



Publif@rum 21, 2014

Le Québec recto/verso

Anna ?URAWSKA

Danser avec la Mort au Québec. Les relations du littéraire et du pictural dans l'œuvre de Sergio Kokis

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Anna ?URAWSKA, *Danser avec la Mort au Québec. Les relations du littéraire et du pictural dans l'œuvre de Sergio Kokis*, Le Québec recto/verso, Publiforum, n. 21, pubblicato il 2014, consultato il 22/02/2019, url: http://publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?id=290

Editore Publiforum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publiforum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?art_id=290

Document généré automatiquement le 22/02/2019.

Danser avec la Mort au Québec. Les relations du littéraire et du pictural dans l'œuvre de Sergio Kokis

Anna ?URAWSKA

Table

[Kokis et « La Danse macabre du Québec »](#)

[« L'Enfant »](#)

[Enfant, mort, création](#)

[Conclusion](#)

[Bibliographie](#)

Résumé

Cet article vise à analyser le thème de la «danse macabre» à partir du poème et du tableau intitulés «L'Enfant» de l'album «La Danse macabre du Québec» (1999) de Sergio Kokis. Bien que l'étude s'appuie surtout sur les théories de Bernard Vouilloux, de Rudolf Arnheim et de Roman Ingarden, elle fait aussi appel à l'essai théorique «Les Langages de la création» écrit par Kokis. La première partie de l'article est consacrée à la présentation d'une brève histoire du motif de la danse macabre avec le recours à l'introduction de «La Danse macabre du Québec» rédigée par Kokis. Ensuite, le texte propose l'analyse du tableau «L'Enfant» ainsi que du poème qui l'accompagne et des relations qui s'établissent entre les deux. Le but de la dernière partie de l'article est de répondre aux questions suivantes : dans quelle mesure la danse macabre est représentative de la conception de l'artiste et de sa création ? Est-ce que le rapprochement de l'artiste et de la mort peut être compris comme le trait caractéristique de la poétique de Kokis ?

Abstract

The aim of the article is to examine the motif of «danse macabre» in the poem and the picture entitled «L'Enfant» («The child») from the collection «La Danse macabre du Québec» (1999) by Sergio Kokis. Although the analysis is based on the theories of Bernard Vouilloux, Rudolf Arnheim and Roman Ingarden, the theoretical essay «Les Langages de la création» written by Sergio Kokis is also included. First, the article briefly describes the development of «danse macabre» with particular reference to Sergio Kokis' introduction to «La Danse macabre du Québec». The second part of the article analyses the poem and the picture «L'Enfant», comparing and contrasting the two works. By contrast, the aim of the analysis of «L'Enfant» in the final part is to offer the answer to the following questions: is the motif of «danse macabre» representative of Kokis' concept of art and the artist? Is the relation between the artist and death typical of Kokis' poetics?



L'enfant,
huile sur masonite, 1994, 193 cm x 122 cm

par Sergio Kokis

Cet article vise à analyser le thème de la danse macabre à partir du poème et du tableau intitulés *L'Enfant* de l'album *La Danse macabre du Québec* (1999) de Sergio Kokis. L'étude s'appuiera surtout sur les réflexions théoriques de Bernard Vouilloux, de Rudolf Arnheim et de Roman Ingarden. Mais nous ferons aussi appel à l'essai *Les Langages de la création* écrit par Kokis.

Après une brève présentation du parcours biographique de l'artiste, nous esquisserons l'histoire du motif de la danse macabre en nous référant à l'introduction rédigée par Kokis qui précède l'exposition des peintures dans son album. Ensuite, nous nous proposerons une analyse du tableau *L'Enfant* ainsi que du poème qui l'accompagne, tout en respectant le désir de l'artiste qui avoue : « Les gens me disent, ah oui, mais toi, tu es un grand écrivain. Mais je ne suis pas un grand écrivain ! Je suis un grand peintre, c'est différent »¹. Finalement, en nous référant à quelques exemples de romans de Kokis, nous essaierons de répondre à la question suivante à savoir dans quelle mesure la danse macabre, et surtout la station l'enfant et la mort, est représentative de la conception de l'artiste et de sa création. Est-ce que le rapprochement de l'artiste et de la mort peut être compris comme le trait caractéristique de la poésie de Kokis ?

[Kokis et « La Danse macabre du Québec »](#)

Né en 1944 à Rio de Janeiro, Kokis est confronté, dès sa jeunesse, au questionnement identitaire en raison de l'origine lettone de son père et brésilienne de sa mère. Pour autant, il ne s'identifie pas avec le Brésil (bien que son pays natal soit souvent présent dans ses romans comme cadre spatial et objet de réflexion). Tout en mettant déjà l'accent sur l'imaginaire du macabre, il avoue : « [p]eintre partagé entre deux cultures – la culture nordique et celle des tropiques -, mon enfance a été marquée à la fois par la réalité et par la symbolique du macabre »².

Pour des raisons politiques, il émigre en 1966 en France afin d'y poursuivre ses études. Quatre ans plus tard, il s'installe définitivement à Montréal. La peinture constitue à cette époque-là la forme la plus importante de son expression artistique. Cependant, il ne connaît la gloire qu'au moment de la sortie de son premier roman, *Le Pavillon des miroirs* en 1994. Les quatre grands prix littéraires qui couronnent la publication de ce texte³ révèlent la qualité de son écriture dans l'opinion des critiques et assurent sa place dans le panthéon des écrivains du Québec⁴. Depuis la parution du *Pavillon des miroirs*, l'œuvre de Kokis s'est enrichie d'une vingtaine de textes y compris seize romans (dont le dernier a été publié en 2014), un essai théorique, un livre autobiographique et métatextuel, deux recueils de nouvelles et, enfin, un album *La Danse macabre du Québec*⁵.

Le titre du présent article a été donc inspiré par l'intitulé de cet album dans lequel Kokis propose une réflexion sur l'écoulement du temps et la confrontation de l'humain avec sa finitude. Le tableau *L'Enfant* fait partie du cycle d'une quarantaine d'œuvres picturales qui renvoient au motif de la *danse macabre*, caractéristique de la tradition médiévale de l'Europe occidentale. Ce thème plastique et littéraire doit être compris comme la présentation allégorique de la mort qui entraîne et invite à la danse les représentants de différentes classes sociales, de divers métiers, etc. Dans l'introduction à son album, Kokis présente une brève histoire de la *danse macabre* dans les beaux-arts en se référant aux xylogravures de Hans Holbein le Jeune (qui servaient d'ailleurs d'une sorte de manuel d'*ars moriendi* ou de *cogitatio mortis*)⁶, aux œuvres de Guyot Marchand (que Kokis appelle, de manière provocatrice, le « véritable best-seller de la bande dessinée »⁷) mais aussi aux représentations picturales créées plus tard, telles que les caricatures de l'artiste français Grandville, les tableaux de Francisco de Goya ou ceux des expressionnistes allemands⁸.

L'omniprésente réflexion sur la mort était parfaitement justifiée dans l'univers médiéval, en partie en raison du taux de mortalité qui était très élevé (épidémies, guerres, famines, etc.), mais aussi, en partie, à cause de la religion chrétienne qui exigeait de prêter plus d'attention à la vie éternelle qu'aux plaisirs de l'existence terrestre. Mais la danse macabre peut étonner dans le contexte du Québec contemporain. Bien que Kokis évoque, dans l'introduction, ses prédécesseurs européens, il met l'accent, à travers le titre de son album, sur l'importance de l'espace nord-américain. En privilégiant la province canadienne comme scène de la danse macabre, Kokis a peut-être pour but de prolonger la tradition picturale initiée en Europe et d'en assurer la pérennité. Ou encore, une telle entreprise serait motivée par le désir d'unir la tradition et l'actualité, mais également de souligner les points de convergence entre la culture européenne et nord-américaine. Le choix d'une telle thématique est, sans doute, intentionnel et en même temps, provocateur. Le monde contemporain, qui glorifie le plaisir de vivre et cherche les moyens de prolonger l'existence terrestre, évite de penser à la mort. Les raisons religieuses ne jouent plus le rôle aussi important que dans le passé. L'œuvre de Kokis constitue ainsi une sorte de dissonance avec les sociétés de consommation mais elle rappelle, en même temps, que ce genre de réflexion sur la mort est toujours possible sur le terrain de

l'art (Kokis évoque des artistes contemporains qui partagent avec lui cet intérêt pour le motif macabre tels que Scorpions, Iron Maiden, Metallica⁹).

Dans le contexte de l'actualité, ou bien celui de la réalité capitaliste, l'aspect physique du tableau semble aussi jouer un rôle symbolique. En effet, la grandeur réelle de la peinture est bien importante (193 cm x 122 cm) et par cela, significative. Kokis désire, par la taille imposante de ses tableaux, symboliser la surabondance, le manque de modération, l'opulence caractéristiques de l'époque contemporaine. Quoiqu'en reproduisant les images dans le livre on admette une intrusion dans l'être matériel du tableau¹⁰ (modification de sa taille pour l'adapter aux exigences d'une édition *in folio*, changement de support où le bois cède la place au papier, élimination du cadre, etc.) et une certaine perte de sa valeur artistique, cela n'entrave nullement l'interprétation entreprise dans le cadre de cette étude.

La particularité de la danse macabre de Kokis réside encore dans le fait qu'elle est représentée par deux codes esthétiques : textuel et pictural. La question qui s'impose est donc de savoir quelle est la qualité et la nature de la coprésence de l'image et de l'écriture dans l'œuvre de Kokis et quelles en sont les conséquences pour l'interprétation de sa danse macabre.

« L'Enfant »

L'étude des relations entre la littérature et les arts plastiques a été déjà entreprise par plusieurs critiques et chercheurs¹¹. Nous observons, à présent, un intérêt renouvelé porté à cette question. Il serait pourtant difficile de présenter même un aperçu des résultats de leur réflexion dans le cadre de cet article. C'est pourquoi, nous nous référons surtout à l'essai théorique *Les Langages de la création* de Kokis, afin de justifier l'entreprise d'une telle analyse. L'artiste y déclare : « Je veux [...] vous parler des images qui valent en effet mille mots et plus encore, tout en n'en valant aucun, c'est-à-dire de l'art plastique »¹². Il désire ainsi parler des images qui se substituent à la parole et qui équivalent aux mille mots sans avoir la même valeur que les unités lexicales. Cet énoncé antithétique de Kokis présuppose, de manière dense, mais poétique, la problématique de l'homogénéité (image qui vaut mille mots) et de l'hétérogénéité (elle ne vaut aucun mot) dans les relations entre les deux arts. Mais qui plus est, cette constatation admet la possibilité de rencontre entre l'art scriptural et pictural, entre le mot et l'image. Une telle coexistence des deux codes artistiques se réalise d'ailleurs au moment de placer le tableau et le texte sur le même support, c'est-à-dire dans le livre. L'album avec les reproductions accompagnées de la poésie constitue ainsi une sorte de transition entre la littérature et la peinture. La confrontation des deux arts de nature différente se manifeste aussi d'une part dans l'acte d'intituler les tableaux, ce qui suggère souvent l'interprétation, d'autre part, dans l'action de faire accompagner chaque tableau d'un poème (qui porte le même titre que la reproduction).

L'analyse de la corrélation du titre et du tableau est, de plus, justifiée par la théorie de Vouilloux qui appelle une telle intervention de la lettre dans l'espace peint le « rapport *in praesentia* ». Il comprend, par cela, la relation qui « fait coexister les deux substances [...] sur le même support »¹³. L'album de Kokis constitue, par ailleurs, l'illustration par excellence de ce rapprochement entre la substance picturale et textuelle.

Le titre de la toile *L'Enfant* est composé d'un substantif au singulier qui s'inscrit dans la classe des noms communs. Malgré l'article défini censé actualiser le nom, il s'agit de la catégorie générale. On insiste donc sur le caractère impersonnel et par cela, universel de la représentation. De même, il ne semble pas que l'artiste se soit proposé comme but de reproduire, toutes ressemblances gardées, l'image réelle d'un enfant (dont le nom n'est même pas connu). Roman Ingarden, philosophe polonais, constate que, pour que la fonction mimétique soit pleinement accomplie, l'objet reproduit au tableau doit ressembler à l'objet qui se prête pour cette reproduction¹⁴. Son propos s'applique surtout au portrait parce que, à la base, ce genre de tableaux visait à perpétuer la mémoire des membres des classes aisées ou des personnages influents de l'histoire. Dans ce cas-là, la ressemblance entre le modèle et la représentation picturale avait une importance primordiale. Or, le personnage du tableau *L'Enfant* n'a pas d'équivalent dans la réalité (à moins que ce ne soit chaque être humain) : la fonction mimétique a donc été consciemment délaissée par le peintre.

Qui plus est, la représentation picturale conteste le singulier du titre puisque le héros du tableau est représenté en compagnie d'un autre personnage dont l'identité macabre est suggérée, sinon par l'intitulé de la peinture, du moins par la thématique de l'album. Pourquoi donc insister davantage sur le personnage de l'enfant que sur celui de la mort ? D'abord, pour montrer peut-être que l'effacement de la mort au niveau du discours – ce qui est aussi pratiqué par les sociétés contemporaines – ne permet pas de l'ensorceler, d'y échapper. Puis, pour souligner le fait que chaque naissance annonce déjà la mort. Enfin, pour accentuer le message tragique, à savoir que, cette fois-ci, l'enfant ne connote pas la vie, l'innocence, la joie, le rire, le jeu, l'insouciance, mais l'immobilité, la tristesse, la fatalité, en d'autres termes, la fin inéluctable.

Un autre élément volontairement omis par le peintre est la représentation du regard, de la vue, ce qui paraît à la fois paradoxal et inquiétant. La peinture est un art par excellence visuel ; aussi bien lorsqu'il s'agit de l'acte de création que de sa réception¹⁵, donc la thématique de l'action de voir y joue un rôle de grande importance : l'œil devrait aussi être porteur

d'informations. Sur le tableau de Kokis, c'est l'absence du regard qui véhicule le message. La tête du personnage adulte, quoique tournée vers l'enfant, n'a pas de visage, ses yeux sont voilés. Est-ce tout simplement un regard vide, mais univoque et inéluctable, de la mort qui a été personnifiée mais à qui le regard humain a été ôté ? D'autres tableaux de l'album *La Danse macabre du Québec* représentent la mort de manière explicite, c'est-à-dire comme un squelette accompagnant les représentants de différentes couches sociales. Pourtant, le thème de la toile en question demande une approche plus subtile compte tenu de la délicatesse, de la fragilité de l'enfant et c'est pourquoi la présence de la mort est plus discrète. Elle est représentée par une étoffe flottante disposée de manière à recréer la silhouette d'une femme et le seul élément trahissant son identité est la main squelettique qui sort de la manche et qui tient un objet sphérique. La présence du squelette est donc à peine signalée par le peintre.

Il est tout aussi intéressant de remarquer que le mot « la mort » n'apparaît en aucun lieu dans la poésie accompagnant le tableau. Le poète a pu éviter le recours à ce lexème en donnant à la mort la parole, l'enfant étant, cette fois-ci, objet, et non pas sujet du poème. La présence macabre est donc seulement suggérée aussi bien au niveau de la représentation picturale que poétique ce qui rend le communiqué esthétique peut-être moins direct mais non pour autant moins émouvant vu que la mort se nomme elle-même « maman ».

Ainsi, si c'est la mort qui tient dans ses bras « [s]on doux enfant/ petit bébé »¹⁶, les yeux fermés ne peuvent plus étonner parce qu'il ne s'agit pas, bien évidemment, de l'enfant tranquillement endormi mais d'un sommeil éternel et irrévocable. L'identification, soulignée par le texte de la poésie, de la mort avec la mère qui protège son enfant en le serrant contre son cœur et en lui chantant une berceuse pour l'endormir, rend le message transmis provocant (ce motif de l'union de la mère et de la mort, de celle qui donne la vie et de celle qui la ravit, est pourtant connu dans la tradition picturale dès l'Antiquité), et la réception du tableau pénible et douloureuse : « Dodo en paix/ mon doux enfant/ petit bébé./ Maman te berce/ tu souffres plus/ c'est bien fini »¹⁷.

Le choix de la forme d'une berceuse contribue au caractère tragique de cette image puisque le chant censé adoucir les pleurs d'un bébé est triste et inquiétant. La maman-mort parle de la paix qui doit pourtant être comprise comme le repos éternel, l'enfant ne pourra plus jamais souffrir parce qu'il n'est qu'un cadavre. Quoique douce et tranquille puisqu'imitant le chant d'une mère, la berceuse n'accomplit plus sa fonction traditionnelle ou bien, elle l'accomplit de manière définitive. Elle devrait être identifiée plutôt à une élégie, à un chant funèbre¹⁸. L'ironie, voire le cynisme consiste dans cette juxtaposition du sommeil auquel renvoie la berceuse avec le repos sans réveil, de la maternité avec la figure d'une mère cruelle et impitoyable qui, au lieu de l'amour et de la chaleur maternelle, apporte le vide et le froid. L'atmosphère de l'inquiétude ressort encore par l'économie structurale du tableau (aucun élément superflu ne détourne l'attention du spectateur des deux personnages centraux) et par la palette du peintre. La polychromie de la toile de fond ainsi que la suprématie du rouge contrastent avec la froide monochromie des silhouettes du premier plan et contribuent ainsi à créer une sorte d'anxiété, de crainte, d'incertitude.

De même, le choix formel adopté pour la poésie renoue, peut-être, avec une longue tradition de comptines dites *nursery rhymes* qui, tout comme les contes pour enfants (par exemple ceux des frères Grimm), ont souvent un caractère sanglant, effrayant, voire macabre. Le même motif réapparaît d'ailleurs dans le roman de Kokis, *Negão et Doralice*, où un des personnages, Nega Ofelia, chante pour Negão une berceuse qui invite le héros à dormir tout en annonçant sa mort¹⁹.

Par contre, au niveau de la représentation plastique, l'œuvre de Kokis entame le dialogue avec l'histoire de l'art et surtout avec la tradition chrétienne quoique le message transmis par le tableau *L'Enfant* contredise la joie et l'espoir portés par la Bonne Nouvelle. Or, la mise en scène de l'enfant et de la mère ainsi que le thème de la peinture conjuguant la vie et la mort renvoient aux représentations de Marie et de Jésus. D'une part, le personnage du titre suggère la comparaison avec les œuvres *Vierge à l'Enfant*, mais de l'autre le corps inerte de l'enfant évoque les *pietà* dont la plus célèbre est celle de Michel-Ange de la Basilique Saint-Pierre du Vatican. La comparaison du tableau de Kokis avec les représentations de la *mater dolorosa* permet peut-être de changer l'optique de la lecture de la poésie. L'image de la mort en mère de douleur qui a désiré protéger son enfant (ou le libérer de l'absurde de l'existence) constitue peut-être un moyen artistique de l'accepter, de se familiariser avec la mort, en d'autres termes, d'admettre la fragilité de la vie humaine. Au lieu de l'incriminer, l'artiste propose donc de la regarder comme *mater dolorosa* qui s'attendrit sur le non-sens de la condition humaine contre lequel elle ne peut pourtant rien. Dans cette perspective existentialiste, la berceuse perdrait son aspect ironique et les paroles « Maman te berce/ tu souffres plus/ c'est bien fini »²⁰ pourraient ainsi revêtir un ton compatissant et non pas cynique.

L'objet sphérique tenu par la mort évoque, de plus, le caractère cyclique de la vie qui va et s'achemine de la naissance à la mort dans un éternel recommencement. La boule marquant une certaine répétitivité illustrerait donc l'absurde de l'existence à moins qu'elle ne renvoie de nouveau le spectateur au contexte biblique, c'est-à-dire au Livre de la Genèse puisque sa forme rappelle la pomme, notamment celle de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. En effet, c'est par l'acte de s'emparer du fruit interdit que l'homme a introduit la mort dans son univers en déterminant ainsi sa condition.

Cette brève analyse nous amène à la constatation que le texte et l'image ne sont donc nullement redondants ni subsidiaires l'un par rapport à l'autre, mais ils se complètent. Le dialogue qu'ils nouent, tous les deux, avec les traditions littéraire et

artistique permet de nuancer la réception du message qui, à première vue, peut paraître univoque. Kokis traite ses poèmes comme préparation à la contemplation des tableaux. Il explique : « J'ai ensuite écrit les poèmes qui servent d'introduction et qui accompagnent chaque station »[21](#), mais cet accompagnement n'est pourtant jamais neutre, il favorise la construction des concepts qui précèdent l'acte de regarder et qui influent sur l'interprétation du tableau.

Enfant, mort, création

La station *L'Enfant* du cycle macabre semble, de surcroît, s'inscrire dans un contexte plus large, notamment la réflexion de Kokis sur la création artistique qu'il développe au sein de ses textes romanesques et de son essai. Il attribue au personnage de l'enfant un double rôle. Dans un premier temps, l'enfant rappelle la mort comme cela a été illustré par son tableau du cycle macabre. Dans un deuxième temps, par son amour pour le jeu et la joie qu'il y puise, l'enfant est identifié au créateur, à l'artiste. Kokis met donc l'accent sur l'aspect ludique et le considère comme élément constitutif de toute activité artistique. En réalisant son œuvre, l'artiste devrait ainsi adopter l'attitude de l'enfant, s'adonner pleinement au jeu de création de ses univers fictifs. Lucien, créateur diabolique du roman *Le Maître de jeu*, mais en même temps artiste à sa façon, explique :

Il m'arrive souvent de m'incarner en enfant [...] pour faire des bulles de savon. C'est quelque chose de merveilleux, Ivan, ça ressemble un peu à la création de l'univers. C'est difficile à expliquer mais regarde une fois les yeux d'un petit enfant qui fait des bulles. Tu y apprendras plus sur la créativité qu'en lisant tous les livres du monde. Tu y verras l'éclat de la passion de l'artiste, ainsi que le dédain devant la fragilité de son œuvre. Dommage que les créatures oublient si souvent ces premiers jets et s'embourgeoisent ensuite à une telle vitesse[22](#).

Quoique développée de manière plus élaborée dans *Le Maître de jeu*, cette idée de jeu d'enfant est reprise dans d'autres textes de Kokis qui tentent d'expliquer le phénomène de l'activité de l'artiste. Par conséquent, l'essai *Les Langages de la création* commence par la description de l'enfant (ce lexème-ci constitue le premier mot de ce texte et le point de départ pour l'analyse de la création artistique) qui, par l'acte de dessiner une voiture et d'imiter ses sonorités, crée un univers fictif codifié, donc chargé d'une symbolique bien particulière[23](#). Cette mise en scène illustre, selon Kokis, tout acte créateur et explique les origines de la naissance de la fiction et les mécanismes régissant toute œuvre. La même remarque est aussi formulée dans *L'Amour du lointain* où l'art est comparé à l'activité infantile et ludique, mais en même temps infiniment sérieuse. Le narrateur a, d'ailleurs, recours à la même image de l'enfant faisant des bulles de savon que celle proposée par Lucien du *Maître de jeu*[24](#). La question revient également dans *Saltimbanques* : « Est-ce que l'art existe sans le travail solitaire d'individus qui s'amusent tout en gardant l'illusion de créer ? »[25](#)

Pourtant, ce jeu enfantin (notamment celui qui consiste à faire des bulles de savon) évoqué dans les textes de Kokis pour illustrer le travail créateur, est en même temps la représentation imagée de la fragilité de l'être et suscite ainsi la réflexion sur la mort. Or, Biażostocki rappelle que le motif des bulles de savon n'est pas rare dans l'iconographie de *vanitas* qui avait souvent recours à la représentation d'un *putto* comme *homo bulla*, c'est-à-dire d'un jeune garçon en train de faire des bulles de savon qui symbolisaient la fragilité et la brièveté de la vie[26](#). Paradoxalement, l'image même de l'enfant est dans la peinture, comme le remarque Biażostocki, souvent associée à la symbolique macabre. Elle tire son origine dans la mythologie grecque et dans la tradition de la représentation du couple Éros/Thanatos[27](#).

La peinture *L'Enfant* poserait ainsi, de manière implicite, la question de la création. D'autres tableaux ou autoportraits de Kokis mettant en scène les personnages des poètes, des musiciens, des peintres en compagnie de la mort rendent encore mieux compte de cette permanente conscience de l'artiste de la fuite du temps, de sa finitude. L'art devient ainsi le moyen d'apprivoiser la mort et en même temps de redonner du sens à l'existence. La poétique de Kokis qui rapproche l'artiste de la mort demanderait sûrement une étude plus approfondie qu'il est pourtant impossible d'entreprendre dans le cadre de cette analyse[28](#).

Conclusion

Bien que chaque tableau de l'album de Kokis soit représentatif pour sa réflexion sur la danse macabre et puisse compléter l'analyse de ce thème, la station *L'Enfant* nous a paru particulièrement intéressante. Dans un premier temps, le choix a été dicté par ce lien entre l'image et le texte (titre, poème) qui s'est avéré révélateur pour l'interprétation. L'étude des relations entre les arts, appuyée par les réflexions théoriques de Kokis et de Vouilloux, a démontré la complémentarité des deux codes artistiques. Le poème en dehors du contexte pictural aurait pu être lu comme une berceuse émouvante chantée par une mère

soucieuse du sommeil tranquille de son enfant. La contemplation de la peinture change, pourtant, l'optique de la lecture du texte en dévoilant l'identité macabre de la mère. Par contre, l'analyse linguistique du titre, qui révèle le caractère universel du tableau, a pour conséquence de dépasser le cadre strictement québécois de la danse macabre de Kokis.

Dans un deuxième temps, la simplicité de la mise en scène et l'économie des moyens artistiques laissent apprécier encore davantage toute la richesse des références culturelles. L'artiste fait aussi recours à la tradition chrétienne en déjouant pourtant le message porté par la Bible ainsi que par l'art sacré qui s'en inspire, et en laissant le spectateur quelque peu confondu.

Finalement, à travers son tableau et son poème, l'artiste pose une question de nature méta-artistique, notamment sur les mécanismes de la création dont le moteur est la conscience permanente du peintre/écrivain de la proximité de la mort. Cette problématique reste encore à approfondir et la relation de l'artiste à la mort dans d'autres peintures et romans se prête à une étude plus détaillée qui devrait s'inspirer de la constatation de Kokis, lui-même : « la question de la mort, cette question maîtresse [...] est là, au centre de tout, depuis le début, à la fois comme origine et comme moteur de mon activité incessante »²⁹.

Bibliographie

- R. ARNHEIM, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, trad. J. Mach, Gdańsk, S?owo/Obraz Terytoria, 2004.
- S. BERNIER, *Les Héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2002.
- J. BIAŁOSTOCKI, *P?e? ?mierci*, Gdańsk, S?owo/Obraz Terytoria, 2007.
- N. BONY, *De l'image au texte: deux représentations de la mort dans l'œuvre de Sergio Kokis*. Mémoire de maîtrise. Département des littératures de langue française. Faculté des arts et des sciences. Université de Montréal, 2007.
- R. CHARTRAND, « Coupable Europe », *Le Devoir*, septembre 2001, p. D3.
- P. ÉLUARD, *Donner à voir*, Paris, Éditions Gallimard, 1939.
- P. ÉLUARD, *La vie immédiate* ; suivi de *La rose publique* ; *Les yeux fertiles* ; et précédé de *L'évidence poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- R. INGARDEN, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków, Polska Akademia Nauk, 1946.
- S. KOKIS, *Le Pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, 1994.
- , *Negão et Doralice*, Montréal, XYZ, 1995.
- , *Les Langages de la création*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur/CEFAN, 1996.
- , *L'Art du maquillage*, Montréal, XYZ, 1997.
- , *La Danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999.
- , *Maître de jeu*, Montréal, XYZ, 1999.
- , *Saltimbanques*, Montréal, XYZ, 2000.
- , *Kaléidoscope brisé*, Montréal, XYZ, 2001.
- , *Le Magicien*, Montréal, XYZ, 2002.
- , *L'Amour du lointain*, Montréal, XYZ, 2004.
- , *Le Fou de Bosch*, Montréal, XYZ, 2006.
- , *Mistrz gry*, trad. K. Jarosz, Katowice, Ksi??nica, 2007.
- , *Le Retour de Lorenzo Sánchez*, Montréal, XYZ, 2008.
- , *Makarius*, Montréal, Lévesque Éditeur, 2014.
- E. LE GRAND, « Entre le pictural et le scriptural. Entretien avec Sergio Kokis », *Spirale*, n? 170, p. 28-29.
- J. MELANÇON, « Présentation » dans S. Kokis, *Les Langages de la création*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur/CEFAN, 1996, p. 7-12.
- M. POPRZ?CKA, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk, S?owo/Obraz Terytoria, 2008.
- M. ROBITAILLE, « Les cicatrices de la mémoire », *Spirale*, n? 140, 1995, p. 20.
- B. VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte. XVIII? – XX? siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005.



Notes

-
- [?1](#) E. LE GRAND, « Entre le pictural et le scriptural. Entretien avec Sergio Kokis », *Spirale*, no 170, p. 28-29.
- [?2](#) S. KOKIS, *La Danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ, 1999, p. 11.
- [?3](#) Le Prix Molson de l'Académie des lettres du Québec (1994), le Grand Prix du livre de Montréal (1994), le Prix Québec-Paris (1995) et le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec (1995).
- [?4](#) Les informations biographiques ont été puisées dans Robitaille (1995), Melançon (1996) et Bernier (2002). Voir la bibliographie.
- [?5](#) Ses récits ont été traduits en plusieurs langues, entre autres, en anglais, espagnol, portugais. Le lecteur polonais ne pourra lire en sa langue maternelle qu'un seul livre de Kokis, *Le maître de jeu*, traduit par Krzysztof Jarosz. Voir la bibliographie.
- [?6](#) Kokis fait, dans ce contexte, référence aux exemples littéraires, notamment à la poésie de Ronsard et de Villon. S. Kokis, *La Danse macabre...*, op. cit, p. 7.
- [?7](#) *Ibidem*, p. 9.
- [?8](#) *Ibidem*, p. 9-11.
- [?9](#) *Ibidem*, p. 10.
- [?10](#) Selon R. Ingarden, la construction du tableau est bipartite. D'abord, « le tableau » est défini comme objet réel (accroché d'habitude au mur), donc un être matériel qui est *hic et nunc*, qui peut être perçu avec les sens (d'abord vue, mais aussi toucher et odorat) et décrit selon les catégories tout à fait physiques : forme, grandeur, couleur, bois, toile, etc. Il constitue une condition *sine qua non* de ce deuxième élément constitutif qui est un être immatériel ou bien intentionnel. Il s'agit donc d'une structure imaginaire qui a déjà une influence sur la sphère de la connaissance quant au contenu de l'œuvre, sur celle des émotions, du jugement ainsi que sur la valorisation esthétique. R. Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków, Polska Akademia Nauk, 1946, p. 1-3 et 38-51.
- [?11](#) Entre autres D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2009 ; P. Dandrey, « *Pictura loquens. L'ekphrasis poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVIIIe siècle* ». Dans : O. Bonfait (dir.) : *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variantes contemporaines*, Rome, L'Académie de France à Rome, 2004, p. 93-120 ; M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993 ; E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts « visuels »*, Trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1999 ; M. Poprz?cka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gda?sk, S?owo/Obraz Terytoria, 2008 ; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinnowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Trad. Wojciech Jekiel, Warszawa, Pa?stwowy Instytut Wydawniczy, 1981 ; S. Wys?ouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, PWN, 2001 ; etc.
- [?12](#) S. KOKIS, *Les Langages de la création*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur/CEFAN, 1996, p. 44.
- [?13](#) B. VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte. XVIII? – XX? siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 16.
- [?14](#) R. INGARDEN, op. cit., p. 15. Dans la théorie d'Ingarden « l'objet » est compris de manière large se référant aussi aux personnes.
- [?15](#) L'œil joue le rôle considérable en tant que filtre se plaçant entre le tableau et le cerveau du peintre (durant l'acte de création) et celui du spectateur (lors de sa fréquentation du tableau). Intermédiaire entre le monde réel et pictural, l'œil est en même temps présent dans la peinture comme l'élément représenté sur les toiles qui revêtent ainsi le caractère autotélique (ex. certains tableaux de René Magritte). La question de l'œil tant au sens propre que figuré (compris comme la prise de position, le point de vue, le choix d'une perspective) constitue un problème à part entrepris et examiné dans des études critiques (ex. R. Arnheim, M. Poprz?cka). Elle a également intéressée les écrivains et les poètes qui, déjà au niveau des titres, évoquaient l'organe de la vue ou l'action même de voir (comme par exemple *Les yeux fertiles* et *Donner à voir* de Paul Éluard).
- [?16](#) S. KOKIS, *La Danse macabre...*, op. cit, p. 59.
- [?17](#) *Ibidem*.
- [?18](#) La berceuse introduit en même temps une dimension musicale puisqu'elle est destinée à être chantée. Pour cette raison, la poésie de Kokis renvoie peut-être (bien que ce ne soit probablement pas intentionnel) à *La Berceuse* composée par Krzysztof Komeda pour le film *Rosemary's Baby* (1968) de Roman Pola?ski où c'est pourtant la musique poignante qui est
-

porteuse du message tragique. Nous tenons à remercier Piotr Sadkowski qui nous a fait remarquer cette relation possible entre le tableau, la poésie de Kokis et la musique du film.

? 19 S. KOKIS, *Negão et Doralice*, Montréal, XYZ, 1995, p. 176.

? 20 *Idem*, *La Danse macabre...*, *op. cit.*, p. 59.

? 21 *Ibidem*, p. 11.

? 22 *Idem*, *Maître de jeu*, Montréal, XYZ, 1999, p. 186.

? 23 *Idem*, *Les Langages...*, *op.cit.*, p. 15-17.

? 24 *Idem*, *L'Amour du lointain*, *op.cit.*, p. 261.

? 25 *Idem*, *Saltimbanques*, Montréal, XYZ, 2000, p. 213.

? 26 Pour illustrer cette idée, Bia?ostocki propose comme exemple le tableau de Hendrick Goltzius intitulé *Quis evadet ?* (1594). Cf. J. Bia?ostocki, *op.cit.*, p. 65.

? 27 *Ibidem*, p. 60-64.

? 28 Ce sujet constitue aussi l'objet d'étude de N. Bony. Voir la bibliographie.

? 29 S. KOKIS, *L'Amour du lointain*, *op.cit.*, p. 214.

Pour citer cet article :

Anna ?URAWSKA, *Danser avec la Mort au Québec. Les relations du littéraire et du pictural dans l'œuvre de Sergio Kokis*, Le Québec recto/verso, Publifarum, n. 21, pubblicato il 2014, consultato il 22/02/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=290