuve de son humanisme, car comme le remarque Frankl, le vrai humanisme se réalise au moment où on se tourne vers autre chose que soi-même, donc il se réalise dans l'autotranscendance.

Cependant, ce qui inquiète Oleg, c'est une sorte de paradoxe : tout en voulant commémorer ses compagnons du bagne dans les dessins et leur redonner une humanité qui leur a été ôtée, il doit prendre ses distances, se détacher de ses modèles et suspendre son empathie (Kokis, 2020, p. 100–101).

¹² « Si le prisonnier ne résistait pas, s'il ne luttait pas pour sauver son honneur, il perdait son individualité, il cessait d'être une personne douée d'intelligence et jouissant d'une certaine liberté spirituelle » (Frankl, 1946/2022, p. 75).

Cette insensibilité voulue, source d'inquiétude pour Oleg, est pourtant valorisée par Frankl (1946/2022) comme une attitude attendue qui permettait au prisonnier de s'entourer d'une carapace protectrice (p. 53). Un degré d'apathie, donc d'émoussement des réactions émotionnelles, lui donnait la possibilité de s'endurcir face aux souffrances, constituant ainsi un mécanisme de défense. De plus, ce détachement émotionnel de l'artiste qui lui permet de représenter mieux la souffrance humaine, a pour but d'éveiller de l'empathie chez le spectateur. En effet, le dessin pratiqué dans les camps soviétiques visent surtout à toucher ceux qui vivent à l'extérieur et qui ne soupçonnent même pas l'ampleur du mal. Le professeur conseille d'ailleurs à Oleg :

Pour survivre ici, tu dois effacer temporairement une bonne partie de ton humanité, celle qui t'empêcherait de continuer à lutter. S'il faut fermer les yeux devant l'infortune de tes compagnons de prison, fais-le. Tu survivras et tu te vengeras ensuite en portant témoignage de ce que tu as vu ici. (Kokis, 2020, p. 79)

L'art : soin de la mémoire

En effet, l'idée du témoignage revient de manière obsessionnelle, dès qu'Oleg commence à dessiner les portraits de ses compagnons. Dans un premier temps, cela correspond parfaitement à la fonction de l'art en général. Le narrateur du premier roman de Kokis, *Le Pavillon des miroirs*, rappelle que « Mnémosyne, la déesse de la peinture est après tout mémoire » (p. 64). Mais en particulier, cette fonction est le mieux accomplie par le genre du portrait. Ingarden (1946) constate que, pour que la fonction mimétique soit pleinement accomplie, l'objet reproduit au tableau doit ressembler à l'objet qui se prête pour cette reproduction (p. 15)¹³. Son propos s'applique, en effet, surtout au portrait parce que, à la base, ce genre de tableaux avait pour but de conserver la mémoire des gens riches ou des personnages qui ont eu de l'influence sur l'histoire. Dans le cas du roman de Kokis, la ressemblance n'a peut-être de l'importance que pour le dessinateur qui traite ses modèles comme individus à qui il veut rendre hommage. Pourtant, le spectateur ne pourra jamais constater si l'artiste a réussi quant au mimésis, n'ayant aucune possibilité de comparaison avec le modèle, son attention sera pourtant attirée à la souffrance des gens représentés. De plus, cette fois-ci, contrairement à son intention première, le portrait

¹³ Dans la théorie d'Ingarden « l'objet » est compris de manière large se référant aussi aux personnes.

doit conserver la mémoire, non pas des grands de ce monde, mais des plus démunis, ou comme le rappelle Oleg, la mémoire de « l'homme martyrisé » (Kokis, 2020, p. 346). Il imagine même ses dessins comme illustrations complétant les archives secrètes du NKVD pour rendre les dossiers des prisonniers plus humains et réalistes (p. 401–402).

Pour revenir à la pensée de Levinas, porter son regard sur le Visage de l'Autre, c'est l'instant même où s'impose la responsabilité envers lui. La décision d'Oleg de peindre ses compagnons du bagne a la valeur éthique puisqu'elle résulte de sa conscience d'être privilégié, dans le sens matériel (il a une meilleure situation que les autres détenus), mais surtout en tant qu'artiste qui voit plus et qui a les prédispositions nécessaires pour le fixer sur papier : « De sa position d'artiste, il se targuait d'être au-dessus de tout le reste, en tant que conscience lucide, pour témoigner, ne fût-ce que par son simple regard, de toute l'injustice qui l'entourait » (Kokis, 2020, p. 18). Conscient de son rôle, il prend « la responsabilité morale de tout bien regarder pour le dénoncer un jour » (p. 30). C'est grâce à la dimension commémorative, et ainsi éthique, de son art, qu'il considère sa pratique du portrait comme la chose la plus noble et achevée de toute sa vie d'artiste. C'est aussi sa manière de guérir et d'apaiser sa culpabilité de survivant (p. 345–346)¹⁴, ou pour reprendre le terme d'Agamben (2008), sa honte de survivant (p. 89–137).

Il réfléchit aussi sur l'importance de la mémoire dans le contexte de la guérison collective :

J'ignore si une société est en mesure de survivre moralement à un crime de cette importance. Dans quelques générations peut-être, lorsqu'on aura oublié ces ignominies, cette barbarie. Pourtant, je suis persuadé que ma tâche sera celle d'empêcher que ces horreurs tombent dans l'oubli, du moins pendant que je suis vivant, pendant que ces souvenirs me hantent. Il y a là un paradoxe : il faut que ces crimes disparaissent de nos mémoires pour que la société puisse achever sa convalescence, mais en même temps, c'est immoral de vouloir les effacer. (p. 341)

Dans la question de la mémoire, ce n'est donc pas seulement la responsabilité de l'artiste qui compte, mais aussi le devoir du spectateur de regarder avec empathie, conscience et sensibilité. Dessiner pour témoigner est donc aussi un acte de soin envers les générations à venir. Fixer le passé le fait durer dans le futur¹⁵.

¹⁴ Après sa libération et après avoir reproduit de nouveaux les portraits détruits dans le camp, il se suicide, constatant que son rôle a été accompli.

¹⁵ Dans ce sens, Kokis rejoint l'approche d'Annette Wieviorka qui souligne l'importance sociale et historique du témoignage, surtout celui du survivant qui devient l'incarnation même de la mémoire au sein de l'espace public (cf. *L'Ère du témoin*).

Tatarkiewicz (1973/2009) souligne le fait que l'art d'un côté exprime la vie intérieure de l'artiste, mais doit, de l'autre, éveiller aussi la vie intérieure du spectateur (p. 20). De même, pour Levinas, un véritable portrait est celui qui fait en sorte que le spectateur se sente appelé à répondre. Oleg partage une telle approche en constatant que le rôle de l'art est « d'éveiller les consciences » (Kokis, 2020, p. 348). À ce moment, le protagoniste est la porte-parole de Kokis qui souhaite que son roman « enrichisse le lecteur en le menant à se poser des questions sur sa morale et sa propre vie » (Nault 2020). L'art ne procure pas seulement une satisfaction esthétique au spectateur : il l'émeut, le frappe, le bouleverse, l'enrichit et approfondit sa vie (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 23). Les portraits d'Oleg sont donc censés provoquer une réaction morale chez le spectateur qui, se référant à son propre système de valeurs, doit ressentir de l'empathie et, par conséquent, faire tout pour diminuer la présence du mal dans le monde.

Le dessinateur de Kokis est pourtant conscient que, afin d'éveiller une réaction éthique chez le spectateur, celui-ci doit y être prédisposé :

Un spectateur dépourvu d'esprit ne sera pas capable de s'émerveiller ni d'en tirer le meilleur profit.... En ce sens, mes images de la souffrance humaine ne servent à rien pour éveiller les consciences ; elles ne parlent qu'aux personnes déjà convaincues ou assez sensibles pour en tirer les leçons. Pour tous les autres, elles sont soit inertes, soit purement provocatrices. (Kokis, 2020, p. 379)

De plus, à la fin du roman et de la vie du protagoniste, les perspectives temporelles semblent se superposer. En exprimant par images ses expériences du prisonnier, Oleg ressent une communauté avec tous les gens souffrants à cause de l'injustice, même ceux des époques éloignées, comme les esclaves. Cette réflexion est intéressante dans le sens qu'elle permet de dépasser « les cas individuels en allant vers une expression plus universelle de la souffrance » (Kokis, 2020, p. 400) qui conduit à la conclusion peu favorable quant à la nature humaine et la présence du mal dans le monde. Mais cette réflexion met de nouveau en valeur le rôle de l'artiste en tant que dénonciateur du mal, éveilleur des consciences et formateur à l'empathie.

Conclusion

Le Dessinateur constitue peut-être la mise en narration des thèmes privilégiés de Kokis, ceux de l'identité artistique, de l'exil, du déracinement etc. qui sont

présents dans son œuvre dès son premier roman. Il illustre aussi la prédilection de Kokis pour une méditation philosophique et existentielle. Cependant, tout en conservant cette dimension personnelle, très importante pour l'écrivain, le récit est aussi une profonde et empathique réflexion sur la souffrance de l'homme qui reste impuissant face à la violence systémique. Dans ce contexte, le texte constitue aussi un manifeste artistique qui prône peut-être non pas l'art engagé au sens strict du terme, mais la responsabilité de l'artiste face au mal dont il est témoin. Cette responsabilité a une dimension éthique, parce qu'elle est un geste de compassion qui restaure une part d'humanité aux plus démunis, le moment du dessin étant une forme de rencontre, voire de communication entre l'artiste et son modèle. Mais cette responsabilité consiste à la fois dans le témoignage qui est aussi une communication avec le monde extérieur et avec les futures générations. L'art devient ainsi l'expression du soin envers l'autre et envers la mémoire et une lutte pour un monde meilleur. Mais Kokis tient aussi à démontrer quelle est l'influence de l'art sur l'artiste lui-même, comment il lui permet de garder son humanité et son système de valeurs, ce qui le protège contre l'avilissement et le désespoir.

Bibliographie

- Agamben, G. (2008). *Co zostaje z Auschwitz*. (S. Królak, Trad.). Wyd. Sic!
- Bergez, D. (2009). *Littérature et peinture*. Armand Colin.
- Frankl, V. E. (2022) *Découvrir un sens à la vie*. (C. J. Bacon & L. Drolet, Trad.). Flammarion. (Texte original publié 1946).
- Gauvin, L. (2014). *Aventurier et sédentaire. Parcours du roman québécois*. Typo.
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*. Éditions Corti.
- Ingarden, R. (1946). *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*. Polska Akademia Nauk.
- Kokis, S. (1995). *Le Pavillon des miroirs*. XYZ.
- Kokis, S. (1995). Cohérence et autoportrait. *Lettres québécoises*, 80, 7–9.
- Kokis, S. (1999). *La Danse macabre du Québec*. XYZ.
- Kokis, S. (2001). *Kaléidoscope brisé*. XYZ.
- Kokis, S. (2008, février 17). Interview accordée à la Radio Canada durant l'émission *Tout le monde en parle*. http://www.dailymotion.com/video/x4wxag_tlmep-sergio-kokis-ostine-pauline-m_news
- Kokis, S. (2016). *Un petit roman*. Lévesque Éditeur.
- Kokis, S. (2020). *Le Dessinateur*. Lévesque Éditeur.
- Levinas, E. (1961). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Martinus Nijhoff.

- Nault, S.-É. (2020, novembre 14). Le dessinateur: la grande aventure de Sergio Kokis. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2020/11/14/le-dessinateur-la-grande-aventure-de-sergio-kokis#:~:text=Sergio%20Kokis%20est%20n%C3%A9%20au,fait%20partie%20de%20sa%20vie>
- Sarfati, G.-E. (2023). L'œuvre de V. Frankl. L'analyse existentielle et la logothérapie. In V. E. Frankl, *Le sens de ma vie. Autobiographie*. (G.-E. Sarfati, Trad.) (p. 177–271). Dunod.
- Tatarkiewicz, W. (2009), Definicja sztuki. (Texte original publié 1973). In G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska & M. Siwiec (Dir.), *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej xx wieku* (p. 3–27). Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wieviorka, A. (2013). *L'ère du témoin*. Pluriel.

Notice bio-bibliographique

Anna Żurawska est maître de conférences à la Chaire de Philologie romane de l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Elle a soutenu une thèse doctorale sur la correspondance des arts dans l'œuvre de Sergio Kokis. Ses recherches actuelles se concentrent autour de la question du (post-)sécularisme et de l'analyse existentielle dans la littérature française et québécoise du xx^e et xxi^e siècle.

zurawska@umk.pl