

Université de Montréal

De l'image au texte : deux représentations de la mort
dans l'œuvre de Sergio Kokis

Par

Nicolas Bony

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Avril 2007

© Nicolas Bony, 2007



pd
35

U54
2007

V.024

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

De l'image au texte : deux représentations de la mort
dans l'œuvre de Sergio Kokis

présenté par :

Nicolas Bony

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Nepveu
Président-rapporteur

Gilles Dupuis
Directeur de recherche

Irène Oore
Membre du jury

SOMMAIRE

Dans la genèse de l'œuvre kokisienne, caractérisée par sa diversité et son hétérogénéité, *La danse macabre du Québec* précède l'écriture des romans. Cette œuvre allie la peinture et la poésie selon une tradition qui remonte au Moyen Âge. Elle représente la mort en la faisant intervenir dans des scènes de la vie quotidienne. Cette figure macabre constitue un motif essentiel du premier roman de Kokis, *Le pavillon des miroirs*. Dans notre recherche, nous faisons l'hypothèse que l'œuvre picturale prend la forme d'un intertexte central qui influence le récit tant au niveau du fond que de la forme. L'intérêt sera de découvrir comment Kokis passe de la peinture à l'écriture, comment il établit une relation intrasémiotique productive entre les deux arts. Après avoir étudié la relation entre l'image et le texte dans la théorie intertextuelle, nous cernons les différentes caractéristiques de *La danse macabre du Québec*. À partir de cette première analyse, nous étudions la relation entre peinture et écriture qui se réalise dans *Le Pavillon des miroirs* à travers la narration du personnage principal et les descriptions. Finalement, nous déterminons l'influence de la peinture dans l'œuvre romanesque et par la même, l'importance de la mort. L'irruption des images de mort constitue en effet le mode essentiel de création des œuvres qui semble être le seul recours possible pour retrouver la vie. Plus largement, notre recherche vise à élucider le sens et la portée des productions littéraires et picturales de Sergio Kokis tout en proposant une réflexion sur la relation entre les arts et un moyen d'aborder l'altérité de ces deux éléments.

Mots clés : Sergio Kokis, littérature québécoise contemporaine, intertextualité, intersémiotique, peinture, écriture

ABSTRACT

In the genesis of Kokis' works, whose characteristics include diversity and heterogeneity, *La danse macabre du Québec* precedes his writings. It combines painting and poetry in accordance with a tradition which dates back to the Middle Ages. It depicts emaciated skeletal bodies personifying death, in conversation with one or more living persons. This macabre figure plays an important role in Kokis first novel, *Le pavillon des miroirs*. This thesis leads to the hypothesis that his pictorial work constitutes a main intertext which influences the substance and form of the narrative. The interest of this study lies in discovering how Kokis works from painting to writing and how he establishes a productive intrasemiotic exchange between the two forms of art. In the first chapter, I investigate the nature of the relationship between image and text using the theory of intertextuality. The second chapter deals specifically with *La danse macabre du Québec*. My third chapter treats of the links between painting and writing through the analysis of the narration and descriptions in *Le Pavillon des miroirs*. In conclusion, the reader will be able to see how the sudden irruption of death images works as a mode of creation and seems to be the only way for the artist to be reborn. Finally, this study offers an in-depth-analysis of the textual and pictorial works by Sergio Kokis while considering the relationship between different art forms.

Keywords: Sergio Kokis, French Canadian literature, intertextuality, intersemiotic, painting, writing

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
I. Bases théoriques	
1.1 L' « intrasémiotique » : entre sémiotique et intertextualité.....	8
1.2 Les théories de l'intermédialité et de l'interartialité	17
1.3 Pistes d'interprétation.....	20
1.4 Lecture intrasémiotique.....	23
II. De l'image : <i>La danse macabre du Québec</i>	
2.1 Présentation.....	25
2.2 Bref historique des danses macabres.....	27
2.3 Entre tradition et modernité : l'œuvre kokisienne.....	30
2.4 La peinture.....	33
2.5 La poésie.....	37
2.6 Le texte et l'image, l'image et le texte : une relation riche de sens.....	39
III. Du texte : <i>Le pavillon des miroirs</i>	
3.1 Le paratexte.....	41
3.2 Du visuel dans l'écriture : l'expressionnisme.....	48
3.3 Le regard de Sergio Kokis : du <i>Pavillon</i> à la <i>Danse</i>	55
3.4 Les portraits.....	59
3.5 Le social : une œuvre engagée et engageante.....	65
3.6 La mort.....	70
CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE	88

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- Al* : Sergio Kokis, *L'amour du lointain*, Montréal, XYZ, 2004.
- Dm* : Sergio Kokis, *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.
- Lc* : Sergio Kokis, *Les langages de la création*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1996.
- Pm* : Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, 1994.

ibid. : Même ouvrage que la note précédente.

Idem : Même ouvrage et même page que la note précédente.

op.cit. : Ouvrage déjà cité.

s.d. : Sans date.

s.p. : Sans pagination.

s.t. : Sans titre.

Les citations tirées du corpus à l'étude seront indiquées par l'abréviation suivie du folio entre parenthèses.

Les *mots en italique* dans les citations indiquent que nous soulignons, sauf indication contraire.

LISTE DES ANNEXES

N.B. Les tableaux tirés de *La danse macabre du Québec* ont été insérées à la page qui suit notre texte où la peinture est évoquée ou décrite.

Annexe 1 Sergio Kokis, *Le pape*, huile sur masonite, 1992.....p. 40

Annexe 2 Sergio Kokis, *Les gros*, huile sur masonite, 1992.....p. 40

Annexe 3 Sergio Kokis, *Les maigres*, huile sur masonite, 1994.....p. 40

Annexe 4 Sergio Kokis, *Le peintre*, huile sur masonite, 1994.....p. 44

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les personnes suivantes :

Gilles Dupuis, pour un encadrement intellectuel inspirant.

Ma mère, ma première lectrice, pour son aide tout au long de mes études.

Mon père, pour m'avoir rappelé l'importance de mettre le nez hors de mon bureau.

Mon frère, pour son écoute et ses idées.

Hadrien, pour le séjour au Brésil.

Ma famille et mes ami(e)s, pour leur amour et leur soutien.

INTRODUCTION

Voilà plus d'une décennie que Sergio Kokis a publié son premier roman *Le pavillon des miroirs*. Auteur extrêmement prolifique, il a déjà écrit plus de douze romans, un essai sur la création, un livre d'art ainsi qu'un récit à l'allure autobiographique. Mais si Kokis demeure un écrivain de tout premier plan, il se définit d'abord comme un peintre. Nous sommes alors autorisés à questionner les liens entre le texte et l'image dans son œuvre. Existe-t-il une complémentarité entre le pictural et le scriptural dans la pratique artistique de Kokis? L'écrivain et poète portugais Fernando Pessoa posait déjà que « [l']essentiel est de savoir bien voir / Savoir bien voir sans se mettre à penser¹ ». Il voulait faire intervenir l'image pour voir *ce qui est*. Cette conception entre le visible et le dicible est à l'origine de la double activité de nombreux artistes. Certains ont tenté de réconcilier les deux pratiques pour rétablir une forme de continuité entre le pictural et le scriptural, pour tenter de « mieux voir par la parole, mais aussi de mieux s'insérer dans la réalité par le regard² ». Pour Kokis, la peinture et l'écriture, l'image et le texte, le langage plastique et le langage discursif sont deux *langages de la création*, deux pratiques différentes d'un même processus. La peinture vient en premier. Elle constitue le seul médium capable de créer des images toujours nouvelles, comme un regard sans cesse

¹ Fernando Pessoa (Alberto Caeiro), « Le Gardeur de troupeaux », Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier (trad.), *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 2001, p. 26.

² Antoine Papillon-Boisclair, « L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon ». Thèse de doctorat. Département de langue et littérature françaises : Université McGill, 2006, p. 14.

ignorant de ce qui l'entoure et pouvant capter le monde tel qu'il est. À l'inverse, le langage discursif, seul *vrai* langage selon Kokis, serait celui de la pensée, de la vie de notre esprit : « Un récit démontre, il convainc et se laisse facilement intégrer à notre pensée. Un tableau ne fait que montrer. Le spectateur doit résoudre seul la question de la recherche du sens, puisqu'un tableau ne répond pas à des questions, il en pose. » (*Lc*, 57) Cela dit, la peinture rejoint aussi l'écriture. C'est le premier paradoxe de la création picturale : si l'œuvre est mystérieuse, si elle représente l'absence de tout sens, elle constitue aussi une tentative de communiquer. C'est ce qui fait dire à Kokis qu'« un peintre peut aussi bien délecter les sens tout en sollicitant l'esprit » (*Lc*, 54). Mais au-delà des langages – et c'est notre hypothèse – la peinture et l'écriture représentent une obsession de la mort. Qu'elle soit transfigurée sous forme plastique ou évoquée dans les récits, qu'elle s'ancre dans la réalité des souvenirs ou dans des représentations symboliques, la mort est omniprésente dans l'œuvre kokisienne³. Cette omniprésence de la mort revêt d'abord une dimension ontologique. Pour le peintre-écrivain, comme pour le narrateur-peintre du *Pavillon des miroirs*, la mort est paradoxalement la seule chose qui nous prouve que nous sommes vivants : « c'est uniquement dans la conscience de la mort qu'on peut comprendre la vie et le combat des hommes » (*Al*, 305). Du point de vue de l'artiste, la question de la mort pose aussi un véritable défi artistique : représenter l'irreprésentable. À ce propos, Kokis déclare que la conception de *La danse macabre du Québec* représentait « une domination plastique totale des figures de la mort. », avant d'ajouter : « Mais peut-on jamais la

³ À ce sujet, dans l'imaginaire kokisien, le carnaval reflète la présence à la fois réelle et symbolique de la mort : « La mort était omniprésente dans le carnaval, tant par l'expérience vécue de l'ensemble de la fête que par l'abondance de déguisements macabres, diaboliques ou monstrueux » (*Dm*, 79).

dominer autrement que par ses figures? » (*Al*, 214). Sous-évaluer la signification *philosophique* du thème de la mort équivaldrait à oublier que la peinture et la littérature visent à dévoiler, de manières différentes, les significations du monde. Affirmer que l'intérêt philosophique est exclusif passerait sous silence tout ce qu'il y a de maîtrise esthétique dans la figuration de la mort et de recherche proprement rhétorique dans sa mise en récit. Dit autrement, cela reviendrait à ne pas voir que la mort – l'invisible/l'indicible par définition – est toujours une belle occasion de mettre son pinceau/sa plume à l'épreuve. Dans un cas comme dans l'autre, nous nous priverions d'un élément dont l'importance interprétative est centrale et, plus encore, nous simplifierions indûment l'œuvre de Sergio Kokis. Son obsession pour la mort témoigne d'une attraction personnelle et d'une implication esthétique se situant au cœur même de la pratique artistique. C'est cette connexion qu'il nous faudra étudier pour poser correctement le problème.

Si la critique de l'œuvre kokisienne s'est surtout attachée aux questions de l'exil et de l'identité dans la perspective de l'écriture migrante, elle a négligé la diversité et l'hétérogénéité, tant sur le plan des genres (littéraire et pictural) que sur le plan des problématiques abordées⁴. Notre recherche veut ainsi élargir l'analyse à des aspects oubliés mais fondamentaux à la compréhension de l'œuvre littéraire kokisienne, soit le rôle de la peinture et l'importance du macabre.

⁴ Monique Lebrun a déclaré à ce sujet que « *Le pavillon de miroirs* ne se pose pas uniquement comme un récit de migrant, mais plutôt comme la trajectoire intimiste d'un homme, venu d'ailleurs, certes, mais plus sensible à ses démons intérieurs qu'à toutes ces comparaisons folkloriques et forcément réductrices, entre le passé exotique revisité et un présent aux couleurs du froid et de la grisaille nord-américaine. », « Masques et miroirs : Sergio Kokis et l'expérience migrante », dans *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique-France-Québec-Suisse*, Monique Lebrun et Luc Collès (dir.), Cortil-Wodon, Editions Modulaires Européennes/InterCommunications, 2007, p. 172.

Qui parcourt les romans de Kokis est frappé par l'abondance de citations, d'allusions et de références explicites ou implicites à des romanciers, des poètes, des philosophes, des peintres, des musiciens. Le matériau intertextuel kokisien couvre des cultures et des domaines très diversifiés. Pour Kokis, lequel s'inscrit dans la lignée d'Umberto Eco, un livre s'écrit d'abord à partir d'autres livres. Son deuxième roman, *Negão et Doralice* (1995), rend ainsi hommage à Shakespeare en reprenant l'histoire mythique de *Roméo et Juliette*. Quant à *Errances* (1996), son troisième roman, il fait référence à l'*Odyssée* d'Homère. Nous verrons que dans le *Pavillon des miroirs*, c'est l'œuvre de *La danse macabre du Québec* qui se présente comme la référence principale.

Étudier le rapport d'une œuvre à une œuvre convoque logiquement l'étude intertextuelle. Nous le savons, le terme d'intertextualité a subi de nombreuses définitions au cours des années⁵. Aujourd'hui, le domaine de l'intertextualité est bien défini grâce à de récentes et substantielles études de synthèse⁶. Pourtant, notre sujet impose un rappel des différentes notions développées dans le cadre de la théorie intertextuelle, non pas pour en faire un résumé mais pour proposer un dialogue, une « confrontation active⁷ » permettant d'adapter les différents concepts à notre objet d'étude.

⁵ Entre autres celle de Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 ; de Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281 ; de Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979 ; de Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 et de Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

⁶ Voir Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996 ; Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002 ; Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

⁷ Ce terme employé par Nathalie Limat-Letellier (« Historique du concept d'intertextualité » dans *L'intertextualité*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998, p. 64) doit

Dans le premier chapitre, nous poserons les bases théoriques de notre analyse. Nous commencerons par présenter notre concept principal, l'intrasémiotique, en relation avec les approches sémiotique et intertextuelle dont il découle. Nous élaborerons ensuite nos différences par rapport à d'autres théories, comme l'intermédialité et l'interartialité. Enfin, nous verrons comment les propos de l'auteur sur son œuvre nous permettent d'appuyer notre hypothèse. Les bases théoriques posées, nous pourrions procéder plus méthodiquement à l'analyse des relations entre *La danse macabre du Québec* et *Le pavillon des miroirs*. Mais avant d'examiner ces relations, nous étudierons, dans le deuxième chapitre, l'œuvre de la *Danse macabre* pour elle-même et indépendamment de sa relation à l'écriture. Pour traiter de l'œuvre picturale, nous commencerons par examiner le lien qu'elle entretient avec la tradition des danses macabres héritées du Moyen Âge. Nous analyserons ensuite les toiles et les poèmes avant de voir quel nouveau sens se crée dans leur interrelation au sein de l'œuvre. Dans le dernier chapitre, nous verrons que le « *leadership* du sens⁸ » à propos de la peinture et de la mort dans *Le pavillon des miroirs* est attribuable à la l'œuvre picturale de *La danse macabre du Québec*. Nous montrerons toutes les possibilités que s'approprie le regard du peintre à l'intérieur du récit : grossissement, focalisation, cadrage, schématisation des personnages. Dans la confrontation avec la peinture, le texte se trouve transformé de sorte qu'« un lien se tisse entre l'iconique

s'entendre au sens où Tzvetan Todorov propose de construire une « critique dialogique » (*Critique de la critique*, Seuil, 1984).

⁸ Voir Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976.

et le scriptural [...] comme si un glissement se produisait du visuel à l'écrit⁹ ». Pour mener à bien notre étude du récit, nous examinerons le texte de l'intérieur, sans chercher à décrire le contexte de production ni à trouver des réponses à nos questionnements dans la biographie de l'auteur. Afin de mettre en relation la *Danse macabre du Québec* et le *Pavillon des miroirs*, nous nous concentrerons sur les références intertextuelles. Par ailleurs, nous n'obéirons pas à un plan d'analyse contraignant. Nous épouserons plutôt la logique interne du texte pour le laisser parler, montrer ce qu'il recèle sans trop chercher à imposer une lecture déterminée par les seules considérations théoriques. À cet égard, la fin de notre analyse proposera, de manière plus large, une réflexion sur l'aspect social, moral et herméneutique de la mort dans les deux œuvres à l'étude. Bien entendu, notre lecture ne sera pas totalement libre : nous chercherons systématiquement les traces intertextuelles de *La danse macabre* dans *Le pavillon des miroirs*. Pour cela, nous suivrons plusieurs pistes : le paratexte, le style, les descriptions, les motifs ou thèmes. Dit autrement, nous procéderons à la collecte de tous les éléments nous permettant d'identifier une relation intrasémiotique significative entre les deux œuvres. En analysant le récit, nous voulons découvrir si la peinture intervient comme sujet mais également comme *forme* littéraire dans le roman. Finalement, c'est la rencontre entre la peinture et l'écriture, la nature, le fonctionnement et les conséquences d'un tel échange que nous analyserons dans le dernier chapitre.

⁹ Janet Paterson, « Quand le Je est un(e) Autre : l'écriture migrante au Québec », dans *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial identities*, Marc Monford et Franca Bellarsi (dir.), Peter Lang, 2002, p. 56.

Pour plus de rigueur, nous limiterons notre analyse à une seule référence extra-littéraire, celle de *La danse macabre du Québec*. Sans aller jusqu'à poser, selon les termes de Riffaterre, qu'elle constitue une intertextualité *obligatoire*, nous pensons que la perception de la relation intrasémiotique est nécessaire pour mieux comprendre l'œuvre et la démarche de l'auteur. Notre approche, résolument intertextuelle, visera à analyser les relations intrasémiotiques entre les deux *premières* œuvres de Kokis, sans verser dans le dogmatisme. En plus des ressources de l'analyse littéraire, celles de l'histoire de l'art seront régulièrement mobilisées, particulièrement dans l'étude du genre de la danse macabre et du courant expressionniste qui a influencé l'œuvre picturale de Kokis. Voilà comment nous souhaitons procéder dans ce travail, soit en recourant à une méthode qui n'est pas fondée sur une grille d'analyse précise et exhaustive, mais plutôt sur une manière particulière, à la fois rigoureuse et personnelle, d'aborder et d'interroger le texte littéraire.

CHAPITRE I

BASES THEORIQUES

Plusieurs approches théoriques se présentent à l'esprit lorsque se pose la question de la relation entre la peinture et l'écriture : la sémiotique, l'intertextualité, l'intermédialité et l'interartialité notamment. Dans notre recherche, nous voulons étudier les relations intrasémiotiques entre l'œuvre picturale et l'œuvre romanesque de Sergio Kokis. Mais où et comment situer cette démarche dans les approches précédemment énumérées? Dans les pages qui suivent, nous allons tenter de mieux cerner le concept d'intrasémiotique en proposant une synthèse sommaire des différentes approches évoquées – la sémiotique, l'intertextualité, l'intermédialité, l'interartialité – orientées en fonction de la nécessité logique que nous essaierons de mettre en place pour l'étude du corpus retenu, soit *Le pavillon des miroirs* (1994) et *La danse macabre du Québec* (1999) de Sergio Kokis.

1.1 L' « intrasémiotique » : entre sémiotique et intertextualité

Pour caractériser le concept d'intrasémiotique, il faut d'abord le définir en regard de la sémiotique :

On peut parler de sémiotique générale quand son ambition est de rendre compte du point commun de tous les langages, humain ou non humain : le sens. En second lieu, viennent les sémiotiques particulières, ou spécifiques [qui s'intéressent] au fonctionnement d'un langage particulier, langage considéré comme suffisamment distinct des autres pour que l'autonomie de sa description soit garantie ; ainsi le littéraire, l'image, [...]¹⁰

¹⁰ « Sémiotique », *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.) Paris, PUF, 2002, p. 567.

La sémiotique, qu'elle soit d'inspiration peircienne ou saussurienne, et malgré les tentatives de synthèse (dont celle d'Umberto Eco en 1975 dans son *Traité de sémiotique générale*), s'intéresse d'abord à l'étude des systèmes de signes et au *sens*. C'est aussi une approche qui, lorsqu'elle s'intéresse à un fonctionnement sémiotique particulier (« les sémiotiques particulières »), comme les phénomènes visuels (peinture, photo, cinéma), le fait le plus souvent indépendamment des relations avec les autres sémiotiques. S'il existe bien une « sémiotique poétique¹¹ » qui s'inscrit dans une *sémiotique littéraire*, s'il existe aussi une « sémiotique non verbale¹² » appartenant à une *sémiotique visuelle*, l'étude du rapport entre les deux ne constitue pas un objet central dans le champ sémiotique. Dit autrement, l'approche sémiotique privilégie l'analyse particulière de chaque système sémiotique (le littéraire, le visuel, etc.), plutôt que l'étude de leurs relations. Cela dit, certains sémioticiens accordent une place à l'étude des rapports entre différents matériaux sémiotiques. C'est notamment le cas de Georges Molinié, qui désigne l' « inter-sémiotique » (le tiret annonçant que le concept s'inscrit d'abord dans la sémiotique) comme

l'étude des traces du traitement sémiotique d'un art dans la matérialité du traitement sémiotique d'un autre art. [...] C'est donc à l'intérieur d'un art, manifestement reçu comme tel, en tant que constituant tel art et pas tel autre, que se découvre un type de traitement qui relève spécifiquement d'un emprunt à un autre art. [...] Par exemple, c'est d'inter-sémiotique précisément qu'il est question quand on a l'impression que [sic], et que l'on cherche à savoir comment il y a du cinématographique dans un roman de Malraux [...], et à supposer, surtout, que ces propositions aient un sens non imagé, à supposer que ces propositions aient simplement un sens. [...] Dans [ce] cas-là, le problème posé est rigoureusement inter-sémiotique¹³.

¹¹ Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 9.

¹² Christian Metz, *Essais de sémiotique*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 12.

¹³ Georges Molinié, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p.41-42.

Ce que la sémiotique ne fait pas, du moins au sens strict, c'est penser les relations entre différents systèmes sémiotiques. C'est bien au niveau de l' « inter-sémiotique » que la sémiotique rejoint l'intertextualité et, par le fait même, le concept d'intrasémiotique qui nous utilisons¹⁴.

Le concept d'intertextualité, lié au dialogisme tel que l'a développé Mikhaïl Bakhtine, a été défini par Julia Kristeva dans un article de 1967, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman¹⁵ », article repris en 1969 dans *Séméiotiké*, où elle écrit :

Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins comme double¹⁶.

Chez Kristeva, la définition de l'intertextualité déborde le cadre de la poétique car elle suppose que les textes sont inclus dans un grand texte historique et social.

Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, la société s'écrit dans le texte¹⁷.

Par la suite, pour restreindre la notion très vaste proposée par Kristeva, Laurent Jenny introduira l'idée d'une poétique intertextuelle, soit l'étude des relations entre des textes à partir de l'analyse du contenu de l'œuvre (thèmes, structures formelles, codes génériques). Jenny distingue une intertextualité « faible » (simple

¹⁴ La notion d' « intrasémiotique » est d'abord utilisée dans les études intertextuelles. Nous reviendrons aux différences entre l' « inter-sémiotique » et « l'intrasémiotique » dans la suite du texte. Il faut noter que Georges Molinié utilise aussi la notion de « trans-sémiotique » qui s'apparente beaucoup à celle d' « intrasémiotique ». Pour Molinié, la « *trans-sémiotique stylistique* [permet d'] envisager l'ensemble de la production d'un artiste, et de l'analyser dans son unité stylistique à travers les traitements de matériaux sémiotiques différents », *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁵ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, t. XXXIII, n°239 (avril 1967), p. 438-465.

¹⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 84-85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 120.

allusion) d'une intertextualité « forte » (rapport entre deux textes en tant qu'ensembles structurés). Cela l'amène à discuter de l'effet de l'intégration et de la transformation d'un texte par un autre texte, pour lequel il propose différents niveaux d'analyse (verbalisation, linéarisation, enchâssement). Malgré son désir de proposer une notion de l'intertextualité relativement restreinte, Jenny reconnaît que l'intertextualité puisse concerner, entre autres, des œuvres d'art picturales. Un texte, selon lui, peut donc être engendré à partir d'autres langages, en particulier de peintures qui nourrissent l'imagination, modifient les représentations et engendrent l'écriture, lui donnant son rythme, sa tonalité, sa saveur ou sa couleur. Pour être considérées, ces dernières doivent cependant être verbalisées : « La dimension proprement figurative sera absente du rapport intertextuel, mais le rapport entre la description du tableau [...] et le texte où elle s'insérera, sera bien intertextuel¹⁸ ».

Selon Kristeva et Jenny, le texte n'est donc pas clairement défini, car leur conception de l'intertextualité peut faire intervenir d'autres codes et contextes d'emprunt¹⁹. Il devient alors possible de combiner des intertextes appartenant au domaine pictural, comme c'est le cas dans notre étude. Si nous nous y refusons, c'est qu'il nous semble que l'extension infinie de la notion d'intertextualité lui fait perdre sa pertinence, qu'elle « entraîne une dissolution [...] de la notion de "texte"²⁰ ».

¹⁸ Anne-Claire Gignoux à propos de Laurent Jenny, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 39.

¹⁹ Marc Eigeldinger qualifie lui de « langage culturel » l'intertexte emprunté à la littérature, à l'art, au mythe, à la religion et à la philosophie : « Toute insertion d'un *langage culturel* dans le texte littéraire peut devenir objet d'intertextualité », *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15.

²⁰ Nathalie Piégay-Gros, « Le palimpseste de l'histoire », *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 170.

Nous considérons qu'une relation intertextuelle existe seulement entre différents textes (au sens restreint du terme²¹). Lorsque nous utilisons le concept d'*intersémiotique*²², après ce qui vient d'être dit, c'est d'abord dans le champ de l'intertextualité, et non dans celui de la sémiotique, où nous nous situons. Mais en préférant le concept d'*intersémiotique* à celui d'intertextualité, nous voulons signifier la différence inhérente au mode de langage de la peinture et de l'écriture. Le critique d'art, Jean Clair, remarquait à cet égard que « le domaine du visible, le plaisir de l'œil, n'obéissent pas au même impératif que le domaine du lisible. L'*esthesis* n'est pas de l'ordre d'un *logos*, la sensation que donne un tableau n'est pas provoquée par le respect d'une règle semblable à celle qui régit un écrit²³ ».

Finalement, c'est notre objet d'analyse (une image versus un texte, plutôt qu'un texte versus un texte) et non la méthode employée qui nous empêchera de qualifier les relations observées d'intertextuelles. Dit autrement, il s'agira pour nous de suivre une méthode d'analyse intertextuelle en l'appliquant à l'étude de la relation entre l'œuvre picturale et le récit d'un même auteur, d'où notre recours au terme

²¹ « Texte : suite linguistiques autonome (orale ou écrite) constituant une unité empirique, et produite par un ou plusieurs énonciateurs dans une situation de communication donnée », François Rastier, *Sens et Textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 281.

²² À l'origine, ce terme a été utilisé par Jakobson pour désigner « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » ; Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 99 citant Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 79. Comme Anne-Marie Gignoux l'écrit aussi : « une allusion intertextuelle peut référer aux différents systèmes sémiotiques : la peinture, la musique... Cela passe bien sûr par une verbalisation. Le tableau, le morceau de musique est décrit, évoqué au travers de mots. Depuis toujours on rencontre dans la littérature ces échanges intersémiotiques », Anne-Marie Gignoux, *op.cit.*, p. 63.

²³ Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 47 ; cité par Antoine Papillon-Boisclair, « L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon ». Thèse de doctorat, Montréal : Université McGill, 2006, p. 14.

d'« 'intrasémiotique'²⁴ ». Si le terme d'*intra*-²⁵ semble a priori entendu, accepté, à cause de sa relative simplicité, de sa relative transparence étymologique signifiant « à l'intérieur de » (ici, à l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur), il reste utile et prudent de mieux le définir en regard de l'*inter*- (ici, entre l'œuvre de plusieurs auteurs).

À l'origine de la définition de l'intertextualité, la question de l'auteur n'a pas été clairement posée. En 1975, Jean Ricardou propose une première distinction entre l'« intertextualité générale », qui désigne les rapports entre textes d'auteurs différents, et l'« intertextualité restreinte », qui désigne les rapports entre des textes du même auteur²⁶. Cette terminologie manque cependant de précision, Laurent Jenny utilisant le terme d'« intertextualité générale²⁷ » pour désigner la condition de la lisibilité du littéraire comme code... C'est l'emploi plus récent du terme d'« intratextualité » qui a finalement permis de définir le plus clairement la relation entre des textes d'un même auteur. Selon cette conception, l'écrivain « travaillerait au niveau de l'intratextualité quand il réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet

²⁴ Dans la suite du texte, nous parlerons également d'intersémiotique lorsque nous désignerons le phénomène en général plutôt que la relation précise que nous étudions. Il en est de même lorsqu'on utilise l'intertextualité comme catégorie générale incluant l'intratextualité, la paratextualité, la métatextualité, etc.

²⁵ Il faut noter que pour la Sémantique Interprétative Intertextuelle, l'« intratexte » désigne toute partie textuelle inférieure au texte (lexies, phrases, chapitres, ...). Voir Théodore Thlivitit et Ioannis Kanellos, « Interprétation intertextuelle assistée par ordinateur », *Journées Scientifiques et Techniques du Réseau Francophone de l'Ingénierie de la Langue*, Avignon, 1997, pp. 153-159.

²⁶ Jean Ricardou, « Claude Simon, textuellement », *Claude Simon*, colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'éditions, 1975, p. 35.

²⁷ Laurent Jenny, *op.cit.*, p. 271.

réductionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations)²⁸ ».

L'auteur se pose alors deux questions. La première concerne notre objet d'étude : peut-on parler d'intratextualité entre une œuvre picturale et une œuvre romanesque ? Cela soulève la question du *texte* dans la théorie intertextuelle que nous refusons d'élargir au-delà de la sémiotique verbale. D'où notre préférence pour le concept d'intrasémiotique. L'autre question qui se pose concerne l'auteur : entretient-il un rapport différent face à l'œuvre lorsqu'il s'agit d'une peinture plutôt que d'un texte ? Autrement dit, le rapport de l'auteur à l'intratexte change-t-il en fonction de la nature de celui-ci ? Comment la peinture *parle-t-elle* à l'écrivain ? Comment influence-t-elle son travail d'écriture ? Selon Jean-Pierre Guillermin, l'image entraîne chez l'écrivain qui la regarde le désir d'y répondre avec des mots : « [d]ans la vision du tableau, c'est n'est pas tant le phénomène de la vision que le fait du tableau qui institue cette situation par quoi, voyant, je suis pressé de parler, d'écrire, de décrire ce que je vois²⁹ ». S'agissant du même « créateur », nous pouvons nous demander si Kokis est véritablement spectateur de ses propres toiles. Si *La danse macabre du Québec* constitue un intratexte du *Pavillon des miroirs*, comment celui-ci est-il convoqué ? Par le peintre, l'écrivain ? Dans *Le pavillon des miroirs*, l'auteur intercale à la narration des souvenirs d'enfance une réflexion de son personnage à l'âge adulte. Nous passons du regard distancié de l'adulte à celui immédiat de l'enfant qui se laisse imprégner d'une multitude d'images qui seront réinterprétées par le narrateur-peintre.

²⁸ Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », *L'intertextualité*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998, p. 27.

²⁹ Jean-Pierre Guillermin, *Récits/Tableaux*, Paris, P.U.L., 1994, p. 10.

Le croisement des deux narrations multiplie les incursions de l'auteur et le narrateur-peintre semble parfois guidé par l'auteur. À ce propos, Silvie Bernier déclare :

Tels ses peintres d'époque qui s'amusaient à donner leurs traits à des personnages de leurs tableaux, [Kokis] se dessine en maître brillant mais non moins cruel qui contrôle les ficelles du drame et les lois du temps. L'espace d'une fiction, il commande aux destinées, impose sa morale et fixe pour les personnages les règles du jeu³⁰.

Tantôt qualifié de roman « semi-autobiographique », tantôt de « récit autobiographique fictif », ou encore de roman à la périphérie de « l'autobiographie et de l'autofiction », le récit du *Pavillon des miroirs* se laisse difficilement catégoriser : « Un roman à thèse, certes, presque autobiographique aussi, mais pas tout à fait cela non plus. [...] Je l'ai appelé "roman" malgré tout, car le titre *Le pavillon des miroirs* était à lui seul garant des anamorphoses³¹ et de son mensonge essentiel » (*Al*, 208-209). Mais s'il existe des similitudes biographiques entre le narrateur et l'écrivain, le pacte autobiographique n'est pas entièrement respecté dans le récit puisque la correspondance entre les identités du narrateur et de l'auteur n'est pas complète. Il présente en effet une histoire qui n'est pas totalement inventée et impose au lecteur une connaissance (ou une reconnaissance) minimale de l'écrivain, de sa vie et de son œuvre, tout en l'obligeant à prendre ses distances par rapport à une autobiographie considérée comme le récit authentique de sa propre vie.

³⁰ Silvie, Bernier, « Sergio Kokis : L'envers du masque », *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2002, p. 136.

³¹ Le terme d'anamorphose employé ici par Kokis est très révélateur puisque en plus de signaler l'idée d'inversion, de déformation, il fait référence à l'une des plus célèbres anamorphoses en histoire de l'art, le tableau *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune qui contient près de la base l'anamorphose d'un crâne, qui est en fait une vanité. On ne peut voir le crâne qu'en regardant le tableau avec une vue rasante. Hans Holbein le Jeune est aussi le peintre qui a révolutionné le genre de la danse macabre au XVI^e siècle: c'est le maître du genre.

Dans notre étude, nous considérons que l'auteur est une donnée historique et non textuelle, et que le narrateur fait partie du monde fictif et n'appartient donc pas à la vie réelle. Nous suivons également les propos de Kokis pour qui « la récupération du passé par le langage est nécessairement une œuvre de fiction³² ». Cette conception de l'Auteur ne doit pas être vue cependant comme une simplification, puisque nous reconnaissons le problème de la création romanesque dans ses rapports conscients ou inconscients avec la mémoire du sujet. En ce sens, il est possible de poser à l'horizon du texte kokisien l'ombre d'un auteur, mieux, celle du peintre de *La danse macabre du Québec*. D'une certaine manière, l'auteur s'inscrit dans le roman par la présence d'un narrateur-peintre-alter-ego passionné de peinture et dont les toiles décrites tout au long du récit finiront par « se transform[er] en une formidable danse macabre » (*Pm*, 369).

Finalement, nous devons reconnaître qu'il serait trompeur d'identifier les faits racontés dans le récit comme ayant été vécus par l'auteur. Pourtant, il est tout à fait concevable que lorsque la peinture et la danse macabre sont évoquées dans le récit, elles le sont en fonction de *La danse macabre du Québec*. Comme le dit Kokis, « Comment aurais-je pu parler de l'artiste en général [dans *Le pavillon des miroirs*], si la seule conscience artistique à ma disposition était la mienne » (*Al*, 206) ?

³² Eva Legrand, « Entre le pictural et le scriptural : entretien avec Sergio Kokis », *Spirale*, n 170, janv.-févr., 2000, p. 28.

1.2 Les théories de l'intermédialité et de l'interartialité

Nous venons de définir notre approche en regard de la sémiotique et de l'intertextualité. Mais lorsqu'il s'agit d'étudier la relation entre les arts, deux autres méthodes méritent d'être considérées, soit l'intermédialité et l'interartialité.

Si nous faisons appel à une définition traditionnelle de l'intermédialité, nous pouvons définir le concept en tant que l'étude de la présence d'un média particulier dans un autre, et de l'interaction qui en résulte. Pour Müller, l'intermédialité « vise la fonction des interactions médiatiques pour la production de sens³³ », c'est-à-dire l'échange et le dialogue d'un médium avec un ou plusieurs autres. Dans le domaine plus restreint des études entre le cinéma et la littérature, André Gaudreault utilise le concept d'intermédialité pour

désigner le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, un procès qui est à l'œuvre de façon subreptice depuis déjà quelque temps mais qui, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, est devenu une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration³⁴.

En regard de ces définitions, nous pouvons convenir que la notion d'intermédialité propose un degré de transposition, de « transfèrement et de migration » plus large que la notion d'intersémiotique. Elle permet d'étudier des relations plus dynamiques, les deux médias étant influencés l'un par l'autre. Par exemple, dans le cas de l'adaptation, nous pouvons étudier la relation du film au roman tout autant que du

³³ Jürgen E. Müller, extrait de sa communication lors du Premier colloque International du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal sous la direction de Terry Cochran et André Gaudreault, site internet du CRI, <http://cri.histart.umontreal.ca> (Page consultée le 30 avril 2007).

³⁴ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1999, postface.

roman au film. Il s'agit véritablement d'un jeu relationnel réciproque entre deux médias, même si l'un est nécessairement antérieur à l'autre. En ce sens, les arts mixtes dont « le fonctionnement intersémiotique complexe est plus fondamental puisqu'ils *mêlent* plusieurs systèmes sémiotiques³⁵ » sont des objets plus *intermédiaux* que l'écriture ou la peinture. De même, l'auto-contamination et la matérialité *pluri-sémiotique* (médias qui contiennent, en eux-mêmes, plusieurs systèmes sémiotiques) ne préparent pas nécessairement au phénomène intersémiotique. C'est donc autant par le caractère de notre objet d'étude que par la visée adoptée que nous nous inscrivons dans le champ de l'intersémiotique. Il s'agira, en effet, d'étudier la relation de la peinture *vers* l'écriture et d'identifier des allusions³⁶ ou des références³⁷ plutôt que d'analyser les transformations d'un médium *dans* un autre (et vice-versa).

En ce qui concerne le concept d'« interartialité », celui-ci s'inscrit dans la lignée des théories intertextuelles et intermédiales. Walter Moser le définit ainsi :

Je me sers de ce terme peu usité, et de résonance lourdement académique, pour me référer à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distinguées et différenciées et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature, l'architecture. Cette interaction peut se situer aux niveaux de la production, de l'artéfact lui-même (l'œuvre) ou encore des processus de réception et de connaissances³⁸.

³⁵ Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 101.

³⁶ « [...] figure macrostructurale, selon laquelle un même signifiant prend un signifié par rapport à un autre signe du discours, et un signifié différent par rapport à un ensemble d'informations extérieur à ce discours [...]. Il y a donc nécessairement jeu de deux réseaux linguistiques à la fois pour que la production de sens soit efficace ; mais il faut que chacun soit homogène et que la rencontre se fasse, au point où l'un se ferme et l'autre s'ouvre, par un signe congruent aux deux isotopies », Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 12 ; cité par Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 60.

³⁷ « On admettra de nommer "référence" le fait de donner le titre d'une œuvre et / ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagnent, ou non, une citation », Anne-Claire Gignoux, *Ibid.*, p. 59.

³⁸ Walter Moser, « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », dans *Cinéma*, Silvestra Mariniello (dir.), vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p. 51.

Selon cette acception, la notion d'interartialité permettrait de comparer les arts entre eux sans chercher d'équivalence, sans s'attacher aux différences sémiotiques entre chaque forme artistique. Elle viserait une analyse qui dépasse la comparaison sémiotique pour s'attacher à l'étude de l'ensemble des relations qu'entretiennent les différentes pratiques artistiques. Cette approche permet donc d'établir des liens plus féconds entre des pratiques différentes, par exemple le surréalisme chez le poète Paul Éluard et le peintre René Magritte, que d'analyser des relations internes entre des *textes*.

Un dernier mot, pour finir, sur le concept d'« iconotextualité ». Celui-ci, s'il reconnaît l'existence de deux systèmes sémiotiques différents, se fonde sur leur coexistence, sur leur appartenance à un même paradigme. Dès lors, il n'est plus question de relations (*inter-* ou *intra-*) :

La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal, pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre. En cela le livre de peintre est souvent un modèle paradigmatique des effets iconotextuels, c'est-à-dire des effets spécifiques à la coexistence d'un texte et d'une image dans une œuvre qui se donne comme telle³⁹.

S'il existe bien une relation « iconotextuelle » au sein de *La danse macabre du Québec* qui fait coexister l'image et le texte dans une même page (nous le verrons au chapitre II), nous n'aborderons pas cette relation en détail puisque nous voulons d'abord analyser les rapports intrasémiotiques entre l'œuvre picturale et le récit du *Pavillon des miroirs*.

³⁹ Alain Montandon (dir.), *Signe, texte, image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990.

1.3 Pistes d'interprétation

Afin de nous prémunir des abus de la « surinterprétation », précisons que notre approche, si elle se veut d'abord centrée sur le point de vue du lecteur, n'oublie pas pour autant l'intention, consciente ou inconsciente, de l'auteur⁴⁰. Or, pour mieux saisir cette présence de l'auteur dans son œuvre, il faut questionner la démarche créatrice de Kokis, il faut se pencher sur les conditions dans lesquelles le récit et l'œuvre picturale ont pris forme. Plusieurs indices permettent en effet de démontrer la relation entre *La danse macabre du Québec* et *Le pavillon des miroirs*.

Dans *L'amour du lointain*, un récit autour de sa vie et de son œuvre, Kokis raconte le processus de création de sa danse macabre :

Au contraire de la peinture de tableaux isolés qui maintient l'esprit créateur toujours en alerte d'une œuvre à une autre, la réalisation d'une longue série de ce genre ne m'a pas mobilisé l'esprit avec la même intensité. Je m'étais attelé à une tâche de longue haleine, dont l'exécution était souvent un simple travail manuel après le travail créateur initial de nombreux croquis préparatoires. Sans que je m'en rende compte, cela me laissait dans une sorte de disponibilité intellectuelle, et ce, pour la première fois depuis une vingtaine d'années de travail acharné de peintre. [...] Ainsi, dès le début de cette période de relaxation de mes efforts créateurs, la littérature a entrepris son travail subversif en offrant des tentations successives à mon esprit aventurier. [...] Tout en continuant ma danse macabre, je me suis soudain retrouvé en train de jeter des notes sur des bouts de papier [...]. Je me suis mis à la rédaction ce qui allait devenir *Le pavillon des miroirs* [...] (*Al*, 201-210).

Cette longue citation nous révèle que Kokis a conçu son œuvre picturale, *La danse macabre du Québec*, en même temps qu'il a rédigé *Le pavillon des miroirs*. Dans son atelier, l'artiste ne distingue pas la peinture et l'écriture. Dans ce lieu traditionnellement réservé au peintre ou au sculpteur, Kokis mêle ses deux pratiques

⁴⁰ Il faut rappeler l'avertissement d'Umberto Eco pour qui « la seule alternative à une théorie de l'interprétation radicale orientée vers le lecteur est celle que prônent ceux pour qui la seule interprétation valide est celle qui vise à saisir l'intention primitive de l'auteur », Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, PUF, 1996, p. 23.

pratiques dont l'une a donné naissance à l'autre : « J'avais pris l'habitude d'écrire dans mon atelier quand le mal de dos m'empêchait de continuer à travailler sur les énormes panneaux de la danse macabre [...] » (*Al*, 210). Dans cette confrontation spatiale, dans ce partage de l'espace de la création, la présence matérielle des toiles qui, contrairement au livre, ne peuvent être *refermées*, hante la vision de l'écrivain lors de la rédaction de son roman. Le tableau, nous dit Kokis, devient alors « comme le gouffre de Nietzsche, on le regarde tant qu'il finit par nous regarder à son tour » (*Lc*, 57). En ce sens, nous devons reconnaître que la création de l'œuvre picturale ne coïncide pas seulement avec le processus d'écriture ; elle en constitue une source vive et exerce une influence déterminante sur ce dernier.

Une autre anecdote de l'auteur sur sa démarche créatrice vient confirmer, non pas le lien qui unit la *Danse macabre* au récit du *Pavillon*, mais plus largement, le rapprochement chez Kokis entre les deux pratiques artistiques où la peinture vient toujours en premier. Après la parution en 1999 du *Maître du jeu*, Kokis raconte comment il en est venu à écrire la « trilogie des saltimbanques ». Alors qu'il préparait les photos pour la publication de la *Danse macabre*, il décide de reprendre la réalisation d'une série de tableaux sur des personnages de cirque. Rapidement, les toiles commencent à l'obséder :

Il était impossible de me détacher de ce sujet pictural si riche car chaque clown ou chaque acrobate renvoyait à d'autres saltimbanques, dans une exigence d'exploration d'autres possibilités de polychromie, d'autres expressions, d'autres costumes ou d'autres activités (*Al*, 276).

Dans cet amoncellement d'images impossibles à combler par l'acte de peindre, et pour contrôler ce qui se transformait en véritable obsession, Kokis décide alors de

conférer un sens plus « réel » à ses formes plastiques (le mot est employé par Kokis lui-même dans le sens où l'écriture constituerait une action rationnelle qui permettrait une mise en ordre plus logique du réel que la peinture). Pour donner un *effet de réel* à ses toiles et pour se libérer de leur emprise permanente, il fera un voyage avec un cirque. La « trilogie des saltimbanques » était née. Elle sera constituée de *Saltimbanques* (2000), *Kaléidoscope brisé* (2001) et *Le magicien* (2002).

Pour les personnages de sa trilogie, Kokis s'est inspiré naturellement « de ceux déjà peints », car il s'est rendu compte que « la présence de leurs images dans [son] atelier était d'une grande aide pour imaginer leurs actions et leurs attitudes » (*Al*, 279). C'est ainsi que le personnage crapuleux de Draco Spivac, avant d'être incorporé aux différents récits, existait déjà dans l'imaginaire pictural du peintre : « il était si effacé que même son portrait à l'huile ne laiss[ait] aucunement présager ses rôles futurs » (*Al*, 282). Les personnages, chez Kokis, partagent donc l'univers des toiles et des romans. Mais la contribution des tableaux à l'œuvre romanesque ne s'arrête pas là. Comme il arrive lorsqu'il convoque les images mortuaires de la *Danse macabre* dans l'écriture du *Pavillon*, Kokis se sert des toiles « pour mieux imaginer certains passages de l'histoire ou pour réussir à résoudre des situations apparemment sans issue » (*Al*, 279). Ce faisant, les scènes peintes influencent l'écriture, voire s'inscrivent au sein même du processus scripturaire. Mais s'il y a une simultanéité dans le processus de création, s'il y a une proximité matérielle dans l'atelier entre la toile du peintre et la page de l'écrivain, c'est au visuel que revient la fonction d'unir, au départ, les deux pratiques artistiques.

Chez Kokis, la mémoire visuelle est à l'origine de la création. Elle permet d'abord de fixer des images sur des toiles. Puis éventuellement, ces images s'animent en acquérant un sens plus réel jusqu'à devenir des personnages qui interagissent les uns avec les autres à l'intérieur de scènes qui, mises bout à bout, créeront la trame narrative d'un récit.

1.4 La lecture intrasémiotique

Revenons pour terminer à l'inscription de la *Danse macabre* dans le récit du *Pavillon des miroirs*. À la lumière de ce qui vient d'être dit, nous devons reconnaître que cette inscription a été délibérément convoquée par Kokis ou inconsciemment provoquée par lui. Considérer l'œuvre picturale comme un « hypogramme⁴¹ » ou encore une « trace⁴² » n'est donc pas redevable au seul lecteur, selon sa culture et son époque. Si, comme le mentionne Anne-Marie Gignoux, dans l'analyse des relations intersémiotiques, c'est à la « verbalisation de l'œuvre d'art non verbal, et non à l'œuvre elle-même, que nous avons affaire⁴³ », alors il est possible de distinguer une configuration sémantique dispersée, mais récurrente, qui intègre la *Danse macabre* au cœur du récit du *Pavillon*, et ce, tant du point de vue du lecteur que de celui de l'auteur. Dit autrement, l'omniprésence de la peinture et de la danse macabre dans le roman en fait un intertexte indispensable à la lecture et à l'interprétation de l'œuvre.

⁴¹ Terme emprunté à Saussure : Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 76.

⁴² « L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la trace de l'intertexte », Michael Riffaterre, *op.cit.*, p. 5.

⁴³ Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 103.

En étudiant les relations intrasémiotiques entre les deux œuvres, nous conserverons la distinction entre les deux systèmes sémiotiques tout en considérant leur interaction. Car malgré tout ce qui sépare leur mode d'expression, la littérature et la peinture ont en commun de produire du visible, ou du moins, du représentable. Ils contribuent à développer des manières de voir. De là, nous considérerons Kokis comme un écrivain visuel et nous verrons que son écriture relève de la sémiotique plastique autant que littéraire voire que son écriture est *picturale*⁴⁴.

Notre approche mettra en avant la faculté des signes à s'agencer en fonction de systèmes sémiotiques différents, créant ainsi une forme de *dialogue*. Elle maintiendra la distinction de l'image et du texte tout en permettant d'étudier le réseau d'influences qui modifie en profondeur le récit et, plus largement, l'écriture. Mais avant d'examiner ces relations, nous devons étudier la *Danse macabre* en elle-même, indépendamment du rapport qu'elle entretient avec l'œuvre romanesque. Par la suite, nous serons à même de retenir les éléments pertinents pour décrire son inscription dans *Le Pavillon des miroirs*.

⁴⁴ Nous utilisons cette expression d'« écriture picturale » afin d'évoquer l'idée que Kokis signe une écriture qui s'inscrit dans sa pratique de peintre.

CHAPITRE II

DE L'IMAGE : *LA DANSE MACABRE DU QUÉBEC*

2.1 Présentation

La *Danse macabre du Québec* est parue chez XYZ en 1999. Elle est présentée chez l'éditeur dans la section « hors collection » sous la mention « beau-livre ». Dans le catalogue de la librairie Gallimard à Montréal, elle se retrouve dans la section « art québécois ». Il s'agit pourtant d'un ouvrage mêlant l'histoire, la peinture, la poésie et l'essai. Quoi qu'il en soit, ces différentes dénominations révèlent la difficile catégorisation de cet ouvrage hétéroclite qui se divise en trois parties.

La première partie constitue un historique de la représentation du macabre en peinture. Suit la danse macabre composée de quarante stations, comme les dénomme Kokis. Nous y retrouvons des poèmes qui accompagnent les tableaux du peintre réalisés entre 1992 et 1994. L'ouvrage se termine par un essai intitulé « Les figures de la mort », dans lequel Kokis relate son parcours et rend hommage aux peintres qui l'ont influencé. De par son aspect générique, la *Danse macabre du Québec* constitue un genre hybride difficile à classer dans la sage grille des genres constitués. Dans le cadre de notre étude, nous nous attacherons seulement à la partie de l'ouvrage présentant la série de toiles accompagnées des poèmes et constituant l'œuvre de la danse macabre proprement dite.

Dans notre recherche, qui veut analyser les influences, les relations intrasémiotiques entre *La danse macabre du Québec* et *Le pavillon des miroirs*, pouvons-nous faire fi des poèmes accompagnant les toiles ? Dans quelle mesure la thématique et l'inspiration générale des poèmes et des peintures coïncident-elles ? Le rapport est-il d'inclusion, de subordination, d'absorption, ou de fusion entre les deux formes d'expression ? À l'interaction des arts s'ajoutent une complexification de la lecture. Est-ce que la composition de l'œuvre permet au spectateur/lecteur de se laisser atteindre par l'expressivité avant de se laisser interpeller par le message ?

Pour traiter de la *Danse macabre du Québec*, nous commencerons par étudier le lien qu'elle entretient avec la tradition des danses macabres héritée du Moyen Âge. Nous analyserons ensuite les toiles et les poèmes et nous verrons quel sens se crée dans l'interrelation qui se tisse entre le texte et le tableau. Tout au long de cette analyse, il nous faudra garder à l'esprit ce que peut avoir d'arbitraire une comparaison entre le texte et l'image dans la *Danse macabre* : en rapprochant deux modes de création artistique différents, nous prenons le risque de n'appréhender que le substrat thématique de chacun des deux types d'œuvres. Ces réserves méthodologiques une fois admises, il reste possible de s'interroger sur le rapport qui existe à l'intérieur de chaque couple peinture-poème. Il devient surtout possible de dégager des significations et des motifs propres à l'imaginaire macabre de Kokis et qui se retrouvent, comme nous le verrons au troisième chapitre, verbalisés dans le roman.

L'œuvre de *La danse macabre du Québec* emprunte à la tradition, à un genre bien constitué, codifié. En ce sens, il existe un rapport intertextuel entre l'œuvre picturale de Kokis et le genre des danses macabres. Comme l'écrit Jenny, « dans les genres dont les formes ont cessé de se renouveler, le code devient [...] structurellement équivalent à un texte. On peut alors parler d'intertextualité entre telle œuvre précise et tel archétexte de genre⁴⁵ ». Cela dit, nous n'élaborerons pas sur ce rapport entre l'œuvre picturale et les danses macabres précédentes. Cette étude, fascinante en soi, s'écarterait du cadre de notre recherche qui vise l'analyse des relations intrasémiotiques entre *La danse macabre du Québec* et *Le Pavillon des miroirs*.

2.2 Bref historique des danses macabres

Le symbolisme du macabre est depuis toujours présent dans l'art. Au Moyen Âge, cependant, la représentation de la mort prend un essor particulier avec la création de plusieurs danses macabres. Les études à ce sujet sont nombreuses ; elles sont l'œuvre d'historiens de l'art et de la littérature aussi bien que de théologiens et d'ethnologues. Nous ne ferons que développer rapidement cette question⁴⁶.

⁴⁵ Laurent Jenny, *op.cit.*, p. 264.

⁴⁶ Il existe une abondante littérature sur la question des danses macabres. On peut mentionner : Louis Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, A. Colin, 1949 ; Alberto Tenenti, *La Vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, A. Colin, 1952 ; Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1965 ; Michel Vovelle, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983 ; Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975 et *L'Homme devant la Mort*, Paris, Seuil, 1983 ; Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978 et *Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983.

L'origine des danses macabres fait toujours l'objet de multiples théories et discussions⁴⁷. Certains chercheurs pensent qu'à l'origine de la danse il y aurait des spectacles dansés. Ainsi, en 1393 on a dansé dans l'église de Caudebec en Normandie une danse macabre. D'autres favorisent le *Dit des trois morts et des trois vifs* dont la plus ancienne rédaction est antérieure à 1280. En représentant trois jeunes nobles qui rencontrent trois morts, le poème rendrait compte de l'origine de la danse macabre. Une chose, cependant, est certaine : le terme «danse macabre» était connu bien avant la création de la première danse. Dans un poème de Jean Lefèvre, intitulé *Le Respit de la mort* (1376), se retrouve le vers bien connu : « Je fis de Macabre la danse ⁴⁸».

Au départ, les danses macabres étaient peintes sur les murs extérieurs des cloîtres, des charniers, des ossuaires ou à l'intérieur de certaines églises. Elles prenaient le plus souvent la forme d'une farandole, où alternent un mort et un vivant. En-dessous ou au-dessus des peintures étaient peints des vers par lesquels la Mort s'adressait à sa victime, souvent d'un ton menaçant et accusateur, parfois sarcastique et empreint de cynisme. La première danse connue a été peinte en 1424 sur le mur du cloître du cimetière des Saints-Innocents de Paris, le plus important charnier de la ville. Des milliers de personnes venaient l'admirer. Ils se consolait à la pensée d'une mort égalitaire pour tous ou frémissaient en appréhendant leur fin à venir. Cette fresque, aujourd'hui disparue, nous est parvenue dans une reproduction imprimée par Guyot Marchant en 1485 et intitulée *Danse macabre : un miroir salutaire*.

⁴⁷ Voir les Actes du colloque *La mort au Moyen Age*, Strasbourg, Librairie Istra, 1977.

⁴⁸ Patrick Pollefeys, *La mort dans l'art*, [En ligne]. <http://www.lamortdanslart.com/danse/danse.htm> (Page consultée le 30 avril 2007). Ce vers de Lefèvre est repris par Kokis pour introduire sa danse macabre : « "De maccabe je fis la dance" (présentation de *La danse macabre du Québec*) » (*Dm*, 13).

Au Moyen Âge, la danse macabre était conçue comme un avertissement pour les puissants et une source de réconfort pour les pauvres. C'était un appel à tous pour une vie responsable et pieuse⁴⁹. Mais son motif de base était plus simple, plus intemporel : il dépeignait le caractère éphémère de la vie. Il rappelait aux hommes et aux femmes qu'ils sont destinés à mourir, tous, sans exception. À cette époque, les danses ne proposaient pas qu'une pieuse exhortation ; elles constituaient d'abord une satire du monde contemporain et particulièrement des membres du clergé. Pour bien comprendre ce paradoxe, il faut se rappeler qu'à la fin du Moyen Âge, l'église n'a plus la puissance considérable qu'elle détenait aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles. Il s'agit d'une période de crise religieuse où est remis en question le monde ecclésiastique. Les auteurs anonymes des danses critiquaient donc une institution sans pour autant oublier les préceptes moraux qu'ils désiraient transmettre au peuple. Dans l'historique des danses macabres, Hans Holbein le Jeune marque une transition : on passe de la danse des morts à la danse de la mort. Si la danse macabre des Saints-Innocents de Paris dominait le Moyen Âge tardif, l'œuvre de Holbein devient la référence incontournable du genre à partir de 1538. Elle se composait d'une suite de quarante-et-une gravures sur bois, qui furent exécutées vers 1526 et imprimées douze ans plus tard à Bâle, dans un recueil intitulé *Les simulacres et historiées faces de la mort*. Elles furent portées à cinquante-trois dans l'édition de 1545, accompagnées de sentences latines et de quatrains moraux français.

⁴⁹ À ce sujet, Jean Delumeau écrit que « [le] sermon macabre – textes et images – était dans la logique d'une christianisation qui voulait faire accepter l'éthique des monastères par des couches sans cesse plus larges de la population et se trouvait en même temps confrontée à une montée de la richesse et de la "fureur de vivre", du moins aux niveaux supérieurs de la société », *Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983, p. 108.

Désormais, le spectateur/lecteur reçoit les leçons de la danse macabre seul à seul, dans un livre, et non en regardant de grandes fresques. Il s'agit pour Holbein de proposer des scènes indépendantes les unes des autres plutôt que de les relier dans une grande ronde sans fin. Il redéfinit ainsi le genre puisque la mort, toujours agressive et jubilatoire, ne danse plus dans une longue farandole, mais intervient directement dans des scènes de la vie quotidienne. Au lieu de représenter le mort comme un double du vivant, lui annonçant que sa fin est proche, il la montre comme une mort singulière, la Mort, qui ne se distingue plus d'un personnage à l'autre, ou du moins, qui ne prend pas leur apparence. Elle pénètre dans le monde réel, surprenant les hommes au milieu de leurs activités quotidiennes. Au niveau du texte, alors que les danses traditionnelles proposaient un dialogue entre le mort et le vivant, le nouveau genre initié par Holbein offre des formes poétiques non dialoguées. Nous verrons que dans la *Danse macabre du Québec*, Sergio Kokis s'inspire des deux « genres » de danses macabres.

2.3 Entre tradition et modernité : l'œuvre kokisienne

Ce que Sergio Kokis montre dans ses tableaux, ce sont – faisant fi de ce qui n'y entre qu'à titre d'accessoires ou d'éléments de décor – des figurations de personnages vivants en compagnie du personnage de la mort. Le thème privilégié de Sergio Kokis c'est, de toute évidence, la réalité *vivante* de l'être humain. Pour l'artiste le but essentiel est moins d'exécuter un tableau qui sera un objet digne d'être regardé que d'affirmer quelques réalités sur la toile prise pour théâtre d'opérations.

Un pape tenu en bride par la mort (*Dm*, 21), un rassemblement de politiciens qui serrent des mains et qui serrent les dents (*Dm*, 23), des aristocrates malicieux qui se pavant devant une mort souveraine (*Dm*, 22), un général creuseur de fosse pour la patrie (*Dm*, 26), des gros trop gros et des maigres trop maigres (*Dm*, 31 / 45), des scientifiques prométhéens (*Dm*, 32) et un médecin fort engageant (*Dm*, 33), des croyants qui jouent leur va-tout aux dés, aux cartes ou à la roulette (*Dm*, 29). La galerie de tableaux qui constitue *La danse macabre du Québec* a de quoi surprendre. Mais cette imposante figuration (plus de deux cents personnages!) n'est pas innocente : elle vise à représenter la société dans toute sa diversité. Nous pouvons classer ces personnages selon cinq catégories. Il y a d'abord les représentants du pouvoir et de la finance (*Le pape, Les aristocrates, Les politiciens, Les cadres supérieurs*, etc.). Ce sont eux que la mort attaque particulièrement ou avec le plus de férocité. Ensuite, il y a les représentants du genre humain (*Le jeune homme, La jeune femme, L'enfant*, etc.) et ceux du monde artistique (*Les artistes, Le poète, Le peintre*, etc.). Enfin, une dernière catégorie rassemble spécifiquement les représentants de la société moderne et de ses « maux » (*La violence dans la rue, Les obèses*, etc.). *Danse macabre du Québec* allie donc la tradition⁵⁰ (avec des personnages qui existent depuis le Moyen Âge) et la modernité, répondant à l'avertissement de l'auteur : « un peu de tradition et beaucoup de modernité » (*Dm*, 12).

⁵⁰ Kokis accorde une place importante aux représentants des différentes catégories sociales (ce qui répond à la tradition française des danses macabres), mais il n'oublie pas les représentants du « genre humain » (plus présents dans la tradition allemande). En ce qui concerne la représentation de la mort, Kokis mélange « danse des morts » et « danse de la mort ». La Mort est tantôt miroir du vivant (*Le pape, Les politiciens, Le cadre intermédiaire*, etc.), tantôt elle ne s'identifie pas à un personnage, elle est anonyme (*Les croyants, Le médecin, L'âge d'or*, etc.). Dans tous les cas, l'idée que la mort peut frapper à tout moment est omniprésente, de même que l'idée de l'universalité : quel homme, aussi fort ou puissant soit-il, peut échapper à la Mort ?

Certains des personnages représentés dans les toiles sont absents de la figuration traditionnelle des danses macabres. C'est notamment le cas avec *Les journalistes*, *Les sportifs* ou *Les touristes*. Mais la modernité se présente aussi dans les accessoires qui sont empruntés à notre époque : lunettes de soleil, téléphone, appareil photo, lavabos et sièges de W.C., cigarettes à demi consommées (comme pour souligner aussi, par cette référence à une minute précise, l'aspect pris sur le vif, le flagrant délit de la mort qui intervient chez les vivants), stéthoscopes, seringues qui indiquent la direction à suivre... Il semble que Kokis tienne à clairement signifier que son *propos* vaut pour un temps qui ne saurait être que le nôtre mais qui l'inclut également. L'action des personnages pourrait être, en cet instant, celui du peintre ou de nous, les spectateurs.

Si certains aspects de l'œuvre sont strictement modernes ou traditionnels, le peintre jette néanmoins des ponts entre la tradition et la modernité. Plusieurs personnages réactualisent ainsi le passé : *Les politiciens* et *Le général* figurent les représentants des « nobles » qui détenaient anciennement les pouvoirs décisionnels et militaires. Au niveau des symboles, nous retrouvons le traditionnel sablier qui matérialise le temps qui passe, mais également la montre moderne ; le fifre qui faisait danser les morts mais aussi la guitare électrique des groupes de « heavy metal ». Kokis réinvente donc le genre de la danse macabre en puisant aux différentes sources de la tradition. Ce trait correspond d'ailleurs à la visée de l'auteur qui voulait faire une danse « actuelle, représentative [des] contemporains, capable de les faire réfléchir, rire et s'émouvoir » (*Dm*, 11). Si la figure de la mort est menaçante, écrasante, surtout envers les puissants et les riches, elle est surtout représentée comme un personnage comique : la Mort ne se contente pas seulement de moraliser, elle

devient grotesque et ridiculement macabre. La *Danse macabre du Québec*, tout en reprenant le cliché du Moyen Âge qui veut que la mort soit la même pour tous, figure avec ironie que cette égalité reste illusoire. Non seulement la mort ne rachète-t-elle pas l'inégalité des conditions de vie, mais elle frappe au hasard, en commençant par la plus innocente des victimes, le nouveau-né. L'égalité de la danse macabre n'existe que du point de vue exclusif de la mort.

2.4 La peinture⁵¹

Les quarante tableaux qui constituent la danse macabre sont de même facture : il s'agit de toiles imposantes peintes à l'huile sur des panneaux de masonite⁵². Dans la matérialité des toiles s'insinue l'idée de cohérence et de cohésion qui confère une signification globale à l'œuvre et qui empêche de considérer les toiles individuellement et hors du cadre qui les réunit : celui de la danse macabre. Si chacune des peintures peut exister par elle-même, elles forment d'abord un tout, une mise en série qui se donne à lire comme un récit. Les toiles de *La danse macabre* sont donc à la fois un tout et des parties ; par là, elles se donnent à lire concurremment de deux manières : comme parole absolue, indépendante et se suffisant à elle-même,

⁵¹ Nous reprenons dans cette partie certains propos de Michel Leiris sur l'œuvre de Francis Bacon : *Francis Bacon. Face et profil*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 11-47.

⁵² La peinture à l'huile semble tout indiquée pour dépeindre une danse, quelle qu'elle soit, car en plus de créer un relief sur la toile, elle donne véritablement corps à la peinture. Elle permet de retrouver le mouvement de l'artiste en train de peindre mais elle sollicite aussi le corps du spectateur par l'effet tactile qu'elle suggère. Le masonite est fait de fibres de bois amalgamées avec de la colle afin de créer de grands panneaux rigides. Il a un côté apprêté qui donne une solide surface à peindre plus résistante aux liquides et à l'eau.

mais surtout comme élément d'une série dans laquelle chaque toile est prise et dans laquelle elle est susceptible de faire entendre un autre sens.

Chez Kokis, la peinture est avant tout figurative. Au niveau des influences, nous reconnaissons facilement (l'auteur d'ailleurs ne s'en cache pas) celles d'Albrecht Dürer et de Francis Bacon, dont les tableaux intitulés *Le bain des hommes* et *Le bain des femmes* constituent un vibrant hommage. Nous retrouvons également l'influence des expressionnistes allemands avec Otto Dix, Georges Grosz ou Oskar Kokoschka. Et aussi les peintres de l'époque médiévale et de la Renaissance : les frères Van Eyck, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Jérôme Bosch⁵³. Kokis avoue également ses affinités avec les peintres mexicains David Alfaro Siqueiros et Jose Clemente Orozco et le brésilien Candido Portinari qui ont, avant lui, porté un regard critique sur le tiers-monde⁵⁴.

Le dessin de la *Danse macabre du Québec* frappe par ses étonnantes distorsions, par ses atteintes aux formes humaines qui peuvent aller jusqu'au brouillage voire jusqu'à l'effacement. À l'image d'Albrecht Dürer, Kokis peint des visages humains systématiquement distordus. De même que dans la vie, les temps forts tranchent sur la platitude du train quotidien, les fonds de ces tableaux – telles

⁵³ Au cœur du roman *Les amants de l'Alfama* (2003) de Sergio Kokis se trouve le triptyque de Jérôme Bosch (1453-1516), *La tentation de Saint-Antoine*. Le dernier roman de Kokis, *Le fou de Bosch* (2006), fait explicitement référence au peintre (le tableau en couverture reprend d'ailleurs les pattes d'insectes, plumes et becs d'oiseaux, têtes de reptiles ou de batraciens qui ont fait l'originalité de Bosch) et témoigne de l'importance qu'accorde l'artiste au peintre flamand et à ses contemporains.

⁵⁴ Incidemment, l'art populaire mexicain (où les thèmes religieux sont les plus fréquents) s'est d'abord exprimé sur les murs tandis que l'art dans les églises brésiliennes jouit d'une grande influence sur les masses. Nous voyons là des sources, autres qu'européennes, qui ont pu inciter Kokis à la réalisation d'une danse macabre québécoise mais à saveur latino-américaine...

des eaux calmes – laissent place, en premier plan, à des personnages aussi diversifiés que virulents.

À voir le peintre créer pareille opposition – ordre clairement établi encadrant un désordre – nous sommes fondés à penser que Kokis découvre « qu'une différence de potentiel est nécessaire pour que le courant passe et que surgisse quelque chose qui ressemble à la vie⁵⁵ ». Chez Kokis, la toile a donc ses zones bouillantes, où règne une effervescence, en opposition avec ses parties neutres, où il ne se passe rien. En un même tableau coexistent des parties apparemment traitées avec indifférence (fonds souvent en aplat) et des personnages qui semblent être le fruit d'une intense activité créatrice. Cela dit, le dessin (contrairement aux œuvres médiévales de la danse macabre) ne prévaut pas sur la couleur qui participe tout autant à la structure et à la signification des toiles. Comme chez Degas ou Fernand Léger, dessin et couleur se font concurrence. C'est ainsi que « [l]'ensemble donne l'impression d'une tension jamais dépassée entre le dionysiaque et l'apollinien, entre une plongée dans la densité colorée du monde et une ressaie intellectuelle, en surface, d'un ordre qui semble vouloir donner sens à l'ensemble⁵⁶ ». Avec la couleur, les tableaux gagnent en épaisseur et en intensité (la juxtaposition d'une couleur et de sa complémentaire permettant un plus grand contraste⁵⁷).

⁵⁵ Michel Leiris, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁶ Daniel Bergez, *op.cit.*, p. 64.

⁵⁷ Il s'agit là de remarques générales qui s'appuient sur la distribution entre couleurs chaudes et couleurs froides. En deçà de ces caractéristiques, la couleur s'apparente à l'utilisation que veut bien en faire l'artiste (et donc, aux significations que la couleur dévoile dans telle ou telle toile) : « Si le dessin est volontiers perçu comme la partie la plus intellectuelle de l'art pictural, qui s'adresse à l'esprit, la couleur est souvent associée à l'âme et aux passions, c'est-à-dire à la part la plus irrationnelle et profonde de la psyché humaine. » (*Ibid.*, p. 67). Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les propos de Sergio Kokis sur la couleur verte dans une de ses toiles (*Lc*, 65-68) et l'analyse qu'en fait Gilles

Ainsi, dans les tableaux, un vert et un rouge, un orange et un bleu, un violet et un jaune rapprochés se font mettre en relief l'un, l'autre. Lorsqu'ils sont mélangés, ils donnent le gris et permettent au peintre d'atténuer des tons trop vifs. D'où la célèbre formule baroque de Charles Blanc : « Les complémentaires se soutiennent jusqu'au triomphe, ou se combattent jusqu'à la mort⁵⁸. » Chez Kokis, c'est bien jusqu'à figurer la mort que les couleurs s'affrontent. Si les couleurs froides ou fades dominant, le ton rouge-vif vient contrebalancer cette relative so(m)briété, comme pour mieux symboliser l'apparition subite de la mort, dans les toiles comme dans la vie⁵⁹.

L'art de la *Danse macabre du Québec*, à la fois savamment composé et furieusement spontané, procède, dans sa facture esthétique, d'une convergence entre modernité et tradition, entre réalité et irrationalité. Mais au delà des éléments structurels, c'est véritablement le sujet des toiles – puisqu'il s'agit d'art figuratif – et l'ensemble des connotations dont elles s'accompagnent qui construisent la signification de l'œuvre. À cela s'ajoutent les poèmes que nous allons maintenant aborder.

Dupuis dans « Migration et transmigrations littéraires au Québec : l'exemple brésilien », dans *Migration und Schreiben in der Romania*, Klaus-Dieter Ertler (dir.), Vienne, LIT Verl., 2006, p. 13-22.

⁵⁸ Cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, p. 111.

⁵⁹ Les couleurs chaudes sont réputées pour produire des sensations par opposition aux couleurs froides qui sont censées ne procurer « aucune sensation de vie [...], d'animation » (dictionnaire Larousse). Les couleurs chaudes évoquent également les flammes, la violence là où les couleurs froides évoquent les teintes de l'eau et l'idée de calme, d'infini. Dans tous les cas, chez Kokis, l'utilisation de la couleur vise peu à imiter la réalité et plus à susciter une émotion crue.

2.5 La poésie

Un aperçu global des formes employées dans *La danse macabre du Québec* montre que c'est sous le signe de la satire que Kokis situe son écriture poétique. Satire, dans le sens où Mathurin Régnier l'a pratiquée, soit un mélange de « considérations morales, de caricatures de types humains, anecdotes, éloges et blâmes, remarques plus personnelles présent[ées] sur le mode détendu d'une conversation familière⁶⁰ ». Dans l'œuvre, cette satire s'exprime uniquement par le biais de la Mort qui prend de multiples positions d'orateur en utilisant le style direct ou indirect pour convaincre son public lecteur. Elle revêt tantôt le rôle de l'accusateur public : « *De grâce, silence ! / Mais taisez-vous, les journalistes !* » (*Dm*, 27) ; tantôt de l'observateur désabusé des mœurs du temps : « *Tant pis la crasse / Vive le progrès ! / Gadgets bidules nous font envie / jouets autos pour s'amuser / ou les pilules pour oublier* » (*Dm*, 32) ou du moraliste : « *Vous devez être bien riches / pour gaspiller sans faire la guerre / tant de chair fraîche au prix de rien* » (*Dm*, 48). Au niveau de la forme poétique, Kokis impose une véritable hybridation qui se présente sous la forme de poèmes en prose relativement brefs, ce qui montre le désir pour le poète d'aller à l'essentiel :

Brièveté de l'humoriste aiguisant le sarcasme en traits subtils et décisifs, brièveté du moraliste soucieux d'en dire assez, mais également assez peu, pour donner à penser, pour se faire entendre à demi-mot⁶¹.

⁶⁰ Jean-Louis Joubert, *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 80.

⁶¹ Jean-Louis Joubert, *Ibid.*, p. 83.

Souvent, le poème est proprement épigrammatique. L'épigramme, certes, est synonyme de satire depuis que le poète latin Martial a redéfini le genre. Avec lui, nous passons « de l'épigramme *sur* (épigramme élogieuse) à l'épigramme *contre* (épigramme satirique)⁶² ». Mais si le caractère satirique des poèmes recouvre la forme épigrammatique, c'est parce que le poème propose une attaque, une pointe assassine en final (on a d'ailleurs comparé l'art de l'épigramme à la tauromachie, à une mise à mort⁶³). Voici, par exemple, comment se terminent respectivement les poèmes *Les aristocrates* et *Le cadre intermédiaire* : « *Soyez à l'aise / c'est moi qui tue* », « *T'es mis à pied, les deux devant* » (*Dm*, 22-28). Certains poèmes sont aussi épigrammatiques, mais dans le sens premier du mot qui désigne une inscription gravée sur la pierre d'un monument funéraire. L'épigramme est alors une épitaphe. C'est notamment le cas lorsque le poète exprime la consolation : « *Moi, la Mort, je vous salue bien bas / et humblement, ô, vous, les maigres, ô vous, mes fils* » (*Dm*, 45). Nous voyons donc que la forme du poème se fait l'écho du contenu même du discours. C'est encore le cas pour *Les suicidés* où le poète choisit le sonnet qui est la forme fixe par excellence de la poésie française. Lorsqu'il y a recours, c'est pour rendre hommage ironiquement à ceux que la Mort respecte le plus parce qu'ils se présentent directement à elle : « *Quel festin, mes chers parents / ces jeunes gens qui se défoncent ! / Hagards, tapis et sans parole / ils voguent seuls à ma dérive* » (*Dm*, 48).

⁶² Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2004, p. 117 (en italique dans l'original).

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

2.6 Le texte et l'image, l'image et le texte : une relation riche de sens

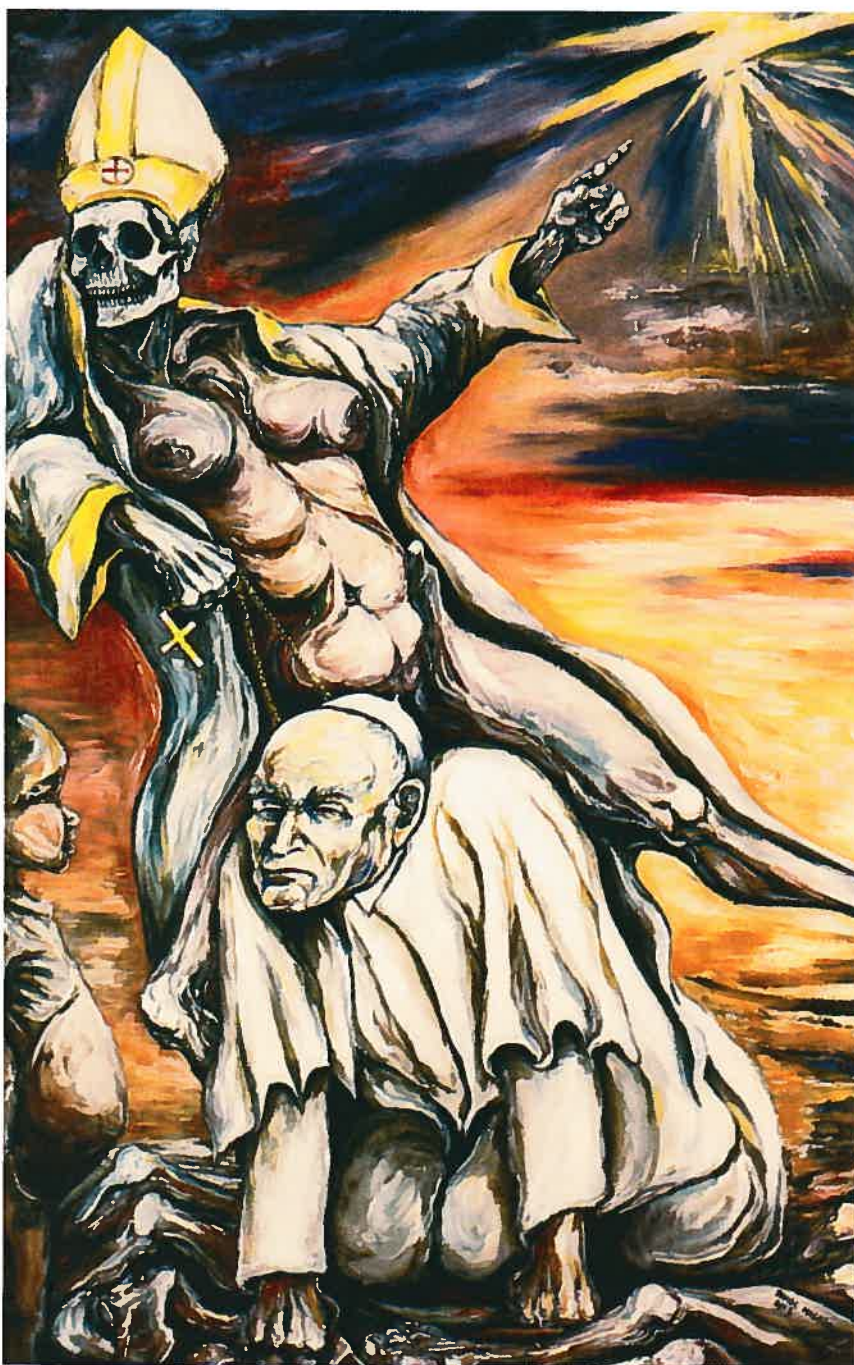
Nous avons étudié, successivement, le sujet, la peinture et la poésie dans *La danse macabre du Québec*. Mais qu'en est-il, à proprement parler, de sa signification ? Pour répondre à cette question, il faut considérer le rapport qu'entretiennent le texte et l'image dans l'œuvre. En général, dans les livres d'art, le texte et l'image se répondent sans que s'établisse une fusion entre les deux : « La pratique du livre d'art [...] repose sur ce principe : les textes présentant des informations ou développant des commentaires et appréciations y sont inextricablement liés, dans le dispositif visuel créé par l'éditeur, avec les reproductions photographiques des œuvres⁶⁴ ». Le texte et l'image sont liés : il n'y a ni séparation ni fusion. Quant au livre illustré, il présente plutôt une relation inverse de subordination : il y a primauté du texte sur l'image. Or Kokis, à partir de deux formes d'expression aussi riches que la peinture et la poésie, donne naissance à une œuvre qui fait fusionner les arts en présence. De ce fait, le livre de dialogue⁶⁵ est peut-être le genre qui définit le mieux l'œuvre singulière de Kokis qui contient au moins trois espaces de référence : l'image, le texte et le lieu commun créé par leur rencontre. Ce qui nous importe, finalement, n'est pas l'exacte caractéristique générique de l'ouvrage, mais bien le fait que celui-ci propose un rapport particulier entre le texte et l'image. Analyser la convergence de la littérature et de la peinture

⁶⁴ Daniel Bergez, *op.cit.*, p. 119.

⁶⁵ Yves Peyré définit ainsi la relation entre la peinture et la poésie dans le livre de dialogue : « La connivence entre peinture et poésie fondatrice d'un jeu d'échos ne peut varier de ce que l'une se tienne à l'écoute de l'autre (elles s'entendent réciproquement) mais de ce que la voix de chacune se colore d'un timbre commun, de fait puisé à une source commune. », *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 33.

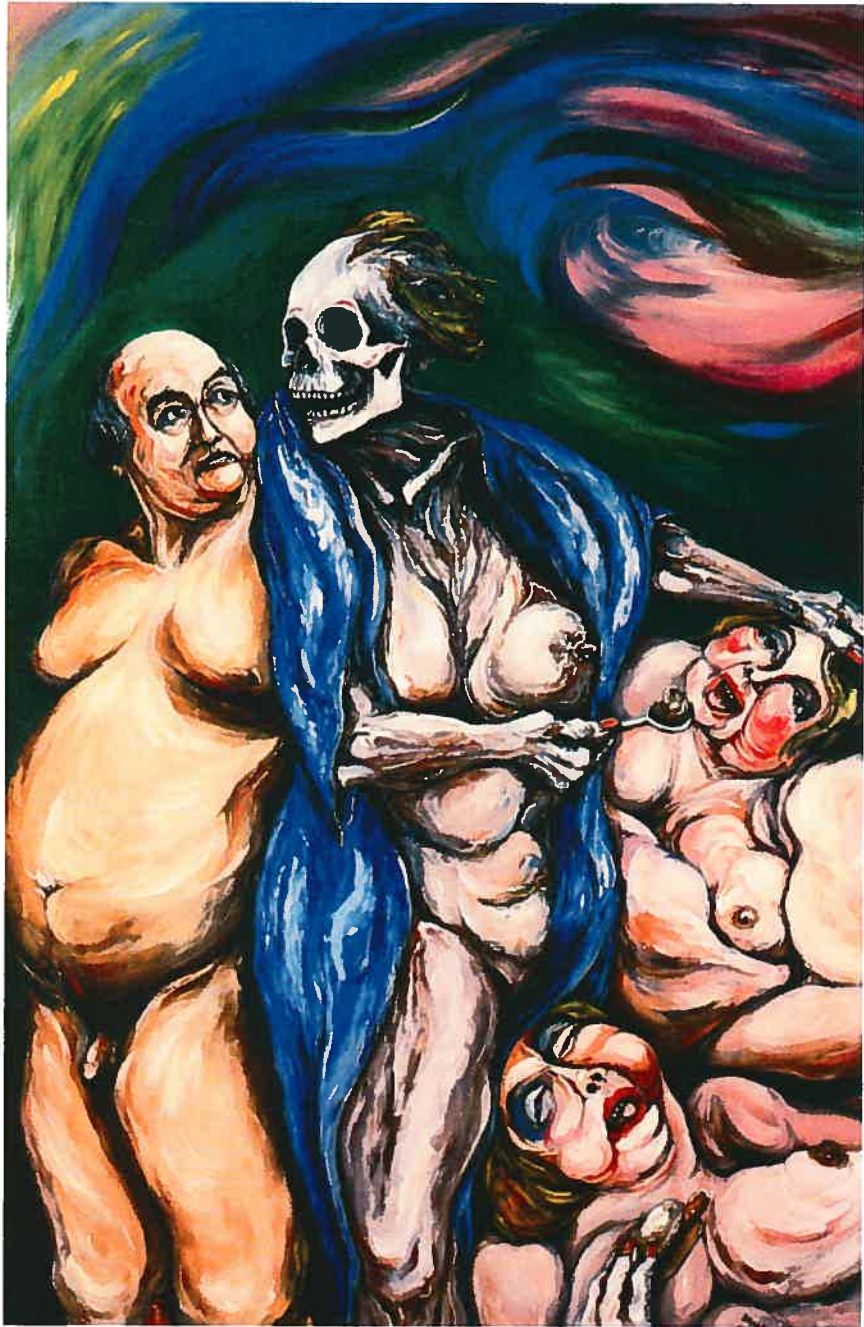
dans *La danse macabre du Québec* est particulièrement pertinent puisque les deux arts sont réunis dans un même volume, mieux, sur une même page. Il s'agit d'une situation dialectique par excellence, d'un dialogue dans lequel, par un processus de médiation, peinture et littérature s'incluent mutuellement.

Dans *La Danse macabre du Québec*, le plus souvent, le personnage allégorique de la Mort est pourvu de suffisamment d'attributs pour faire sens. C'est notamment le cas dans *Le Pape* [annexe 1], où la Mort, qui s'est revêtue de la toge et de la mitre du Pape, le chevauche en le tenant par son rosaire ourdi d'un crucifix et faisant office de bride. Ici, le sens est clairement défini par la représentation de la mort qui critique sévèrement le rôle de l'église et de son plus haut dignitaire. D'autres fois, c'est le titre lui-même qui, en nommant les personnages, explicite le sens du tableau. Un bon exemple de sens conféré par le titre à la toile se trouve dans les tableaux intitulés *Les maigres* [annexe 3] et *Les obèses* [annexe 2]. Dans le premier cas, le mot employé n'est aucunement péjoratif, il décrit un état plus qu'il ne le dénonce. En revanche, le titre *Les obèses* connote clairement la notion d'exagération et implique un élément satirique : il ne s'agit pas de représenter mais de critiquer les êtres anormalement gros et, plus largement, la société de consommation. Ce qui se trouve exprimé dans les titres éclairent donc davantage la signification des toiles : l'une compatissante, l'autre impitoyable. C'est ce que viendra ensuite confirmer la lecture des poèmes. D'un côté, il s'agit des « *humains qu'on ignore moins nourris que nos bêtes de loisir / plus humiliés que la vermine...* » (*Dm*, 45) ; de l'autre, ce sont « *Les suiffeux, les suiffeuses, boules de graisse / Les chairs gonflant, trop pleins de soupe et de paresse* » (*Dm*, 31). Sergio Kokis, comme c'était le cas au Moyen Âge



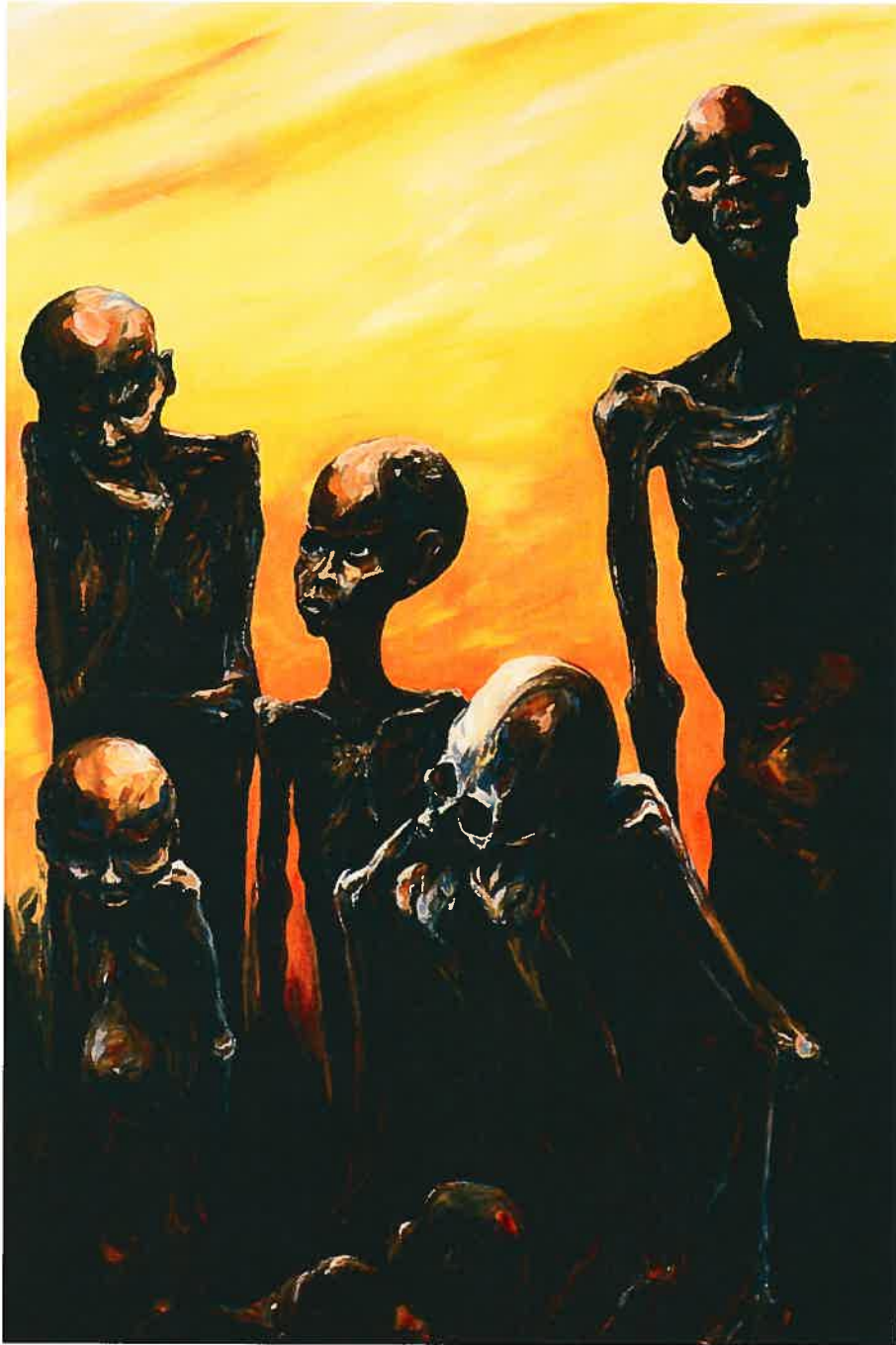
Annexe 1 : Sergio Kokis, *Le pape*, huile sur masonite, 1992, 193 cm × 122 cm.

Réf. : Sergio Kokis, *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.



Annexe 2 : Sergio Kokis, *Les gros*, huile sur masonite, 1992, 193 cm × 122 cm.

Réf. : Sergio Kokis, *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.



Annexe 3 : Sergio Kokis, *Les maigres*, huile sur masonite, 1994, 193 cm × 122 cm.

Réf. : Sergio Kokis, *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.

et à la Renaissance, utilise l'aspect symbolique des images pour transmettre son message. Traditionnellement, cela permettait aux peintres de traduire visuellement un message verbal. En ce sens, l'image était destinée à être lue, décodée, et non pas seulement vue. Les poèmes, dans la *Danse macabre du Québec*, illustrent le contenu des toiles plutôt que de s'appuyer sur elles comme tremplin pour construire et développer un autre sens, un autre univers imaginaire. Cependant, si chaque poème n'était que la simple photographie quasi-instantanée de la peinture, la relation perdrait de son intérêt. À ce sujet, l'explication de Gérard Dessons à propos d'un « écrire vers » est particulièrement éclairante : « *Écrire vers*, [...] n'est pas l'antonyme d'*écrire à partir de*. Plutôt son complémentaire. Écrire vers une œuvre, c'est écrire à partir de sa visée⁶⁶ ». C'est peut-être le sens de l'écriture poétique de Kokis suscitée par la peinture qui « bien qu'elle se fasse à *partir d'elle*, [se fait aussi] *en direction d'elle*⁶⁷ ». Autrement dit, le poème ne décrit pas la peinture, ni ne l'analyse ou ne l'explique ; il en *complète* plutôt le sens tout en offrant une tonalité particulière qui s'ajoute au tableau. Par exemple, l'aspect comique des danses ne peut être produit que par l'utilisation d'un langage plus riche et plus direct que la peinture. En effet, à moins de friser la caricature, l'art peut difficilement exprimer le comique. C'est ce qui fait dire à Johan Huizinga que « la littérature est incontestablement souveraine partout où le comique doit provoquer l'éclat de rire⁶⁸ ». Le comique permet également de mieux exprimer l'aspect grotesque de l'œuvre. Mais celui-ci n'est

⁶⁶ Gérard Dessons. *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 379 (en italique dans l'original).

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Johan Huizinga, *L'automne du moyen âge*, Paris, Payot, 1975, p. 374.

vraiment apparent qu'avec le dialogue qu'entretiennent le poème et la peinture. En alliant la mort et le comique, l'œuvre devient réellement grotesque⁶⁹. La compréhension des symboles iconiques est préalable à toute compréhension de la toile, tout comme l'est la compétence du spectateur/lecteur pour effectuer le transfert d'un langage à l'autre. L'interaction des deux arts ajoute ainsi une complexité de lecture. Elle exige que le lecteur perçoive différentes strates d'expression : la peinture, la poésie et surtout la complémentarité des deux formes artistiques. La peinture vient ici en premier, car à la lecture de l'ouvrage, c'est d'abord elle qui attire l'œil du lecteur. Cette impression sous-tend ensuite la lecture du poème : elle incite à visualiser, à intérioriser le discours proposé par l'auteur. Il y a donc plusieurs espaces de référence – l'image, le texte et le lieu commun créé par leur rencontre – lesquels engendrent une stratification de l'œuvre, au sens où Walter Moser la définit⁷⁰. D'une certaine manière, tout est déjà présent dans la toile et le poème permet de voir ce qui est caché, de mieux comprendre ce que *pense* la Mort.

⁶⁹ Il convient de souligner que l'art expressionniste se définit également à travers une esthétique grotesque. Nous aurons l'occasion de traiter de cette question plus en profondeur dans le chapitre suivant qui sera notamment consacré au rôle de l'esthétique expressionniste dans l'œuvre kokisienne.

⁷⁰ « [L]a stratification de l'œuvre entre en jeu au moment où cette dernière demande au lecteur qu'il soit sensible à la multiplicité des parcours possibles ou, évidemment, impossible », dans « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », Silvestra Mariniello (dir.), *Cinemas*, vol. 10, n° 2-3, Cinéma et intermédialité, printemps 2000, p. 39 à 63.

CHAPITRE III

DU TEXTE : *LE PAVILLON DES MIROIRS*

3.1 Le paratexte

Avant d'analyser l'inscription de *La Danse macabre du Québec* dans le récit du *Pavillon des miroirs*, nous devons nous intéresser au paratexte (le titre, l'illustration, l'épigraphe) qui, dès le début, oriente la perspective de lecture. Genette définit la paratextualité comme :

la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire⁷¹.

Pour commencer, le titre est particulièrement révélateur. Nous le retrouvons, sous la forme d'une mise en abyme, à la dernière page du roman lorsque le narrateur qui se trouve dans son atelier à Montréal, entouré de ses tableaux, déclare que « [t]el Narcisse se regardant dans *le pavillon des miroirs* d'un Luna Park misérable, [il se] reconnai[t] dans les déformations » (*Pm*, 371). Le titre prophétise en quelque sorte tout le récit. En filigrane se retrouve l'idée du dédoublement et du sacrifice qu'exige la création. Cela dit, c'est bien la mort que nous retrouvons dans cette citation finale incluant le titre. D'abord, il est commun de voir le miroir comme une représentation

⁷¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

du narcissisme, lui-même relié à la mort. En se mirant, Narcisse ne contemplait-il pas sa propre mort? Ce lien entre l'image spéculaire et la mort se retrouve aussi dans la tradition des danses macabres. Avant Holbein, la Mort ravageuse de vies humaines était le mort, c'est-à-dire le sosie du vivant. Le mort représentait le vivant lui-même, tel qu'il sera dans un proche avenir, double terrifiant de sa personne ; c'est l'image qu'il voit dans le miroir, c'est lui-même.

Mais son reflet, nous dit le narrateur, est également déformé. Ce sont les mêmes déformations que peut observer le public d'un parc d'attraction en se regardant dans des miroirs déformants qui le font sortir du monde réel en le troublant, en lui offrant une nouvelle perception de lui-même et de son environnement. Anton Tchekhov dans *Le miroir déformant* a merveilleusement décrit cet état de déformation.

J'enlevai la poussière qui recouvrait le miroir et partis d'un éclat de rire. L'écho en renvoya le son assourdi. C'était un miroir déformant ; les traits de mon visage étaient tordus en tous sens : j'avais le nez sur la joue, le menton était coupé en deux et s'étirait de biais⁷².

La déformation rejoint aussi l'autoportrait. À l'origine, celui-ci a été rendu possible grâce à l'évolution de la technique verrière. Mais les premiers miroirs, instruments imparfaits, déformaient souvent les images qu'ils reflétaient. Et cette image déformante du miroir, nous la retrouvons dans la *Danse macabre du Québec* avec la figure distordue d'un peintre inspiré par la Mort [annexe 4].

⁷² Anton Tchekhov, *Le miroir déformant*. [En ligne]. http://lhg.free.fr/documents/francais/le_miroir_deformant.html (Page consultée le 30 avril 2007). Au sujet de la thématique du miroir chez Kokis, il est utile de lire le récent article de Monique Lebrun intitulé « Masques et miroirs : Sergio Kokis et l'expérience migrante », dans *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique-France-Québec-Suisse*, Monique Lebrun et Luc Collès (dir.), Cortil-Wodon, Editions Modulaires Européennes/InterCommunications, 2007.



Annexe 4 : Sergio Kokis, *Le peintre*, huile sur masonite, 1994, 193 cm × 122 cm.

Réf. : Sergio Kokis, *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.

Ce tableau, intitulé *Le peintre*, représente l'autoportrait de l'artiste en train de peindre une *femme mort* avec, derrière lui et à sa droite, la Mort elle-même. En ce qui concerne l'autoportrait, il faut se rappeler qu'à l'origine, il permettait de saisir le vivant dans la perspective de sa future disparition. Il a donc partie liée avec la mort. Mais, ce qui est plus important, il symbolise aussi pour le peintre la quête d'une vérité intérieure. En terminant ainsi sa danse macabre, Kokis montre que cette œuvre constitue une quête de la vérité intérieure. Mais peut-il en être autrement lorsque nous parlons de mort ? La mort, qui change dans l'espace et le temps, est avant tout quelque chose que nous ne connaissons pas. Dès lors, chacun en a sa propre image et sa propre définition. Dans cet autoportrait, Sergio Kokis se représente en peintre, non pour se célébrer mais pour questionner son identité à travers le filtre de son art.

Au chapitre 12, le narrateur explique son apprentissage de la peinture qui se fait par étapes successives. D'abord le dessin publicitaire et quelques affiches politiques durant son séjour à l'université ; puis vint la fréquentation d'ateliers pour pratiquer le modèle vivant. La gravure et la xylographie complétèrent sa formation. C'est alors qu'il fit la rencontre de son mentor, le peintre Moe Reinbalt⁷³. Sa mort fut pour le narrateur une véritable révélation.

Notre dernière rencontre, le jour de sa mort, dans un *pavillon* sinistre d'hôpital, m'a fait l'effet d'une consigne symbolique. Ma tâche était de faire des tableaux, [...]. Je me suis mis à peindre à ce moment précis »(*Pm*, 135).

Dans ce pavillon sinistre, c'est sans surprise que le narrateur, confronté à la mort de « l'autre », celle de son mentor, l'accepte philosophiquement et décide de peindre.

⁷³ Moe Reinblatt (1917-1979), artiste montréalais qui a enseigné à L'Ecole de Beaux-Arts et au Centre Saidye Bronfman.

Dans le titre du *Pavillon des miroirs* s'esquisse donc l'idée que la création s'origine et s'oppose à la mort. La création, c'est précisément la danse macabre⁷⁴.

La page de couverture du roman présente aussi une toile⁷⁵ de Sergio Kokis. Elle représente des masques⁷⁶ blancs et rouges enchevêtrés les uns sur les autres. Or selon Oore, chez Kokis,

enlever le masque, le déposer, se démaquiller c'est faire face à sa solitude humaine et à sa mort. [...] Si notre portrait peint par l'artiste nous rassure, nous plaît, c'est qu'il est notre masque⁷⁷.

Et derrière le dernier des masques se trouve la mort. C'est ainsi que le narrateur du *Pavillon des miroirs*, en tentant d'appivoiser son masque, déclare que « [d]errière le front qui est peint à chaque tableau, il n'y a qu'un semblant d'unité [...] Et le dernier autoportrait n'achève rien. Chacun est ainsi son propre échec dans une descente vers la mort » (*Pm*, 254). En représentant des masques sur la couverture, Kokis invite le lecteur à *ouvrir* le roman pour voir ce qui se cache derrière les masques, pour observer la mort et pour réfléchir à sa propre mort. En ouvrant le recueil, le lecteur pénètre un cercueil.

⁷⁴ Irène Oore posait déjà la question suivante : « [L]a création ne serait-elle pas précisément dans cette danse macabre ? », « L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », *Voix de la francophonie: Belgique, Canada, Maghreb*, Anoll, Lidia et Segarra Marta (dir.), Barcelona, UB, 1999, p. 245.

⁷⁵ Tous les romans de Sergio Kokis présentent une de ses œuvres en page de couverture. Seul *L'art du maquillage* reprend une toile de la danse macabre. Le tableau présent sur la page couverture du *Pavillon des miroirs* s'apparente à la partie gauche du tableau *Homme poursuivi par les masques*, huile sur toile, 1995 (*Dm*, 78).

⁷⁶ Incidemment, avant la pierre tombale, le masque esquissait l'art funéraire.

⁷⁷ Irène, Oore, « Masques et déguisements ou memento mori dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, L'Interligne, 2000, p. 150.

Par ailleurs, le motif des masques ne peut être considéré sans être associé au carnaval. Dans *Le pavillon des miroirs* les images de morts du carnaval, tels des spectres, hantent le narrateur qui les traduit en tableaux.

Plusieurs se déplaçaient en groupes déguisés en squelettes et masqués d'une tête de mort, en agitant leurs draps telles des marionnettes affolées [...]. C'était le carnaval des pauvres [...] une fuite en avant dont les joueurs finissent par accepter d'être dupes. Une sorte de désespoir très entraînant. À l'instar de mes images devenant tableaux, les gens dansaient leur détresse, et le résultat final était surprenant (*Pm*, 108-110).

Le peintre exprime aussi cette omniprésence de la mort dans le carnaval : « La mort était omniprésente dans le carnaval, tant par l'expérience vécue de l'ensemble de la fête que par l'abondance de déguisements macabres, diaboliques ou monstrueux. » (*Dm*, 79) Masque, carnaval et mort. Cette relation rappelle l'origine des danses macabres européennes où le spectacle des morts et des vivants était dansé.

Pour terminer, l'épigraphe du roman, quatre vers (ici en italique) de « Profondément » du poète brésilien Manuel Bandeira (1886-1968), annonce un récit inscrit dans la mort :

Je n'ai pas pu voir la fin de la fête de Saint-Jean
 Quand j'avais six ans
 Parce que je me suis endormi
 Aujourd'hui je n'entends plus les voix de ce temps-là
 [...]
 Où sont-ils tous?
Ils dorment
Ils sont tous couchés
Ils dorment
Profondément.

Ce poème de Bandeira souligne l'importance des souvenirs d'enfance. Et dans le roman, ce sont les souvenirs qui empêcheront le narrateur de vivre pleinement sa nouvelle vie. Désormais, « tous les nouveaux paysages [il les voit par] le

kaléidoscope du Mangué, du carnaval et des murs suintants, vert-de-gris et saumâtres de la cour à déchets » (*Pm*, 196). La mise en exergue du poème de Bandeira préfigure aussi l'importance de la mort dans le récit. C'est un lieu commun de désigner la mort par le sommeil. Et l'utilisation de verbe « dormir » et de l'adverbe « profondément » ne peut être interprétée autrement que comme une expression paraphrastique du mourir. L'image de la mort comme un endormissement correspond d'ailleurs à la vision de Kokis pour qui l'être humain doit rester calme et serein devant la mort. Le narrateur du *Pavillon des miroirs* fait une autre référence à Manuel Bandeira lorsqu'il relate son exil : « De sa fenêtre, le poète Bandeira pouvait voir l'aéroport, et il a écrit qu'il y puisait des leçons quotidiennes de départ. C'était une figure de style pour parler de la mort. Mais j'étais trop jeune pour restreindre ainsi le concept de départ » (*Pm*, 196). Ce que le narrateur apprécie chez Bandeira, c'est bien cette intimité avec la mort : « Bien plus tard, j'ai appris à aimer sa poésie, sa familiarité avec la mort » (*Pm*, 195).

3.2 Du visuel dans l'écriture : l'expressionnisme⁷⁸

Le récit du *Pavillon des miroirs* prend sens dans sa relation avec la *Danse macabre du Québec* qu'il évoque et dont il se nourrit, si bien que l'intertextualité, plus qu'un emprunt, prend la forme d'une « trace », selon l'expression de Michael Riffaterre. Dans le roman, les références explicites à la *Danse macabre du Québec*

⁷⁸ Nous reprenons dans le texte certaines idées de Chantal Lacourarie à propos de la prose impressionniste et colorée de Virginia Woolf : *Virginia Woolf : l'écriture en tableau*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9-219.

sont rares. Lorsqu'elles sont présentes, c'est pour créer une relation qui, contrairement à la citation, est établie *in absentia*. C'est le cas pour le titre de certaines toiles qui se trouvent intégrées dans la trame du récit. Certaines descriptions font aussi clairement référence à l'œuvre picturale. Selon Genette⁷⁹, la tradition littéraire assigne à la description deux fonctions : une fonction décorative et une fonction d'ordre explicatif et symbolique. Dans le premier cas, la description est superflue alors que dans le second, la description vaut comme explication de l'action. Chez Kokis, nous pouvons affirmer que la description des personnages, des lieux, des objets est subordonnée à un sens psychologique, social, métaphysique et qu'elle reprend des scènes de *La danse macabre du Québec*. Mais avant d'aborder ces relations, nous devons observer l'écriture elle-même dont le caractère expressionniste reprend la facture esthétique de l'œuvre picturale. Voici comment nous pouvons définir le courant expressionniste :

Le courant pictural qui se crée autour de la galerie *Der Sturm* est un mélange de rêve, de violence, de pessimisme, d'utopie, d'aspiration d'un monde nouveau et de haine de l'ancien. Kokoschka en est un des premiers représentants. Influencé par Picasso, Vlaminck, Derain, il réalise un type de portrait psychologique qui cherche à saisir les visages, les mains, le plus petit détail qu'il exagère, déforme pour en faire l'expression de toute une personnalité. Le groupe du *Cavalier bleu*, *der Blaue Reiter* qui se forma à Munich pendant la guerre de 1914, constitue la seconde manifestation de l'Expressionnisme pictural, à la fois titre d'un ouvrage et nom d'une équipe de rédaction formée par Kandinsky et Franz Marc. Par la publication de l'*Almanach du Blaue Reiter*, ils veulent abolir les frontières entre les arts, entre l'art moderne et l'art ancien, réhabiliter également l'art des enfants et des peuples primitifs. L'ouvrage de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, affirme les conceptions théoriques du *Blaue Reiter*. La sensibilité expressionniste privilégie l'intériorité, la vision, l'intuition. Franz Marc ne cesse d'affirmer que c'est derrière l'apparence des choses que se dissimule la "vraie réalité". Entre 1907-1927, l'illustration expressionniste exprime une vision fantastique, formulée de façon grotesque dans laquelle l'élément du talent du dessinateur est subordonné à un processus de métaphore. Le rapport image/texte dégage un sens nouveau qui relève plus de l'interprétation et de la symbolisation que de l'illustration⁸⁰.

⁷⁹ Gérard Genette, « Frontière du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58-59.

⁸⁰ Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 202-203.

Chez Kokis, et suivant le courant expressionniste, écriture et peinture s'échangent des traits et des formes, puisent leur inspiration dans une même intensité expressive : l'écriture est dessin, le dessin est écriture. Si la peinture classique utilisait une matière discrète, inversement, les « objets de la peinture moderne "saignent", répandent sous nos yeux leur substance⁸¹ ». Inspiré par les peintres Edvard Munch et Paul Ensor, les peintres expressionnistes s'attachent à l'intensité de l'expression, s'éloignent de la reproduction fidèle du réel et se préoccupent des états d'âme de l'homme, de ses émotions, de ses visions subjectives du monde. Ils préconisent des formes dures, agressives et caricaturales et un traitement des couleurs indépendant de la réalité et négligeant volontairement la perspective tridimensionnelle. Les expressionnistes restituent en peinture l'immédiateté et l'authenticité de leurs pulsions créatrices. Pour la littérature, l'emploi du mot suit son apparition dans le domaine de la peinture.

En 1914, l'écrivain autrichien Hermann Bahr définit l'expressionnisme comme un cri qui s'élève des ténèbres, « un cri qui appelle à l'aide, qui appelle à l'âme, à l'esprit⁸² ». Lothar Schreyer, quant à lui, définit l'écrivain expressionniste comme celui qui « donne forme à la vision intérieure qui s'offre à lui, à travers laquelle il prend intuitivement connaissance du monde. La vision intérieure est indépendante de ce qui est vu extérieurement. Elle est apparition, révélation. En son essence, voilà ce qu'est l'expressionnisme⁸³ ». Dès le début le mouvement expressionniste se scinde en

⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992, p. 211.

⁸² « Expressionnisme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 2001, p. 288.

⁸³ *Ibid.*, p. 291.

deux groupes. D'un côté, il y a ceux qui se sont préoccupés d'« expériences esthétiques » ; de l'autre, nous retrouvons ceux qui sont « attirés plus vivement par les luttes politiques et les changements sociaux [...]. Leur idéal repose sur un art et une littérature possédant une fonction directement critique, avec les procédés qui lui correspondent : la satire, la caricature, le grotesque⁸⁴ ». Nous allons voir comment l'œuvre de Sergio Kokis regroupe ces conceptions d'un mouvement qui ignore les frontières des genres puisque plusieurs, Barlach, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Meidner notamment, s'adonnent tant aux arts plastiques qu'à la poésie et au théâtre.

Le premier souvenir évoqué par le narrateur dans *Le Pavillon des miroirs* peut véritablement être appréhendé comme une série de tableaux expressionnistes. Il s'agit d'un passage où le narrateur se laisse emporter dans une procession de femmes surexcitées par la célébration de saint Antoine, le saint des femmes en mal de mari. Au cœur de cette fête religieuse, le narrateur observe que « les visages des femmes prennent de drôles de formes, hagards, les coins des lèvres un peu tordus, parfois les langues pendantes et les yeux dans le vague » (*Pm*, 16). Cette description qui s'arrête à l'aspect physique des femmes ébahies devant l'image du saint reflète le style grotesque, caractéristique de l'expressionnisme, et qui est défini ailleurs par Bakhtine comme « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion [et] l'excès⁸⁵ ».

L'aspect grotesque des descriptions se retrouve aussi dans les scènes de l'incontournable carnaval, en particulier avec la présence des masques et du maquillage. Ces symboles font aussi partie de l'iconologie expressionniste puisque

⁸⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 302.

les personnages dans les toiles sont le plus souvent « enlaidis par des grimaces, par un maquillage excessif⁸⁶ ». Dans les descriptions du carnaval, nous reconnaissons l'œil du peintre qui accentue les détails en accusant certains traits et en appuyant les contrastes : « D'immenses projecteurs de l'armée transformaient la nuit en midi bleuâtre aux contrastes puissants, faisant éclater les satins multicolore, les paillettes, les miroirs, les cuivres et les corps mouillés » (*Pm*, 112). Dans le carnaval, la situation aussi est grotesque. Elle présente des personnages qui mènent une « lutte dérisoire [...] contre le réel⁸⁷ » :

Puis les projecteurs s'éteignaient sur la foule hagarde, désorientée, qui se retiraient silencieusement. Ces masses jusqu'alors trépidantes, prêtes à tout sous le charme de la musique, ces masses fondaient, informes, s'écoulant vers la misère et le quotidien. L'avenue se vidait lentement, et déjà les éboueurs accompagnés de camions-citernes avançaient pour effacer les traces de l'illusion. Je me souviens des intenses reflets bleus, mêlés à des mauves brillants tirant sur le rouge, presque roses sur le fond noir de l'asphalte mouillé (*Pm*, 113).

Après les scènes du carnaval, le narrateur décrit ses vacances, interminables et somnolentes, durant lesquelles, à défaut de pouvoir jouer, il observe minutieusement les tantes qui se fardent comme dans un tableau expressionniste.

La moindre ride est objet d'horreur ; les boutons, les points noirs sont traqués avec acharnement [...] Même la bonne entre dans la *danse*, se faisant lisser les cheveux crépus avec un peigne métallique chaud, dans de fortes émanations de fumée, de poil brûlé et de graisse frite. Il ne me reste donc rien d'autre à faire que de fermer les yeux pour voir les choses apparaître (*Pm*, 150).

Encore une fois, les personnages sont décrits de manière grotesque tant la lutte contre le réel semble ridicule en regard de la méthode employée. La *Danse macabre du Québec* doit beaucoup, au niveau de sa facture, à l'expressionnisme allemand. Et

⁸⁶ Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p. 253.

⁸⁷ « Grotesque », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 2001, p. 349.

l'écriture du *Pavillon des miroirs* laisse paraître cette influence dans son goût pour les scènes crues, souvent violentes, les univers glauques, les portraits grotesques, la charge satirique. Comme le peintre, l'écrivain affectionne les contrastes, les expressions intenses et la représentation brutale de la misère humaine. Dans le récit, tout est matière à spectacle aux yeux du narrateur qui découvre le monde et sa barbarie, que ce soit le spectacle de la mort qui survient un peu partout dans la rue, derrière un buisson, sur les rails d'un chemin de fer ou dans les eaux d'un fleuve, le spectacle de la misère ou le spectacle du sexe qui se donne chez lui dans l'appartement familial transformé en bordel. La galerie de personnages qui naît de l'imaginaire du narrateur est semblable à celui du peintre où dansent des êtres monstrueux ou magiques. Les critiques ont d'ailleurs reconnu le caractère très *expressif* de l'écriture kokisienne.

Selon Anne-Marie Voisard, c'est « un romancier qui n'a pas peur des mots⁸⁸ » tandis que pour Marc Lapprand, le style littéraire de Kokis, « c'est l'écriture blanche que Barthes appelait de ses vœux en parlant de *L'étranger* de Camus. La cruauté est dépeinte avec des mots crus, la sexualité avec les mots de la sexualité : les masques sont tombés⁸⁹ ». Se rapprochant de Kokoshka lorsqu'il peint l'agneau qu'il avait vu écorché dans *Nature morte avec agneau et hyacinthe* (1910), le narrateur nous décrit une scène d'enfance à l'abattoir qui se termine dans l'horreur :

⁸⁸ Anne-Marie Voisard, « Sergio Kokis à la conquête d'un nouveau monde : La psychologie laisse la place à l'écriture. », *Le Soleil*, 23 septembre 1995 : C 10.

⁸⁹ Marc Lapprand, *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, *Revue Francophone* 9.1, 1994, p. 138.

D'exécution, cela devenait combat, carnage [le bœuf] glissait dans son sang, tout broyé [...] Rouge et noir. Odeur des excréments aigris par la peur, puanteurs de sueur, de sang et de mort [...] Ça sa figeait dans ma rétine en grillant à travers le crâne : les yeux du bœuf blessé tournés vers le haut, sa langue à côté de la mâchoire, dans un rictus de douleur et de désespoir. Ça se gravait dans mes sensations pour pâlir tous les Guernica à venir (*Pm*, 366-367).

Nous retrouvons, dans l'écriture, des effets de grandes oppositions. Les couleurs froides et chaudes n'ont plus de places, elles sont littéralement mises en confrontation :

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*. La couleur de leur peau aussi, *grise et jaune* sous la lueur des chandelles (*Pm*, 53).

D'autres souvenirs pouvant être abordés comme des tableaux colorés se retrouvent tout au long du récit : « Portant des couleurs voyantes, elles sont toutes voilées : voile *blanc* pour les vierges, *noir* pour les veuves et les femmes mariées, bleu pour les autres » (*Pm*, 14) ; « Les rues sont d'une couleur indéterminée, *blanc sale* des glaces tassées, ici et là des taches *ocre de rouille* et d'urine » (*Pm*, 18). Ces souvenirs ne font appel qu'à la vision, et tout particulièrement à la couleur. Si l'opposition chromatique caractérise la peinture expressionniste, celle-ci ne fait pas l'économie d'une technique plus ancienne, celle du clair-obscur. C'est une technique picturale dans laquelle des parties claires côtoient immédiatement des parties très sombres, créant des effets de contraste parfois violents. Ce procédé a été mis au point dès la Renaissance et a été appliqué, notamment, par Rembrandt. Hommage au peintre hollandais ou mélange des genres, il n'en reste pas moins que l'écriture, comme la peinture dans la *Danse macabre du Québec*, offre une *lumière* très contrastée qui permet, le plus souvent, d'augmenter la tension dramatique de la scène peinte ou décrite. Dans le récit, nous

retrouvons des passages directs de l'ombre à la lumière : « [s]oudain l'obscurité totale remplace le soleil aveuglant [...] les images à l'intérieur de leurs niches ondoient dans le clair-obscur des cierges tremblotants [...] le ciel est d'une couleur vieux plomb oxydé [...] le soleil de travers qui tranche le monde en diagonales se fait rare pendant cet hiver » (*Pm*, 16-18) ; ou encore, « Tout éclatait sous le soleil et la chaleur de l'été, et les contrastes étaient marqués par des ombres presque bleues » (*Pm*, 107).

Si le caractère expressionniste démontre l'influence visuelle d'une écriture qui exagère, déforme tout en privilégiant l'intériorité et la visibilité, la tonalité macabre et l'omniprésence de la mort vient confirmer la présence, non seulement de la peinture, mais particulièrement de l'œuvre de *La danse macabre du Québec* dans l'économie du récit. Ainsi, comme l'a reconnu la critique Silvie Bernier,

[m]algré la distinction que tente de maintenir Kokis entre son travail pictural et son œuvre romanesque, les deux démarches puisent à la source d'une même mémoire visuelle et ont en commun l'ironie et le trait mordant. [...] les scènes évoquent des tableaux qui mis bout à bout forment un récit narratif à la façon des peintures religieuses qui relatent en images la vie du Christ ou les épisodes d'une histoire sainte. L'écriture, très visuelle, suit cette esthétique de l'exubérance en ayant recours à des images frappantes, à des détails colorés⁹⁰.

3.3 Le regard de Sergio Kokis : du *Pavillon* à la *Danse*

Dans *Le Pavillon des miroirs*, Serginho⁹¹, le narrateur-peintre, immigré à Montréal, se remémore ses souvenirs d'enfance au Brésil. Enfant, le narrateur a une capacité visuelle qui sort de l'ordinaire et qui lui permet d'enregistrer des images

⁹⁰ Silvie Bernier, *op.cit.*, p. 114-115.

⁹¹ « Le prénom de ce personnage n'est connu que dans le huitième roman de Kokis, *Kaléidoscope brisé*. Ce personnage y fait une brève apparition avec sa tante, Lili. Lors d'une visite chez les saltimbanques, celle-ci leur révèle son prénom. Dans *Le pavillon des miroirs*, les lecteurs ne connaissent que son surnom, donné par son père, le Noir » : Nathalie Prud'homme, « Les discours de l'identité collective et les écritures (im)migrante au Québec entre 1980 et 1999 ». Thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, p. 150.

fortes dans son esprit. Au contact de la mort, il développe un imaginaire macabre qui se retrouvera plus tard sous forme plastique. Chez le narrateur-peintre, comme chez l'artiste de la *Danse macabre du Québec*, l'expérience de la mémoire figure comme un mode de production de l'œuvre, et les souvenirs marquent les étapes d'une symbolique macabre personnelle qui peuplent l'imaginaire des toiles et du récit : « [c]'est ainsi que j'ai réussi à les dompter, ces images, qui sont si rébarbatives devant les artifices de la raison. Je les peins » (*Pm*, 21).

Il existe une visualité très prononcée dans le récit et de nombreuses évocations se font à partir de la fenêtre, offrant un cadre à la scène décrite – « d'en haut, je percevais la foule massive » (*Pm*, 109) – ou : « de notre fenêtre sur l'avenue Vargas, nous avons aussi une très belle vue sur le défilé militaire » (*Pm*, 80). À cet effet de cadrage, s'ajoute la fixité du temps de la description qui n'offre, le plus souvent, aucune forme de déplacement, et préfère un effet de clôture. En ce sens, le regard du narrateur s'apparente bien à celui d'un peintre.

Le chapitre deux s'ouvre sur une scène particulièrement éloquente où le narrateur, exilé au Québec, se place dans un tombeau : « Je reste ainsi *enterré* dans un sous-sol, protégé par les fondations de la maison couvertes de glace. C'est comme si le monde n'existait plus ». (*Pm*, 18) Plus loin, le narrateur continue de décrire son existence d'exilé où des images viennent l'obséder comme des traumatismes. Nous avons alors le sentiment d'un tableau expressionniste qui se compose et se colore devant nos yeux.

Ces spectres, cette *légion de personnages* vibrants de lumière m'assaillent à tout instant pour exiger réparation. Certains hurlent, se contorsionnant à la manière des paralytiques, ou restent accroupis, se cramponnant à leur corps dans une souffrance silencieuse et pathétique. D'autres ne sont que des visages, des déguisements. Parfois c'est le carnaval, parfois le carême. De nombreux cadavres : des corps inertes, des morts anonymes dans un décor sans pompe. Froids, gris aux reflets cobalt, ou vert de chrome tournant au violet. Il y a des enfants, beaucoup d'enfants avec des ventres gonflés et des corps rachitiques. Qui rient pourtant et qui courent, à la façon des vrais enfants. [...] Des vieilles toutes sèches qui sentent le tabac, la sueur et le café. Tout ça et des milliers d'autres images se *mettent en branle* dès que je ferme les yeux, inlassablement, dans un *fandango infernal*. C'est drôle comme l'extérieur des choses peut être si peu important comparé à ce qu'on voit les yeux fermés (*Pm*, 20).

Cette longue citation montre que la scène se révèle comme « une scène peinte que le langage prend en charge⁹² » : nous y retrouvons des mots exprimant la couleur et la variation de son intensité (« Froids, gris aux reflets cobalt, ou vert de chrome tournant au violet pâleur ») ou suggérant la forme (« des corps inertes [...] dans un décor sans pompe »). Cette scène, c'est aussi un mélange des toiles présentes dans *La danse macabre du Québec* : le sujet (la mort), les thèmes (le carnaval, les enfants, les vieilles), le style (caractère très expressif et caricatural, intensités des couleurs, traits distordus). Le narrateur-peintre fait aussi allusion à « une légion de personnages vibrants de lumière ». Et la *Danse macabre*, avec ses quarante toiles et plus de deux cents personnages, propose véritablement une « légion de personnages » au spectateur. Ce passage comporte deux autres allusions à l'œuvre picturale. L'expression « mettre en branle » indique le fait de se mettre en mouvement, en action. Mais le mot « branle » désigne aussi une ancienne danse en chaîne ouverte ou fermée. Aussi, quand le narrateur explique que ses images « se mettent en branlent », cela fait allusion aux images de la *Danse macabre* qui se succèdent comme dans une ronde.

⁹² Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 85.

D'ailleurs, ce mouvement des images s'effectue dans un « fandango », qui est une danse espagnole. La référence à des images, à des personnages qui dansent de manière infernale, rappelle l'œuvre picturale. Écrit à mi-chemin du rêve et de la réalité, le narrateur explique que les images lui apparaissent les yeux fermés. Ce qui rend possible la création, c'est l'extraction du réel vers une introspection qui s'effectue les yeux fermés : « l'extérieur des choses [est] si peu important comparé à ce qu'on voit les yeux fermés » (*Pm*, 21).

Plus loin, à propos des images qui le hantent, le narrateur déclare qu'il peint pour mieux les dompter. Il en « fait des *feux-follets* : en devenant *une pâle lumière*, la *pourriture sous-jacente* perd un peu de son énergie [...] En devenant objets plastiques, mes images se sont disciplinées » (*Pm*, 21). À l'origine, les feux follets matérialisent les flammes erratiques produites par des émanations gazeuses. Il était possible d'en voir dans les cimetières à cause de la putréfaction des cadavres. Les feux follets apparaissaient alors aux vivants horrifiés comme des spectres, des revenants : « Devant le feu follet, l'un dit âme des morts, et l'autre dit hydrogène sulfuré » (Robert). Lorsque le narrateur représente ses images sous la forme de feux-follets, cela signifie qu'il peint des images de morts, comme ceux présents dans la danse macabre. Le narrateur offre ensuite une description sans équivoque de son atelier :

Le fatras qui m'entoure est formidable : une *collection d'images bien réelles*, qui s'amoncellent à la façon d'un gigantesque carnaval. Partout. Contre les murs [...], ficelées dans des classeurs, dessinées, gravées, peintes, [...] brillantes d'huile, sur des plaques de bois [...] ou d'énormes panneaux de bois pressé. Des vagues gribouillis de mon enfance j'ai glissé, sans même m'en rendre compte, vers cette *jungle colorée, habitée par des multitudes de reflets humains*. Mon sous-sol devient ainsi pyramide, enfermant le *cortège funèbre* de mes images métamorphosées en simples *momies colorées* (*Pm*, 22).

Les premières références aux images, à la peinture, à la création, se font avec l'évocation ou la description, en filigrane, d'une danse macabre. Mais ces premiers indices sont-ils représentatifs du récit en entier ? Pouvons-nous identifier d'autres allusions ou références à la *Danse macabre* ? En fait, elles sont légion. Pour le montrer, nous allons maintenant étudier non pas les descriptions de décors ou de lieux qui parsèment le récit, mais celles, plus pertinentes, des personnages. Plus précisément, nous analyserons successivement la représentation des femmes, des enfants, des clochards, de la foule et de la mort. Tous ces personnages convoquent, de manière allusive, les images plastiques de la *Danse macabres du Québec*. Nous verrons ensuite comment la reconnaissance de la danse macabre dans l'économie du récit permet de mieux comprendre la dimension sociale et le traitement de la mort.

3.4 Les portraits⁹³

Les personnages féminins sont toujours décrits de manière très visuelle et dans un temps qui semble figé. Nous passons du temps du récit à l'espace de la toile, de l'action de la narration aux images détaillées de la description. Par exemple dans le portrait de tantes :

En les regardant de près, je peux voir la *couche de fard* qui craque aux plis du visage [...] les *couleurs de crayon noir* qui se mélangent à la sueur et noircissent encore plus les poches sous les yeux. [...] Le *résultat final* dépend un peu de chacune, mais ça fait toujours un peu comme les *clowns du cirque* [...]. Pris au dépourvu, je subis la vision effrayante de leur visage qui s'écrase contre le mien en le barbouillant de *rouge à lèvres* [...] elle[s] lèche[nt] sans cesse la *peinture* de ses lèvres en l'étalant sur son menton (*Pm*, 50).

⁹³ Nous empruntons dans cette partie les catégories développées par Lucie Semeráková : « La *Danse macabre* : opacité et transparence de l'image dans le *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Studia Romanistica*, 5, Universitas ostraviensis, 2005, p. 173.

Toute la description est apte à *citer*, sans le nommer, le « résultat final » d'un tableau. Il y a d'abord les effets de grossissement et de disproportion ainsi que les couleurs évoquées. Ensuite, les verbes employés sont analogues à ceux du peintre (« regarder, voir, mélanger, noircir, barbouiller, étaler ») ou de la peinture (« craquer, couler »). Outre l'attitude plastique des personnages féminins qui rappelle *La danse macabre du Québec*, le rôle secondaire qu'elles occupent dans le roman se rapproche du traitement réservé aux figures féminines dans l'œuvre picturale puisque leur présence se révèle largement inférieure à celle des hommes. Seuls trois tableaux sur quarante – *Le bain des femmes*, *Vanité (Défilé de mode)*, *La jeune fille* – figurent les femmes comme sujet principal. Cette absence de représentation répond à la tradition des danses macabres car comme l'explique Johan Huizinga, « on ne trouvait pas à énumérer quarante professions ou dignités de femmes : avec la reine, la femme noble, l'abbesse, la nonne, la marchande, la provision était épuisée. Pour remplir le reste, on avait recours aux différentes périodes de la vie féminine : la vierge, l'aimée, la fiancée, la jeune mariée, la femme enceinte⁹⁴ ». Dans le récit du *Pavillon des miroirs*, la figure féminine bien que moins présente est surtout limitée à des rôles stéréotypés. Cela dit, cette représentation de la femme ne peut être considérée comme une forme de misogynie⁹⁵ puisque le narrateur fait toujours preuve de respect et de fascination à l'égard des femmes. Et si l'on retrouve des propos sexistes, il s'agit plutôt d'une dénonciation, d'une critique à l'égard du traitement scandaleux de la femme.

⁹⁴ Johan Huizinga, *L'automne du moyen âge*, Paris, Payot, 1975, p. 175-176.

⁹⁵ Voir Marie-Claude Michaud, « La figure de la femme dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis ». Mémoire de maîtrise, Halifax : Université Dalhousie, 2004.

Parmi les personnages féminins, dans le récit comme dans l'œuvre picturale, nous retrouvons la « femme âgée » qui symbolise la peur de vieillir, l'obsession de la jeunesse et de la beauté. À cet égard, dans le tableau *Vanité*, la mort est sans pitié : « Ce petit nez rafistolé / la peau tendue comme un tambour... / Chérie! Ça fait mort-né tout desséché! » (*Dm*, 38). Elle rappelle qu'user d'artifices (chirurgie plastique, perruques, dentiers) ne peut rendre l'apparence physique du temps jadis. Être vaniteux est bien futile face au temps puisque tout finit par se gâter. Cette toile de la *Danse macabre* participe aussi à une description du *Pavillon des miroirs*, lorsque le narrateur observe des femmes présentes à la place Tiradentes, des femmes « en costumes trop serrés et au maquillage violet rehaussant le teint mulâtre », avec « sous la lumière des lampes à acétylène, la vaseline brûlée des chevelures lissées au fer chaud [qui] prend un reflet verdâtre, donnant un aspect de masque mortuaire aux visages trop poudrés » (*Pm*, 42-43). En vieillissant, les attributs de la beauté s'étiolent et les femmes en ressentent amertume et désespoir. Mais malgré les régimes alimentaires, les crèmes anti-rides ou le maquillage, il est impossible de ne pas « entrer dans la danse » : « J'observe les femmes se farder [...] La moindre ride est objet d'horreur ; les boutons, les points noirs sont traqués avec acharnement [...] Même la bonne entre dans la danse » (*Pm*, 150).

Dans la *Danse macabre du Québec*, le tableau de *La jeune fille* symbolise la beauté, la jeunesse, l'éphémère. Il rend hommage au poème *La jeune fille et la mort* du poète allemand Mathias Claudius. Le thème de la jeune fille et de la mort prend son origine dans de très vieilles traditions mythologiques. Dans presque toutes les danses macabres figurait déjà cette rencontre qui, malgré la sensualité des images,

rappelle le caractère éphémère de la beauté et de la vie. Dans le tableau de Kokis, nous remarquons que la mort tend un narcisse, en référence à l'histoire de Perséphone dans la mythologie grecque. Ici, ce n'est pas Hadès qui enlève Perséphone mais bien la mort qui invite la belle jeune fille à cueillir la fleur. Celle-ci paraît prête à étreindre la mort puisqu'elle se déshabille sans être effrayée. Kokis se contente d'illustrer de façon onirique le trépas d'une jeune fille ; la peinture suggère la mélancolie plutôt que la peur ou l'agressivité : « Nous sommes seuls et pour toujours / dans la froidure je te réchauffe... / Tôt est venu le temps de nos amours » (*Dm*, 57). La fleur tendue par la mort, c'est aussi une rose blanche, symbole de pureté et de virginité. Cette figure de la jeune fille vierge est omniprésente dans le récit du *Pavillon des miroirs*, mais l'horreur de sa condition apparaît beaucoup plus crûment que dans la toile. En effet, dans le roman, toute la vie et toutes les chances d'avenir des jeunes filles dépendent de la conservation de leur virginité. Comme la mort qui apparaît dans le tableau, les jeunes filles sont vouées à une mort symbolique lorsqu'elles perdent leur virginité.

Les fillettes au bord de la route [...] se donnent à un des chauffeurs dans le lit de la cabine, pendant que l'autre conduit. [...] Prises et larguées au bon plaisir des chauffeurs avant même d'être pubères. Car dès que viendront la grossesse et le bébé rachitique, ce sera la faim. « Faut pas avoir de poils », ajoute Pintado malgré la moue contrariée de Borborema. « Sinon c'est déjà femme; ça sert plus. C'est plein de petites putes toutes neuves chaque jour... Il faut que ça mange dans les familles. Les vieilles, elles restent pour s'occuper des petits. Ou bien dans les bordels, si elles sont jolies... seulement les meilleures » (*Pm*, 263).

Le personnage de la jeune fille participe à la fois de la représentation de la figure féminine et de la représentation des enfants. Ces derniers font aussi partie des personnages anonymes que nous retrouvons dans les toiles et dans le roman.

Dans *Le pavillon des miroirs*, le narrateur présente nombre d'enfants malheureux :

Des enfants très jeunes, irrités, ricanant, se jetant sur les véhicules mains tendues, se bousculant pour garder leur place et poussés en arrière par d'autres encore. [...] Des estropiés, des yeux infectés aux larmes jaunes, des visages aux traits vieilliss, plissés et livides, piqués de vérole, des ventres énormes sur des jambes maigres, les genoux gonflés (*Pm*, 270-271).

Bien que le narrateur soit déjà confronté à la misère, à l'horreur, à la mort, c'est bien son voyage dans le Nord du pays qui le bouleversera le plus :

Mes sentiments sont très confus, mélangés d'une rage certaine contre tous ces enfants; quelque chose aussi comme la peur, mais avec une envie de les effacer pour qu'ils ne soient pas vrais, pour qu'ils disparaissent de mes souvenirs. Pour que la possibilité que je sois de l'autre côté de la vitre ne soit pas concevable, pas même en cauchemar (*Pm*, 272).

Mais les images cauchemardesques d'enfants misérables ne disparaîtront plus et la création sera le seul exutoire possible pour s'en débarrasser. Dans *La danse macabre du Québec*, nous retrouvons cette image horrible d'enfants miséreux. Le tableau *Les maigres* [annexe 3] présente ainsi, sur un fond allant du jaunâtre à l'ocre, cinq enfants émaciés aux crânes proéminents. Au centre du tableau, la mort est recroquevillée sur elle-même et à peine différenciée des enfants tant ceux-ci semblent déjà morts. Au pied de la mort, un nouveau-né est allongé... Ce tableau se retrouve dépeint dans le récit :

Le paysage est taché d'immenses étendues de terre rouge [...]. Les habitants aussi se plient à cette hiérarchie des ocres : leur peau, les vêtements sales, les cuirs crus des chapeaux et des sandales, jusqu'au violet tête de mort autour des orbites des enfants (*Pm*, 262-263).

Des quarante toiles de la *Danse macabre*, seules les deux tableaux qui affichent des enfants comme sujet principal illustrent une mort discrète. Dans le tableau *Les maigres*, nous ne distinguons presque pas le visage de la mort alors que

dans *L'enfant*, celle-ci est complètement voilée. La mort cache son visage au petit enfant pour ne pas lui faire peur. Mais c'est surtout parce que le décès d'un enfant est le plus difficile à supporter, le plus injuste, que la Mort, honteuse, refuse de se montrer.

Si les personnages féminins et les enfants sont dépeints sous le même angle dans le récit et dans les toiles, les personnages des clochards le sont également. Ils sont représentés dans le tableau du même nom dans la *Danse macabre* et bénéficient d'une longue description dans le récit allant de la page 156 à la page 159. Comme les femmes et les enfants, ils sont présentés d'une manière générale, sans caractéristiques propres. Ils représentent *tous* les clochards : « [i]ls ont des loques sales, le visage couvert de suie, les souliers dépareillés; leurs cheveux et leurs barbes sont gras, leur peau est souvent grise » (*Pm*, 156). Mais si le narrateur, avec l'œil du peintre, décrit d'abord leur apparence physique, il n'oublie pas de critiquer ironiquement la situation d'exclusion à laquelle ils sont confrontés. Ainsi, nous dit le narrateur, les clochards « disparaissent vite, laissant leur coin à des nouveaux, plus frais » (*Pm*, 157).

Pour finir notre étude des portraits, nous devons évoquer la mort elle-même qui constitue un personnage à part entière. La mort est omniprésente dans le *Pavillon des miroirs*, témoignant par le fait même de l'existence de la *Danse macabre* au cœur du récit. Comme chez Kafka, « [elle devient] une composante de la sensibilité⁹⁶ », et

⁹⁶ Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 202-203. L'œuvre de Franz Kafka traverse les romans de Sergio Kokis et constitue un espace intertextuel essentiel à l'appréciation de son œuvre. D'ailleurs, le premier écrit de Sergio Kokis n'est pas le *Pavillon des miroirs*, mais bien un essai sur Kafka publié au Brésil avant son

elle n'est jamais « évoquée comme [faisant simplement] partie du décor⁹⁷ ». Au contraire, la mort joue un véritable rôle dans le récit et sa description, comme pour les femmes, les enfants ou les clochards, fait appel à la sémantique picturale :

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. La couleur de leur peau aussi, grise et jaune sous la lueur des chandelles (*Pm*, 72).

3.5 Le social : une œuvre engagée et engageante

Si *La danse macabre du Québec* s'inscrit dans l'écriture, plus précisément dans la description des personnages décrits, qu'en est-il de l'aspect critique, de la portée sociale de l'œuvre ? Se retrouve-t-elle dans le récit ? Dans l'œuvre picturale, nous le savons, d'un bout à l'autre du cortège, du pape jusqu'au peintre, la mort est tantôt le double d'un vivant dont elle imite les traits jusqu'à la ressemblance, tantôt une simple farceuse, une séductrice aux longs cheveux. Dans tous les tableaux, l'ironie du peintre est mordante⁹⁸, la satire est sans équivoque⁹⁹. Cette portée sociale, si elle provient d'abord du genre de la danse macabre, est renforcée chez Kokis par la facture expressionniste qui, en peinture comme en littérature, participe à la dénonciation des méfaits d'une société injuste. Dans le courant expressionniste, l'homme est au centre des préoccupations. C'est un être agité par ses émotions, ses

départ : *Franz Kafka e a expressão da realidade*, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1967. À ce sujet, voir Sergio Kokis, *L'amour du lointain*, *op.cit.*, p. 169.

⁹⁷ Lucie Semeráková, « La Danse macabre : opacité et transparence de l'image dans le *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Studia Romanistica*, 5, Universitas ostraviensis, 2005, p. 173.

⁹⁸ L'ironie de Sergio Kokis ressemble à celle de *La Danse de la vie* (1894) de Munch, où celui-ci décrit les bouleversements de sa vie affective (mort de sa mère, de sa sœur, mariage malheureux) dans l'allégresse de la danse exprimant un net décalage entre la réalité et ce qui est affiché.

⁹⁹ Sergio Kokis déclare à propos de sa danse macabre que « [t]ant qu'à critiquer et à me moquer, autant ne pas y aller timidement [...]. En me disant que ma devise se devait d'être *Ridens castigat mores*, je ne pouvais pas laisser de côté tout le grotesque qui nous opprime » (*Dm*, 11).

contradictions, et plongé dans une angoisse existentielle face à une société perversie. Dans les toiles de Sergio Kokis, la critique fuse de partout, dans les sujets traditionnels (la religion ou la politique) comme dans les sujets plus contemporains. Par exemple, dans *L'âge d'or*, le peintre dénonce la mise à l'écart des personnes âgées que l'on place dans les hospices : « Une longue vie mérite mieux que déchéance et humiliation » (*Dm*, 49). Mais si la portée critique de l'œuvre picturale est indéniable, qu'en est-il dans le roman ?

Le Pavillon des miroirs présente un narrateur solitaire et le récit décrit avant tout une quête individuelle. Mais le caractère personnel de ce questionnement intérieur est-il incompatible avec une prise de conscience à l'égard de la collectivité ? Chez les expressionnistes, « [l]a projection de leur univers intérieur, leurs visions, leurs rêves sont pour eux des moyens de procéder à la désagrégation d'[une réalité] qu'ils ressentent comme une menace contre leur identité individuelle profonde¹⁰⁰ ». En même temps, nous l'avons dit, les expressionnistes expriment une forte conscience sociale. Cette dualité individu-collectivité est-elle présente dans l'écriture kokisienne ? À première vue, le narrateur du *Pavillon des miroirs* se méfie de la collectivité, mais celui-ci n'est pas pour autant dénué de conscience sociale. Nathalie Prud'homme note à ce propos que « la méfiance face aux appartenances collectives [...] n'implique pas l'absence d'appartenance sociale, mais signifie qu'elle peut être

¹⁰⁰ « L'expressionnisme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 2001, p. 290.

vécue de façon très individuelle¹⁰¹ ». Si le narrateur se méfie de toute appartenance collective, c'est qu'elle est encore trop souvent associée à des idéologies nationalistes étriquées. Cette idée se retrouve d'ailleurs dans *La danse macabre du Québec*. Dans *Le général*¹⁰², la Mort flatte le chef militaire d'arriver à faire tant de morts, tant de victimes, pour rien. Le peintre exprime ainsi, avec l'ironie qui le caractérise, l'absurdité de la guerre qui sème la mort pour servir une collectivité. Dans son tableau *Les masses*, Kokis met en évidence la mort dans la guerre, celle de tout ceux qui ont sacrifié leur vie pour défendre la patrie. Il critique l'absurdité de l'*ars moriendi* patriotique et national : à mort l'idée des valeureux qui sont morts pour que la patrie vive! Mais le peintre, comme le narrateur du *Pavillon des miroirs*, qui ne croit plus à la collectivité, ne se gêne pas pour la critiquer. À propos de notre société, le narrateur explique que les gens se doivent d'« être bien vus, [...], acheter et acheter encore des marchandises dont ils n'ont pas le temps de jouir. [...] faire l'envie des autres, voilà leurs rituels, leurs obligations quotidiennes » (*Pm*, 302).

Pour décrire l'état d'immobilité et d'ennui de nos contemporains, le narrateur utilise le terme de « mort-en-vie » (nous y reviendrons dans la dernière partie de notre analyse). Ce qu'il nous faut remarquer, pour le moment, c'est que cette expression contient en germe l'expression de la « mort vivante » sartrienne. Comme le rappelle Sartre à propos de la signification de la mort dans sa pièce *Huis clos* :

¹⁰¹ Nathalie Prud'homme, « Les discours de l'identité collective et les écritures (im)migrante au Québec entre 1980 et 1999 ». Thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, p. 155.

¹⁰² Encore une fois, un tableau fait référence ironiquement à une œuvre littéraire. Son titre inclut en effet une citation d'Horace : *Dulce et decorum est pro patria mori* (« Il est doux, il est beau de mourir pour la patrie »), ode II, liv. III, vers 13.

Bien entendu [...] « morts » symbolise quelque chose. Ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent pas à changer. [...] c'est une *mort vivante* que d'être entouré par le souci perpétuel de jugements et d'actions que l'on ne veut pas changer. De sorte que, en vérité, comme nous sommes vivants, j'ai voulu montrer par l'absurde l'importance chez nous de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer¹⁰³.

Lorsque le narrateur dénonce l'état de mort-en-vie, ne fait-il pas preuve d'un engagement profond, celui de nous réconcilier avec la « vraie » mort et par la-même, avec la vie ? Mais les critiques du narrateur ne se limitent pas aux lubies des occidentaux. Le narrateur évoque aussi le racisme, la pauvreté, la prostitution au Brésil ; toute cette misère humaine qui va nourrir sa peinture : « Tout mon peuple maigre, excessif, torturé se mettait à danser malgré moi, rendant le dessin plus obsessionnel » (*Pm*, 47). Dans le roman, nous observons une conscience sociale qui transparait dans la création. Alors que le narrateur dépeint les crimes et les disparités du monde occidental, il fait référence au dessin :

Il y aurait certainement quelque chose à faire avec tout cela, en décors McDonald, centres commerciaux et asiles de luxe. Sans doute, si seulement l'on apprenait encore le dessin aux jeunes rêveurs d'ici (*Pm*, 370).

Dans ces propos, le narrateur fait preuve d'un certain cynisme, d'une prise de conscience un peu désabusée qui montre qu'il ne croit plus au changement par la voie collective : « la passivité naturelle des masses laborieuses a aussi vite fait de m'apprendre qu'il ne faut pas vouloir trop changer les choses, car on risque de les empirer » (*Pm*, 197) ; ou encore : « L'injustice me répugne, c'est là un souvenir et un

¹⁰³ Extraits du préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce *Huis Clos* en 1965, Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Folio essais, Gallimard, 1992, p. 34.

reliquat de mon enfance. Mais plus que l'injustice, la passivité. Et l'homme de la misère est si long à se mettre en branle » (*Pm*, 258). Seule la peinture possède encore un intérêt. Mais en montrant, le peintre ne dénonce-t-il pas ? En racontant, le narrateur ne critique-t-il pas ? Le miroir tendu au spectateur-lecteur ne suffit-il pas à l'engager ? Il ne s'agit plus de dire, seulement de montrer : « Des obèses se promènent nonchalamment parmi les maigres aux regards de convoitise, pendant que des vieux bourgeois impuissants tâtent la chair de demoiselles en quête d'avenir » (*Pm*, 83).

La quête du narrateur est personnelle, mais elle n'exclut pas le social. C'est une dénonciation qui se fait par le biais de la création. D'ailleurs, le poète Bandeira qui est cité dans l'épigraphe du récit est un poète qui pensait à la fois « la solitude et le lien social¹⁰⁴ ». Finalement, Kokis rejoint l'humanisme tel que défini par Tzvetan Todorov dans *Mémoire du mal, tentation du bien* (2000). En effet, Todorov considère que le véritable humanisme, en littérature comme dans la vie, consiste à s'attacher à l'enfant, au faible, au vaincu et au mort.

¹⁰⁴ Nathalie Prud'homme, *op.cit.*, p. 155.

3.6 La mort

L'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une méditation, non de la mort, mais de la vie.

(Baruch Spinoza, *L'Éthique*)

Il y a un rapport intime d'exclusion entre le carnaval et le carême qui les englobe dans une méta-classe commune, de la même façon qu'entre la vie et la mort, le réel et l'œuvre d'art, le projet et l'échec, la connaissance et la réfutation de la connaissance. C'est la tension antagonique entre ces deux pôles qui fait vibrer le moment présent de toute action humaine.

(Sergio Kokis, *La danse macabre du Québec*)

Il n'est guère étonnant que notre analyse débouche sur la mort. Elle constitue le sujet principal dans la *Danse macabre du Québec* et occupe une place centrale dans *Le pavillon des miroirs*. Le récit se termine par une référence à Camélia, « l'homme [qui] était [...] tout entier devenu chanson¹⁰⁵ » (*Pm*, 170). À la fin, le narrateur se demande s'il n'est pas lui-même devenu une simple chanson... La mort fonctionne ainsi comme un élément structurant du récit : elle y met un terme. La mort qui clôture le récit suffit d'ailleurs à conférer au thème une fonction rhétorique semblable au *topoi* d'introduction et de conclusion étudiés par Ernst Robert Curtius¹⁰⁶.

¹⁰⁵ L'idée de sacrifice dans la création est aussi reprise dans deux toiles de *La danse macabre du Québec : Le poète et Jazz*. Dans ce tableau, le thème choisi n'est pas étranger au fait qu'un grand nombre de musiciens de jazz ont insisté pour mourir en jouant.

¹⁰⁶ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1986, vol. I, p. 158-162 (*Topique de l'exorde*) et 162-166 (*Topique de la conclusion*).

À l'origine, nous dit Kokis, « la mort faisait déjà partie de mes préoccupations et des mes angoisses fondamentales ; il était question de mort dans mon identité » (*Dm*, 82). Après Sartre, nous pouvons dire que le peintre comme l'écrivain s'attachent à décrire « le point de vue de la mort sur la vie¹⁰⁷ ». Il est certain que, dès son enfance, Sergio Kokis se trouve au contact d'une mort « réelle » qu'il est difficile de se représenter dans le monde occidental. Or, pour reprendre les propos de Flaubert, « les premières impressions ne s'effacent pas¹⁰⁸ ». C'est aussi dans le cadre familial que Kokis se retrouve entre la vie et la mort : « La vie de famille évoquait les limbes » (*Al*, 63). Mais son rapprochement avec la mort n'est pas uniquement centré sur lui-même; il résulte aussi d'une propension à capter des images macabres, par exemple lors des représentations des cirques européens qui venaient mourir à Rio ou au carnaval de la rue. Durant ces événements, l'artiste se retrouvait devant des hommes et des femmes dont la pauvre figuration résultait d'un contraste saisissant : les saltimbanques par rapport à ce qu'ils furent, les cariocas par rapport à leur déguisement grotesque.

La mort était donc omniprésente dans le carnaval, tant par l'expérience vécue de l'ensemble de la fête que par l'abondance de déguisements macabres, diaboliques ou monstrueux. Et cette mort se laissait approcher, toucher et examiner dans un registre mental qui n'était pas celui des cadavres dans la rue, ni celui des fantômes des séances de macumba. Cette présence déguisée et déguisante du macabre animé par des rythmes grotesques faisait en sorte que, ensuite, dès l'arrivée du carême, les cadavres réels avaient perdu quelque chose de leur horreur-pour-moi ; ils étaient devenus un peu moins les signes de ma mort, pour se concrétiser plutôt comme des obstacles de l'environnement qu'il s'agissait de contourner. Leur symbolisation m'avait ainsi conféré un certain pouvoir face à la mort en général (*Dm*, 79).

¹⁰⁷ Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, 2 vols, I, Paris, Gallimard, 1971, p. 229.

¹⁰⁸ Gustave Flaubert, *Correspondance*, 3 vols, I, Paris, Gallimard, 1991, p. 711-712.

Dans le récit du *Pavillon des miroirs*, nous savons que le paratexte inscrit, dès le début, le récit sous le signe d'une mort réelle et symbolique. Le carnaval représente bien cette double relation face à la mort.

Les femmes essayaient interminablement leurs costumes, en ajoutant [...] du fard et encore de la « pourprine » [...] L'aspect graphique était accentué par le découpage précis de masques de toutes sortes, particulièrement les noirs des têtes de mort et des démons. Des masques parfois très impressionnants [...] entouré d'ailes de vampire, entièrement rouge, et dont la bouche s'ouvrait sur une langue énorme (*Pm*, 107).

Le carnaval, d'abord évoqué en termes de couleur, laisse vite intervenir la représentation de la mort puisque « [I]es déguisements de mort [sont] les plus nombreux » (*Pm*, 108). Ensuite, commence la musique, l'excitation, la parade, la *danse* ; tout cela décrit d'une manière grotesque voire caricaturale par le narrateur qui, sur les épaules de son père, peut encadrer son récit descriptif :

une brousse humaine toute en lianes sautillantes [...]. Chacun avançait très lentement [...] pressé par des amas de chair exposée et transpirante [...]. Les contorsions obscènes accompagnées d'expressions vulgaires étaient applaudies par la foule [...]. Plusieurs se déplaçaient en groupe, déguisés en squelettes et masqués d'une tête mort, en agitant leurs draps telles des marionnettes affolées (*Pm*, 109-110).

Mais à ce moment de liesse collective et de gloire individuelle, à cette représentation de la mort donnée en spectacle, suit une autre mort, bien réelle. Cette nouvelle scène est décrite « sous la lumière crue des projecteurs », la même lumière qui, au début du récit, permettait au narrateur-peintre de se consacrer à son art : « Sous la lumière crue des réflecteurs, je peux alors me consacrer à mon vice [la peinture]¹⁰⁹ » (*Pm*, 20). Le changement d'éclairage qui s'effectue permet le passage, dans un clair-obscur, de la vie à la mort :

¹⁰⁹ C'est lors de cette première évocation que le narrateur nous apprend qu'il est peintre et qu'il se livre à son art d'abord et avant tout pour fixer les images de mort qui le hantent.

parmi les rires et les chants. Un corps qui court en regardant craintivement en arrière; un autre resté sur place, recroquevillé et se tenant le visage entre les mains [...]. La morgue et les hôpitaux publics ramassaient les corps aux premières lueurs du matin (*Pm*, 110-111).

À la fin du carnaval – symbole de l’effacement manifeste de la hiérarchie sociale – le narrateur montre que l’égalité n’est qu’une illusion : « L’avenue se vidait lentement, et déjà les éboueurs accompagnés de camions-citernes avançaient pour effacer les traces de l’illusion » (*Pm*, 113). Nous observons que la mort non seulement ne rachète pas l’inégalité des conditions de vie, mais qu’elle frappe au hasard, en commençant par les plus pauvres. L’égalité de la danse macabre, chez Kokis, est uniquement du point de vue de la mort. En offrant une autre vision du réel, le cirque et le carnaval s’offrent à Kokis comme une fête de « protestation esthétique contre la mort » (*Dm*, 78). Mais le côté purement esthétique, nous le savons déjà, rejoint sa vision grotesque de la mort. Et cette vision de la mort, d’un autre âge, correspond déjà à ce que proposait Hans Holbein le Jeune qui alliait l’humour à une inspiration souvent assez macabre.

Sa *Danse macabre*, Sergio Kokis l’a dédiée au Québec, et plus largement, au monde occidental. Mais pouvait-il en être autrement ? Kokis aurait-il pu rappeler à ceux des pays pauvres, pour qui la mort est malheureusement trop présente, qu’elle va bientôt les frapper ? Si les danses macabres, dans la tradition, pouvaient se commettre à une telle incohérence essentielle, la lucidité de l’artiste l’en empêche. Pour lui, il s’agit de représenter une mort qui, mise à distance depuis une cinquantaine d’années, ne fait plus partie de la « réalité » du monde occidental. Dans le langage, par exemple, la mort est de plus en plus présente sous la forme d’euphémismes. Cette

pudeur face à la mort, Philippe Ariès l'avait déjà observée à la fin des années 1970. Dans *L'Homme devant la mort*, l'historien déclarait que « [l']attitude ancienne où la mort est à la fois proche, familière, s'oppose à la nôtre où elle fait si grand-peur que nous n'osons plus dire son nom¹¹⁰ ». Nous hésitons à prononcer les mots « mort » et « mourir », et nous pouvons penser qu'ils ne tarderont pas à devenir franchement impolis si notre évolution à l'égard de la mort continue dans le même sens. Dans *La danse macabre du Québec*, Kokis écrit à ce sujet qu'« [o]n crève plus / [...] / On périphrase / pour pas choquer... / C'est de mauvais goût / que d'y penser... » (*Dm*, 19). Cet effacement de la mort est à l'image de la pratique de la thanatopraxie qui vise à dissimuler la mort sur le cadavre en injectant des solutions antiseptiques dans les vaisseaux et les cavités pour conserver le corps et lui donner une apparence presque vivante : « La mort reçoit dans un salon / bien déguisée, tout maquillée / très élégante et tout sourire » (*Dm*, 19). L'objectif de cette pratique est de donner l'illusion de la vie. Elle permet au visiteur de se comporter comme si le mort n'était pas mort. Cela sert donc moins à l'honorer qu'à maintenir quelque temps les apparences de la vie pour protéger le vivant. Aujourd'hui, la mort est sauvage alors qu'elle fut autrefois apprivoisée. Avant, nous dit Ariès, on mourait toujours dans une agonie rituelle au lit :

Les hommes, tels que nous les saisissons dans l'histoire, n'ont jamais eu vraiment peur de la mort. Certes, ils la craignaient, ils en éprouvaient quelque angoisse et ils le disaient tranquillement. Mais justement jamais cette angoisse ne dépassait le seuil de l'indicible, de l'inexprimable. Elle était traduite en mots apaisants et canalisée dans des rites familiers. L'homme d'autrefois faisait cas de la mort, elle était chose sérieuse, qu'il ne fallait pas traiter à la légère, un moment fort de la vie, grave et redoutable, mais pas redoutable au point de l'écarter, de la fuir, de faire comme s'il n'existait pas, ou d'en falsifier les apparences¹¹¹.

¹¹⁰ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 390.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 398.

Ce constat d'une mort qui s'est « ensauvagée » rejoint celui de Sergio Kokis. Pour le peintre-écrivain, cela est d'autant plus préoccupant que la mort n'a pas disparu. Ne pas la voir revient à voiler la vérité¹¹². Également, face à la mort, celle que symbolise la vieillesse ou la maladie, le contemporain ne veut toujours rien voir. La mort est clandestine et pousse le mourant dans la clandestinité. C'est ce qu'illustre Kokis dans le tableau *L'âge d'or*. Le peintre y représente une mort qui s'exhibe devant des personnes âgées dans une maison de retraite. Et le poète écrit : « Je suis la Mort / libératrice / De la prison » (*Dm*, 49). À l'heure actuelle, dans les hôpitaux, le mourant est mis à l'écart et bénéficie d'un traitement spécial. Nous atténuons la douleur par les médicaments et nous diminuons, par le fait même, la conscience de l'être face à la mort. Le mourant devient passif, sa mort inaperçue : « je suis ici / pour vous soigner / pour tout régler / sans regretter » (*Dm*, 47).

Kokis rejoint aussi l'idée d'Ariès selon laquelle la mort est « [r]églée et organisée par une bureaucratie dont la compétence et l'humanité ne peuvent l'empêcher de traiter la mort comme sa chose, une chose qui doit gêner le moins possible, dans l'intérêt général¹¹³ ». La « disparation » de la mort n'est cependant pas le seul reproche que Kokis adresse à la société contemporaine. Il critique également le fait que la mort soit si médiatisée. En nous parvenant par l'intermédiaire de la télévision, du cinéma, des jeux-vidéos, la mort s'est banalisée : « Le sens même de la mort s'[évacue] au profit de celui de la technologie et des agents qui sont cause de la

¹¹² À ce sujet, dans *La pavillon des miroirs*, le narrateur déclare « [s]'ils [les gens d'ici] les ouvraient [les yeux], je crois qu'il y aurait quand même des petites choses à voir dans leur pays si propre, des petites trucs les concernant. Quelque chose en forme de viols et de ghettos, [...], de suicides en chaîne et même un petit grain de famine » (*Pm*, 370).

¹¹³ Philippe Ariès, *op.cit.*, p. 582.

mort. Le cadavre devient le déchet d'un spectacle continué dont il n'a plus le premier rôle » (*Dm*, 10). Sergio Kokis proclame-t-il la valeur primordiale de l'existence terrestre ? Oui. Ce qui fait dire ironiquement au poète que « l'existence est un gros risque / Attention ! elle fait mourir » (*Dm*, 18). Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faille s'attacher aux choses matérielles ou humaines. Kokis rejoint le *carpe diem* d'Horace dans sa version originale qui n'incite pas à l'hédonisme mais plutôt à profiter du moment présent et d'en tirer tous les bénéfices, sans s'inquiéter ni du jour ni de l'heure de sa mort. Plus important encore, Kokis, pour qui la seule affaire de l'homme digne de ce nom est de fréquenter le néant en toute lucidité, critique fermement l'hypocrisie, le manque de sincérité, la faiblesse des travers humains devant la mort¹¹⁴.

À la crainte de la mort que proposaient les danses macabres traditionnelles, Kokis substitue l'idée de courage. Il montre que ce n'est pas la mort qui est douloureuse, mais seulement la peur qu'elle inspire, bien à tort, à ceux qui refusent de la voir en face : « La mort n'existe que pour l'homme démaquillé; sinon il se donne encore en spectacle, histrion jusqu'à la fin pour camoufler sa peur. » (*Pm*, 263) Pour lui, il faut nécessairement penser à la mort car c'est ce qui donne à la vie sa valeur. S'il ne tient pas compte de la mort, l'être contemporain risque la « mort-en-vie » (*Dm*, 61).

¹¹⁴ Ce n'est pas un hasard si le troisième roman de Kokis, *Errances* (1996), s'inspire de l'*Odyssée*, épopée dans laquelle Homère propose l'affrontement lucide de la mortalité de la condition humaine. Ulysse, en effet, refusera l'immortalité et la jeunesse permanente proposées par Calypso.

L'idée de mort-en-vie est très présente dans le récit du *Pavillon des miroirs*. Elle décrit à la fois la minéralité et l'ennui¹¹⁵. Dans les deux cas, il s'agit d'une existence « infra-humaine » (*Dm*, 61). Le terme de mort-en-vie, s'il reprend l'idée de la *mort-vivante* de Sartre et avant lui, celui de la *mort-dans-la-vie* de la période romantique, décrit aussi un état bien particulier : la minéralité. Dans le carnaval, le narrateur remarquait déjà l'aspect maigre des personnages dansants, et cette maigreur devient un véritable leitmotiv lors de son passage dans le Nord-Est du pays. Si la mort-en-vie décrit un état psychologique dans les sociétés occidentales, cet état devient physique dans les pays pauvres, et cela commence par la maigreur extrême qui confère au corps humain un aspect cadavérique. La mort-en-vie, dans le récit, c'est la confrontation de la mort mythique ou symbolique avec une mort bien réelle : « Après Jeremoabo et Milagres, peu de chose pouvait me toucher, tellement je me sentais soulagé de ne pas appartenir au règne minéral » (*Pm*, 304). Appartenir au règne minéral, c'est être immobile, comme mort. C'est surtout, au sens littéral, ne pas appartenir au genre humain. L'adjectif « minéral » fait référence à des corps constitués de matière inorganique ainsi qu'aux éléments constituant l'écorce terrestre (la terre, la poussière). La minéralité désigne un état de poussière permanent, soit l'absence de vie.

Les visages résignés, les plis partant des mains et s'étalant vers les pieds comme des crevasses après la pluie [...]. Plus le rouge des plaies, toutes sortes de rouges, depuis les muqueuses jusqu'au sang, en passant par l'écarlate de la honte. Une misère nouvelle, purement animale. Une ignorance complète, et la survie pour seul souci [...]. Des gens fondus définitivement dans la matérialité du monde, comme des choses, simple décor (*Pm*, 256).

¹¹⁵ « La mort en vie, l'ennui et la minéralité étaient le lot des autres », Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, *op.cit.*, p. 363.

La mort-en-vie, si elle caractérise la misère humaine, se retrouve aussi, sous la forme de l'ennui, dans les pays riches. Il s'agit alors d'une « existence diminuée, moins réfléchie, automatique, dévitalisée » (*Dm*, 61). L'ennui représente une négation du vouloir, et c'est en somme, être mort, au sein de la vie même. Pour Kokis, cela rejoint l'idée de peur ou de lâcheté face à la mort, car l'ennui n'offre pas la possibilité d'aller jusqu'au bout du non-vouloir, c'est-à-dire, du mourir. Il s'agit plutôt de se laisser porter sans jamais tenter de changer sa condition :

[I]ls sont consumés par la peur; il y va de leur identité [...] La peur est disséminée partout, surtout la frousse de la mort. Pas de la mort-cadavre, non, celle-là ils ne la connaissent pas. La mort en vie, plutôt, leur mort à eux : le manque d'argent superflu, le manque de popularité et la crainte de vieillir (*Pm*, 302-303).

Cette inconscience de l'être-en-vie rejoint le propos de Philippe Ariès, selon lequel « la vie a cessé d'être aussi désirable dans le même temps que la mort a cessé de paraître aussi ponctuelle et aussi impressionnante¹¹⁶ ». Kokis, et son alter-ego dans le roman, raille notre société qui confond la santé avec l'absence de maladie et le bonheur avec l'absence de misère. De là, l'être contemporain cherche vainement à combattre ses maladies futures, à combler ses éventuels besoins financiers sans se soucier de son état présent :

Le souci du macabre fait remonter au jour les ténèbres enfouies au fond de la lumière [...] l'artiste dégage sur le moment l'originalité insolite de la banalité quotidienne sans attendre, comme les autres hommes que le présent soit devenu passé pour en ressentir rétrospectivement le charme posthume (Kokis citant Jankélévitch, *Dm*, 10).

Finalement, Kokis dévoile une mort qui s'est banalisée : « Eh, la Mort / On te délaisse / on te méprise... » (*Dm*, 16). Dans ses tableaux comme dans son récit, la

¹¹⁶ Philippe Ariès, *op.cit.*, p. 327.

mort devient un prétexte pour critiquer les puissants, les lubies et, en même tant, plaider pour ceux qui souffrent. Mais surtout, il s'agit de valoriser la mort pour une affirmation de la vie. Dans un article publié dans la revue *Frontières*, Kokis déclare qu'il « espère pouvoir un jour exposer [sa danse macabre] au regard des [ses] contemporains de manière à rappeler que les thèmes macabres sont là, non pas pour parler de la mort, qui en fait n'existe que comme absence de vie, mais bel et bien pour représenter la vie de tous les jours¹¹⁷ ». Et justement, qu'il rende compte de choses existantes ou procède essentiellement du jeu de l'imagination, l'art n'a-t-il pas pour fonction dernière de nous sauver du désastre en doublant le monde usuel d'un autre monde agencé au gré de notre esprit, selon un ordre intime qui, en tant que tel, tranche sur l'in vraisemblable fouillis de la réalité ambiante ? Ainsi, l'artiste, si nous admettons que son jeu va plus loin qu'un simple divertissement, trouverait sa raison d'être dans l'existence de ce chaos où nous sommes plongés, confusion dans laquelle il lui reviendrait de faire entendre son propre dire qui, pour ténu qu'il soit, sera du moins le sien.

Dans le récit du *Pavillon des miroirs*, le premier tableau véritable, qui s'est imposé au peintre de manière inattendue, est une scène qui figure un cadavre distordu par la violence dans un accident de train : « La position des membres était écartelée, peu naturelle; il paraissait estropié comme un corps soumis à une secousse trop violente. » (*Pm*, 137) Plus loin, le peintre, devant sa toile, se remémore la scène exacte de l'accident lorsqu'il était enfant. La description, sans émotion, évoque « une sorte de paquet avec des bras et des jambes placés n'importe comment, plus

¹¹⁷ Sergio Kokis, « Pour saluer le sort, la danse macabre », *Frontières*, Printemps-été 1996, p. 29-31.

éparpillés qu'écrasés » (*Pm*, 139). Mais si l'horreur de la scène a disparu, c'est grâce au tableau qui l'a transformée. Le traumatisme devient une image peinte. Pour le peintre, il s'agit, à travers son art de « mieux [s]'approprier [sa] propre blessure » (*Pm*, 257). Mais l'art est surtout un moyen de communiquer :

[Les œuvres d'art] ont été exécutées en vue de représenter des réalités absentes avec suffisamment de force évocatrice pour déclencher chez l'observateur la même émotion qu'il éprouverait en présence de l'objet évoqué (*Lc*, pp.24-25).

Lorsque que Kokis représente la mort, c'est pour la faire apparaître au spectateur/lecteur. Picasso parlait déjà de l'artiste en ces termes : « Il faut réveiller les gens. Bouleverser leur façon d'identifier les choses. Il faudrait créer des images inacceptables. Que les gens écument. Les forcer à comprendre qu'ils vivent dans un drôle de monde¹¹⁸. »

Mais au delà de la reconnaissance de la mort, n'est-ce pas à la renaissance de l'imagination que l'artiste appelle le spectateur/lecteur ? Si aujourd'hui la proximité de la mort est niée, masquée, ce n'est pas nécessairement parce que nous sommes plus angoissés qu'au Moyen Âge ou qu'à la Renaissance par le fait de disparaître ; il s'agit plus d'une indifférence généralisée, d'« un cruel manque d'imagination quant au mystère de la fin [dans une] société qui semble avoir décidé, en son cœur, de ne plus se soucier de l'au-delà mais de l'attendre avec une forme de résignation, d'incuriosité, de froideur vide¹¹⁹ ». Devant l'oubli de la mort et de l'imagination, Kokis nous invite à reconsidérer la mort, à développer notre imagination afin de saisir l'insaisissable. Reste à dire l'au-delà et l'existence d'une autre réalité...

¹¹⁸ Picasso cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p. 176.

¹¹⁹ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris, Stock, 2006, p. 83.

CONCLUSION

L'artiste s'adresse à cette partie de notre être qui ne dépend pas de la sagesse ; à ce qui en nous est un don et non une acquisition. Il parle à notre capacité d'émerveillement et de plaisir, au sentiment de mystère qui englobe nos vies. [Il parle de] la conviction subtile mais invincible de solidarité qui unit la solitude de milliers de cœurs, à la solidarité dans les rêves, dans la joie, la tristesse [...], à celle qui unit les hommes les uns aux autres, qui lie toute l'humanité – les morts aux vivants, et les vivants à ceux qui ne sont pas encore nés.

(Sergio Kokis, *Les langages de la création*)

Dans *Le pavillon des miroirs*, le narrateur, en perpétuel mouvement, toujours suspendu à la verticale, ressemble dans sa situation instable aux personnages des toiles de la *Danse macabre*. Captés dans l'instantanéité de leurs gestes et mouvements, les personnages du récit doivent leur expression narrative à une succession de réactions qui s'enchaînent à la façon d'une ronde. Dans le récit, certains passages visent moins à expliquer qu'à montrer car pour Kokis, être c'est percevoir. Regarder, contempler, fixer, ouvrir les yeux sur les images du monde, laisser ses visions intérieures sonder la conscience sont autant de qualités que possède le narrateur-peintre du *Pavillon des miroirs*. Au promeneur kafkaïen, au passant baudelairien, répond le voyeur kokisien, tous infatigables glaneurs d'images.

Au début du récit, le narrateur-enfant « flâne [déjà] en regardant les images, les sculptures, les peintures » (*Pm*, 17). La personnalité du narrateur et l'activité du regard enfantin, la gestualité du premier et le jeu du dernier, ouvrent un espace qui met en retrait la narrativité au profit d'une mise en spectacle, inscrivant la littérature dans le mouvement des arts visuels. Dans la réalité comme dans la fiction, le tableau est présenté comme un objet qui regarde le sujet en le renvoyant à son monde intérieur. Il questionne sa sensibilité et sa manière de voir. Le tableau, cette création de l'imaginaire, se reconnaît comme illusion. Mais ce qu'il exprime est souvent plus près de la vérité que ce qui, en apparence, prétend l'être. L'art représente dès lors une autre forme de réalité. À ce propos, Oscar Wilde, dans *Le déclin du mensonge*, rappelle que la vie est souvent plus près de l'art que l'inverse :

C'est la vie qui tend le miroir à l'art et reproduit quelque type étrange né dans l'imagination du peintre ou du sculpteur, ou donne au rêve de la fiction une forme réelle. Scientifiquement, la base de la vie – l'énergie de la vie, comme dirait Aristote – est simple désir d'expression, et l'art offre toujours les formes diverses par quoi ce désir peut se réaliser. La vie s'en saisit et en use, serait-ce à son détriment¹²⁰.

Tout au long de cette étude, nous avons réfléchi au dialogue entre l'écriture et la peinture, entre le texte et l'image, dans ce qui constitue la genèse de l'œuvre kokisienne. Le but de notre travail était de montrer que les toiles de la *Danse macabre du Québec* participent à un jeu de références et d'allusions et se donnent à voir comme une image centrale¹²¹ du *Pavillon des miroirs*. Les phénomènes d'intertextualité mis à découvert dans le roman nous ont conduit à interroger les

¹²⁰ Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, Bruxelles, éditions Complexe, 1986, p. 65 ; cité par Eric Clémens, *La fiction de l'apparaître*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 197.

¹²¹ Nous faisons référence ici au « texte centreur » de Laurent Jenny dans « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

images qui façonnent un récit où la *peinture* et l'écriture s'unissent afin de produire un discours sur la mort et une réflexion sur la création artistique. Cela nous a aussi permis de voir comment la peinture et l'écriture se rejoignent dans une esthétique expressionniste.

La première partie du mémoire, de facture théorique, se voulait préparatoire à l'analyse de la *Danse macabre du Québec* et à la lecture du roman du *Pavillon des miroirs*. Nous souhaitions offrir une réflexion méthodologique sur les concepts susceptibles d'éclairer la relation entre l'image et le texte chez un double praticien qui se définit d'abord comme un peintre, mais dont la reconnaissance institutionnelle passe par la littérature. Il s'agissait de repérer des relations qui posaient des questions épistémologiques intéressantes puisque les œuvres, d'expression et de forme différentes, ont été réalisées par le même créateur. Mais, si la théorie a permis d'éclairer et de baliser notre analyse pour une lecture interne du texte, nous avons aussi découvert que Kokis a conçu son œuvre picturale, *La danse macabre du Québec*, en même temps qu'il a rédigé *Le pavillon des miroirs*. En reconnaissant que l'œuvre picturale avait exercé une influence déterminante lors du processus de rédaction du récit, nous avons confirmé notre hypothèse, soit que la *Danse macabre* constitue un texte central du *Pavillon* et, plus largement, que l'œuvre de Kokis s'inscrit dans une obsession de la mort.

Dans la suite de notre étude, nous avons analysé *La danse macabre du Québec*. Après avoir tenté de définir le genre auquel appartient l'ouvrage, nous l'avons situé dans la tradition des danses macabres en Occident. Nous avons ensuite étudié les toiles et les poèmes afin de voir comment la signification de la *Danse*

macabre s'inscrivait dans un ensemble indissociable « image-texte », ensemble qui se trouve lui-même inclus dans un récit plus grand grâce à la mise en série des tableaux et des poèmes à l'intérieur de l'objet livre. Mais, au-delà de l'aspect matériel, il apparaît que c'est le sujet même qui invite le peintre/poète – obsédé par la mort – à l'utilisation de l'image et du texte. C'est parce que la mort est, d'une certaine manière, irreprésentable, que Kokis a choisi pour la nommer et la mettre en scène deux formes plutôt qu'une. Et si le défi de figurer la mort, de la fixer sur la toile autant que de la faire parler, constitue un élément important dans le choix d'utiliser deux langages, le croisement voulu des deux formes d'art semble surtout suggérer l'incapacité de l'un comme de l'autre à créer une représentation de la mort que nous pourrions qualifier de *pleine*.

Dans la dernière partie de notre étude, nous avons montré que *La danse macabre du Québec* entretient une relation intrasémiotique avec le récit du *Pavillon des miroirs*. Cette relation a révélé deux aspects fondamentaux dans l'œuvre kokisienne : le rôle de la peinture et l'omniprésence de la mort. La question de la peinture, nous le savons, concerne de très près le projet du roman, qui s'est d'abord constitué comme un essai sur l'art dont la rédaction a coïncidé avec la réalisation de l'œuvre picturale. Les toiles sont ainsi reprises dans le récit par le narrateur qui se questionne sur la nature des images captées durant son enfance et qui viennent le hanter dans sa vie d'adulte. Mais la peinture, dans le récit, est surtout présente sous la forme d'une esthétique. Comme dans *La danse macabre*, le style de l'écrivain peut être qualifié d'expressionniste. Les portraits grotesques, l'utilisation des couleurs et des contrastes dans les descriptions, les déformations et les exagérations, tout cela

concourt à une esthétique expressionniste. De même, la visée sociale de l'auteur, mélange de lucidité, d'ironie et d'engagement, s'inscrit dans la lignée de l'expressionnisme politique. Pour Kokis la peinture et l'écriture constituent ainsi deux modes de dénonciation :

Si l'art n'est pas engagé, c'est n'est pas la peine de faire de l'art. Je sais bien que ce n'est pas à la mode de dire ça. Mais pour moi, l'art est un acte profondément moral. Je ne crois pas pour autant qu'il peut changer le monde. Je pense que le rôle de l'artiste, c'est d'émouvoir. C'est de dire : vous ressentez l'injustice, moi aussi. N'arrêtez pas de la ressentir. On ne changera peut-être pas le monde, mais vous n'êtes pas seul¹²².

Notre analyse prend fin en montrant la position ambivalente qu'occupe l'artiste face à la mort et la manière ambiguë dont il en traite dans ses tableaux comme dans son roman. L'omniprésence de la mort, si elle permet d'abord à Kokis de se moquer de l'inquiétude qu'elle suscite et de prendre nettement position pour la légèreté du rire et la plaisanterie démystifiante, ne l'empêche pas de la considérer avec sérieux. Nous pouvons alors dire de Kokis que « sous le masque de l'acrobate des abîmes [se cache] un thanatologue engagé, et un philosophe insoupçonné¹²³ ».

En dernière analyse, nous avons tenté de démontrer l'importance du regard, du visuel et de l'image dans le récit du *Pavillon des miroirs*. Nous avons observé, comme l'illustre *La danse macabre du Québec*, que la création est intimement liée chez Kokis à la mort. Dans le récit, la création pousse le narrateur à se terrorer pour créer. Mais, paradoxalement, l'art s'oppose aussi à la mort. Il permet de faire le deuil des images du passé. Il s'agit de passer par la mort pour accepter la vie. Dans une

¹²² Sergio Kokis, *Elle Québec*, avril 1998, p. 28.

¹²³ À propos de l'écrivain italien Savinio, Stephano Lazzarin, « Exercices de stèle. Trois auteurs fantastiques du XX^e siècle face à la question de la mort », *La mort à l'œuvre. Représentations et mises en intrigue de la mort en littérature*, Mariella Colin (comp.), Caen, PUC, 2001, p. 149.

entrevue accordée à Eva Le Grand, Sergio Kokis déclarait : « Je peins comme je respire, comme je fume. Si j'arrête de peindre je... je pense que je vais mourir¹²⁴. » Confronté à la mort par le ressassement de souvenirs qui seront fixés sur les toiles ou retranscrits dans le récit, l'artiste effectue une prise de conscience qui, au niveau des contenus mais aussi des différentes formes de l'expression, révèle les fondements d'une éthique de la vie, voire d'une peinture/écriture de la vie.

Il y aurait beaucoup de choses à dire concernant l'influence de la peinture et de la mort sur l'œuvre de Sergio Kokis. Le texte et l'image se rencontrent d'une façon toujours nouvelle et ouvrent de captivantes avenues pour la recherche qui s'intéresse aux frontières poreuses pouvant exister entre les différents arts. Par exemple, il serait intéressant d'étudier l'ensemble du corpus littéraire kokisien afin de dégager ce qu'on pourrait appeler une « poétique du regard¹²⁵ » représentative de toute l'œuvre. Mais au delà de la peinture, c'est l'omniprésence du macabre qui caractérise le roman du *Pavillon des miroirs*. Il faudrait alors chercher si toute l'œuvre romanesque *donne à voir* le topos médiéval de la danse macabre¹²⁶. Au niveau de la démarche créatrice de Kokis, il serait aussi pertinent de réfléchir sur l'identité et l'altérité qui se dispute chez l'artiste. Dans le dialogue entre la peinture et l'écriture, que devient l'être artistique ? Si, du point de vue du lecteur, la relation se fait de la peinture vers l'écriture, qu'en est-il précisément au niveau du créateur ?

¹²⁴ Sergio Kokis, « Entre le pictural et le scriptural. Entretien avec Sergio Kokis », *Spirale*, janvier-février 2000, p. 29.

¹²⁵ Cela désigne une sorte de transfert des mécanismes picturaux vers l'écriture. Cette notion a été utilisée par Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, identité, perception*, Montréal, Septentrion, 2000 ou encore par Jacqueline Sudaka-Bénézeraf, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 2001.

¹²⁶ Yvonne Bargues-Rollins a déjà réalisé une telle étude sur l'œuvre de Gustave Flaubert dans *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Pour conclure, nous présenterons une dernière image – celle du mime – qui résume et élargit tout à la fois notre propos. Le personnage du mime Makarius ne cesse d’obséder le peintre-écrivain depuis le début de sa carrière. Après une apparition « ratée » dans l’imposante figuration de la *Danse macabre*, après avoir cédé sa place au chanteur Camélia dans *Le Pavillon des miroirs*, il ne cesse de hanter l’artiste. Plus encore, il semble représenter un véritable alter-ego qui « échafaude[rait] un gigantesque roman à propos d’une danse macabre, avec lui-même dans le rôle-titre : *Makarius*¹²⁷ ». Que dire de ce futur personnage ? Tiré du grec *mimos* (« imitation »/« imitateur »), le mime représente des événements de la vie quotidienne, décrit une histoire sans rien dire, à l’aide seulement des gestes. Comme l’artiste qui se retrouve sur la corde raide¹²⁸, le mime exécute ses mouvements dans le vide. Son visage, lorsqu’il s’exprime, n’est plus qu’un masque tragique ou comique, selon le cas. L’attitude dure un seul instant, puis elle se libère dans le geste. Enfin, la pantomime se termine. Dans les arts du spectacle, le mime est peut-être le vivant qui peut le mieux représenter la mort. Traduire chorégraphiquement la mort signifie qu’on cesse de bouger. Et le mime peut très bien parvenir à exprimer cet état, l’instant de la mort, le moment où la vie se retire du vivant. Pour Kokis, le roman du mime Makarius ne pourra se concrétiser qu’en prélude de sa propre mort¹²⁹. À ce moment-là, l’immense œuvre de Kokis retrouvera la peinture, tel un masque mortuaire, dans une dernière ronde de danse autour du spectre de la mort.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 284.

¹²⁸ *La danse macabre du Québec* sur ces mots : « La place de l’artiste est sur la *corde raide*. Mais il est serein car il a choisi d’y être. » (*Dm*, 84) Quant à la dernière œuvre présentée, à la page 87, il s’agit du *Clown sur la corde raide* dont la position et l’aspect ressemblent étrangement à ceux d’un mime.

¹²⁹ À ce sujet, Sergio Kokis déclare que l’« idée d’écrire un roman sur la mort juste avant la [s]ienne [lui] plaît assez et elle semble être pleine de possibilités aventureuses » (*Al*, 285).

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

KOKIS, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, 1994.

KOKIS, Sergio, *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.

2. Corpus secondaire

KOKIS, Sergio, *Les langages de la création*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1996.

KOKIS, Sergio, *L'amour du lointain*, Montréal, XYZ, 2004.

KOKIS, Sergio, « Cohérence et autoportrait », *Lettres québécoises*, n° 80, hiver 1995, p. 7-11.

KOKIS, Sergio, « Solitude entre deux rives », *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p.133-137.

KOKIS, Sergio, « Pour saluer le sort, la danse macabre », *Frontières*, été 1996, p. 29-31.

3. Études portant sur le corpus

A) Articles

BERNIER, Silvie, « Sergio Kokis : L'envers du masque » dans *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2002, p. 107-139.

DUPUIS, Gilles, « Migration et transmigrations littéraires au Québec : l'exemple brésilien », dans *Migration und Schreiben in der Romania*, Klaus-Dieter Ertler (dir.), Vienne, LIT Verl., 2006, p. 13-22.

FIGUEIREDO, Euridice, « Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine », *Voix et images*, n° 75, printemps 2000, p. 563-575.

LEBRUN, Monique, « Masques et miroirs : Sergio Kokis et l'expérience migrante », dans *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique-France-Québec-Suisse*, Monique Lebrun et Luc Collès (dir.), Cortil-Wodon, Editions Modulaires Européennes/InterCommunications, 2007.

OORE, Irène, « Du départ "extérieur" au départ "intérieur" : l'universalisme du Pavillon des miroirs de Sergio Kokis », Actes du Colloque de l'APLAQA, « Littérature en milieu minoritaire et universalisme », Revue de l'Université Sainte-Anne, 1996, p. 47-54.

OORE, Irène, « L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis » dans *Voix de la francophonie: Belgique, Canada, Maghreb*, Anoll, Lúdia et Segarra Marta (dir.), Barcelona, UB, 1999, p. 235-245.

OORE, Irène, « Masques et déguisements ou memento mori dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », dans *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, Louis Bélanger (dir.), L'Interligne, 2000, p. 143-152.

PATERSON, Janet, « Quand le je est un(e) Autre : l'écriture migrante au Québec », dans *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial identities*, Marc Monford et Franca Bellarsi (dir.), Peter Lang, 2002, p. 43-59.

SEMERAKOVA, Lucie, « La Danse macabre : opacité et transparence de l'image dans le Pavillon des miroirs de Sergio Kokis », *Studia Romanistica*, 5, Universitas ostraviensis, 2005, p. 173-182.

VAUTIER, Marie, « The Role of Memory in two "fictions de l'identitaire" from Quebec : Sergio Kokis's *Le Pavillon des miroirs* and Jean-François Chassay's *Les Ponts* », *Studies in Canadian Literature*, n° 24/2, mars 2000, p. 141-150.

B) Mémoires de maîtrise et thèses de doctorat

DUBOIS, Christian, « Les discours de l'identité dans quatre romans d'auteurs immigrants au Québec ». Mémoire de maîtrise, Laval : Université Laval, 2002.

MADDOX, Kelly-Anne, « Le roman québécois des années 1990 : éléments fondamentaux de la problématique identitaire ». Thèse de doctorat, Halifax : Université Dalhousie, 2003.

MICHAUD, Marie-Claude, « La figure de la femme dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis ». Mémoire de maîtrise, Halifax : Université Dalhousie, 2004.

PEPIN, Serge, « Le phénomène identitaire dans *L'art du maquillage* de Sergio Kokis : une esthétique alliant le pictural au scriptural ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2001.

PRUD'HOMME, Nathalie, « Les discours de l'identité collective et les écritures (im)migrante au Québec entre 1980 et 1999 ». Thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003.

PAPILLON-BOISCLAIR, Antoine, « L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon ». Thèse de doctorat, Montréal : Université McGill, 2006.

C) Comptes rendus et recensions

CAMPION, Blandine, « Le retour à Ithaque », *Spirale*, n 155, juillet-août 1997, p. 14.

CRÉPEAU, Jean-François, « Condamné à être libre », *Lettres québécoises*, n 116, hiver 2004, p. 25-26.

GREIFF, Hans-Jürgen, « Compte rendu du livre *Errances* de Sergio Kokis », *Nuit blanche*, n 66, printemps 1997, p. 46-47.

LEGRAND, Eva, « Entre le pictural et le scriptural : entretien avec Sergio Kokis », *Spirale*, n 170, janvier 2000, p. 28-29.

LEQUIN, Lucie, « Le mensonge et la vie », *Voix et images*, hiver 1997, vol. 22, n 2, p. 393-396.

SERGENT, Julie, « Les mondes du rêve et de la réalité », *Le Devoir*, 14 sept. 1996, p. D3.

4. Intertextualité, intersémiotique, intermédialité

BAKHTINE, Mikhaïl, « Les genres du discours », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 99-121.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

HÉNAULT, Anne (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2002.

JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998.

- METZ, Christian, *Essais de sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- MOSER, Walter, « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », dans *Cinémas*, Silvestra Mariniello (dir.), vol. 10, n° 2-3, Cinéma et intermédialité, printemps 2000, p. 39-63.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RASTIER, François, *Sens et Textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- RICARDOU, Jean, « Claude Simon, textuellement », dans *Claude Simon*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'éditions, 1975, p. 35.
- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- TASSEL, Alain (dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001.

5. Littérature et peinture

- BATSCHMANN, Oskar, *Hans Holbein*, Paris, Gallimard, 1997.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Colin, 2004.
- BONHOMME, Béatrice et SYMINGTON, Micéala, *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- BUTOR, Michel [et al.], *Roman et peinture*, Genève, Institut national genevois, 1988.
- DESSONS, Gérard, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- DVORAK, Marta, « Emily Carr : Text as illustration », dans *Image et récit, Littérature(s) et arts visuels du Canada*, Jean-Michel Lacroix (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- FERRATO-COMBE, Brigitte, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Université Stendhal, 1998.
- GUILLERM, Jean-Pierre, *Récits/Tableaux*, Paris, P.U.L., 1994.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1999.
- LABARTHE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- LACOURARIE, Chantal, *Virginia Woolf : l'écriture en tableau*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LANDRY, Jean-Pierre et SERVET, Pierre, *Le dialogue des arts. Littérature et peinture du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Lyon, CEDIC, 2001.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002.
- LEIRIS, Michel, *Francis Bacon. Face et profil*, Paris, Albin Michel, 1983.
- MELANÇON, Robert, *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Noroît, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992.
- MICHAUX, Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Art Albert Skira, 1972.
- MONTACLAIR, Florent (dir.), *La littérature et les arts*, Besançon, Centre Unesco d'études pour l'éducation et l'interculturalité, 1997.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- RICHER, Laurence, *Le dialogue des arts. Littérature et peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Lyon, CEDIC, 2002.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2004.
- STANISLAW, Jaworski, *Esthétique de la création verbale*, Paris, 1984.
- SUDAKA-BENAZERAF, Jacqueline, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, Leuven, Peeters, 2000.
- SUDAKA-BENAZERAF, Jacqueline, *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.
- VAUDAY, Patrick, *La matière des images : poétique et esthétique*, Montréal, Paris, L'Harmattan, 2001.
- VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e –XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994.

6. Mort et danse macabre

- ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
- ARIES, Philippe, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1977.
- BARGUES-ROLLINS, Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BATAILLE, George, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

- BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, 1976.
- COLIN, Mariella (dir.), *La mort à l'œuvre. Représentations et mises en intrigue de la mort en littérature*, Caen, PUC, 2001.
- DARRAS, Jacques, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris, Stock, 2006.
- DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983.
- DUFOUR, Valentin, *La danse macabre des Saints Innocents de Paris : d'après l'édition de 1484, précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- HAGSTRØM, Martin, Lubeck's Dance of Death, [En ligne]. <http://www.dodedans.com/Econtact.htm> (Page consultée le 30 avril 2007).
- HOLBEIN LE JEUNE, Hanz. *Hans Holbein the younger: his Old Testament illustrations, dance of death and other woodcuts*, London, Heinemann, 1912
- HUIZINGA, Johan, *L'automne du moyen âge*, Paris, Payot, 1975.
- KURTZ, Léonard, *The dance of death and the macabre spirit in European literature*, Genève, Slatkine reprints, 1975.
- LANGLOIS, Eustache Hyacinthe, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, 2 vol., Rouen, Lebrument, 1851.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988.
- PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
- POLLEFEYS, Patrick, *La mort dans l'art*, [En ligne]. <http://www.lamortdanslart.com/danse/danse.htm> (Page consultée le 30 avril 2007).
- THOMAS, Louis-Vincent, *La mort*, Paris, PUF, 1998.
- VION-DURY, Juliette (dir.), *Entre-deux-morts*, Limoges, PULIM, 2000.
- VOVELLE, Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, 1983.

7. Autres textes consultés

- AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Rivages poche, 2001.
- FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », *Névrose, Psychose et Perversion*, traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, PUF, 2002.
- GADAMER, Hans Georg, *Langage et vérité*, Paris, Gallimard, 1995.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

ROBIN, Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Préambule, 1989.

SCHACTER, L. Daniel, *À la recherche de la mémoire : le passé, l'esprit et le cerveau*, Paris ; Bruxelles, De Boeck, 1999.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Seuil, 2003.

SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

8. Œuvres littéraires diverses

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, 3 vols, I, Paris, Gallimard, 1991.

PESSOA, Fernando, « Le Gardeur de troupeaux », Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier (trad.), *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 2001.

SARTRE, Jean-Paul, *L'idiote de la famille*, 2 vols, I, Paris, Gallimard, 1971.

SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, Livre IV, proposition LXVII, Paris, Gallimard, 1954.

WILDE, Oscar, *Le déclin du mensonge*, Bruxelles, éditions Complexe, 1986.