

Wilfrid Laurier University

Scholars Commons @ Laurier

---

Languages and Literatures Faculty Publications

Languages and Literatures

---

9-1-2007

## L'autobiofiction dans *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch* de Sergio Kokis ou deux épisodes d'une «danse macabre»

Simona Pruteanu

Wilfrid Laurier University, spruteanu@wlu.ca

Follow this and additional works at: [https://scholars.wlu.ca/lang\\_faculty](https://scholars.wlu.ca/lang_faculty)

---

### Recommended Citation

Pruteanu, Simona, "L'autobiofiction dans *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch* de Sergio Kokis ou deux épisodes d'une «danse macabre»" (2007). *Languages and Literatures Faculty Publications*. 2.  
[https://scholars.wlu.ca/lang\\_faculty/2](https://scholars.wlu.ca/lang_faculty/2)

This Article is brought to you for free and open access by the Languages and Literatures at Scholars Commons @ Laurier. It has been accepted for inclusion in Languages and Literatures Faculty Publications by an authorized administrator of Scholars Commons @ Laurier. For more information, please contact [scholarscommons@wlu.ca](mailto:scholarscommons@wlu.ca).

**Voix plurielles**  
**Volume 4, Numéro 2 : septembre 2007**

**Simona Emilia Prutenu**

**L'autobiofiction dans *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch* de Sergio Kokis ou deux épisodes d'une « danse macabre »**

Citation MLA : Prutenu, Simona Emilia. « L'autobiofiction dans *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch* de Sergio Kokis ou deux épisodes d'une « danse macabre. » » *Voix plurielles* 4.2 (septembre 2007).

# L'autobiofiction dans *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch* de Sergio Kokis ou deux épisodes d'une « danse macabre »

Simona Emilia Prutenu  
Université Western Ontario

Mai 2007

---

## Résumé analytique

Le but de cet article est de s'interroger sur le syntagme « je suis un tel » dans le contexte de deux romans de Sergio Kokis, *L'art du maquillage* (1997) et *Le fou de Bosch* (2006). La possibilité d'une identité unique et indivisible est défiée dans ces romans par la défaillance du mythe du « je » narrateur unique qui devrait dominer tout le récit. Au contraire, ce qu'on trouve à la lecture c'est le mouvement inverse: la narration suit le processus d'auto-engendrement des personnages-narrateurs, qui se créent des « autobiographies » fictives dans une *mise en abyme* de l'autobiofiction.

Dans la postface à *La danse macabre du Québec* (1999) consacrée aux figures de la mort, Sergio Kokis écrit:

Tel l'enchaînement des *Mille et une nuits*, nous sommes habités par le langage et nous vivons dans une trame de lacs narratifs qui s'impliquent réciproquement. Nous donnons à ce monde le nom d'identité, car seule notre personne y a l'air de durer comme telle, d'être la même malgré les avatars de la vie. Je suis « un tel », voilà l'unique véritable permanence qui nous entoure (62).

Le but de cet article est de s'interroger sur le syntagme « je suis un tel » dans le contexte de deux romans de Sergio Kokis, *L'art du maquillage* (1997) et *Le fou de Bosch* (2006). L'image d'une identité unique et indivisible, telle qu'elle pourrait ressortir de la citation, est défiée dans ces romans par la défaillance du mythe du « je » narrateur unique, sûr de son identité, et qui devrait dominer tout le récit. Au contraire, ce qu'on trouve à la lecture c'est le mouvement inverse: la narration suit le processus d'auto-engendrement des personnages-narrateurs, qui se créent des identités et des « autobiographies » fictives, ce qui nous conduit à un deuxième degré ou à une *mise en abyme* de l'autobiofiction.

Si la mémoire est le mécanisme de la construction identitaire, dans *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch* sa fonction est doublée par la peinture et par le rapport subversif qu'elle entretient

avec le réel. Dans le premier roman, Max Willem, jeune peintre doué, se sent depuis toujours attiré par la simulation, le déguisement et les faux jusqu'au point de se perdre « de l'autre côté du miroir ». Dans *Le fou de Bosch*, Lukas Steiner, un commis de bibliothèque, misanthrope et paranoïaque, croit s'être reconnu dans les peintures de Jérôme Bosch. Les deux personnages s'embarquent dans une quête qui a comme but la découverte de leur *vrai je*, tâche d'autant plus difficile qu'il n'y a aucune limite entre le « réel » et les fictions qu'ils adoptent comme récits vraisemblables de leurs vies.

Nous allons également nous pencher, dans la deuxième partie de cette communication, sur la qualité de métadiscours de ces deux romans, à l'aide des concepts de l'*ekphrasis* et de l'*iconotexte*; autrement dit, nous nous interrogerons sur la manière dont les deux romans se laissent lire en tant qu'exemples de médiation linguistique qui accompagnent les peintures faisant l'objet des deux récits.

### « Le peintre et le fou » ou deux possibles épisodes d'une « danse macabre » narrative

« La peinture c'est l'histoire de ma vie » proclame Sergio Kokis dans toutes ses entrevues depuis la réception des trois prix littéraires pour son premier roman, le *Pavillon des miroirs*. Affirmation on ne peut plus adéquate pour nous guider dans la lecture de ses œuvres, véritables *patchworks* qui exhibent des bribes de souvenirs personnels, des réflexions philosophiques et des intrigues fictionnelles savamment tissées. La peinture, telle que l'écriture, suggère un travail de fabrication, de réarrangement d'une histoire, dont le but final n'est pas de susciter la question « serait-ce vrai? » Plutôt, l'intérêt se place du côté de « pourquoi telle toile ou telle page nous mène-t-elle à cette réflexion? »

*L'art du maquillage* se présente au lecteur comme un récit autobiographique fictionnel: « Je prends plutôt le parti de tenter de me raconter l'histoire qui m'a conduit jusqu'ici, l'histoire de ma confusion entre l'art et le maquillage » (15). La voix appartient à Max Willem, le personnage principal du roman, jeune peintre québécois aspirant à la condition d'« artiste », mais qui se retrouve dans la position d'imitateur des grands maîtres, et engrené dans un réseau international de trafic de fausses œuvres d'art. Sergio Kokis n'hésite pas à prêter à son personnage son adhésion déclarée à l'école expressionniste allemande des Otto Dix ou Egon Schiele, ce qui suscite des pages de réflexion sur la vraisemblance de l'art: « Tes dessins sont trop parfaits... C'est du passé, ça. L'impérialisme a tout détruit, tu vois, tout pollué. L'art de notre temps doit être laid, dur, mal fait, ruiné, violé et sale, s'il veut encore exprimer quoi que ce soit » (121).

Ce propos appartient à Jan, ami de Max, qui énonce d'une manière solennelle l'*hybris* qui régit la destinée de son jeune ami: « C'est de l'orgueil, de la démesure... Tu veux faire mieux que la nature. [...] La mort seule, la compagnie des cadavres pourra peut-être te ramener aux vivants » (121). Le rapport avec la mort, et plus précisément avec son double, la mort-en-vie, rapproche Max Willem de Lukas Steiner, le personnage principal du roman *Le fou de Bosch*. Si Willem devient durant son périple un artiste exilé du monde symbolique de l'art, par sa soumission à l'esthétisme des faux, Lukas Steiner est déjà un exilé de soi-même, par la paranoïa qui le domine, tel que le narrateur omniscient nous laisse comprendre dès les premières pages du récit: « Steiner ressentait une grande lassitude et n'avait plus l'esprit assailli par les démons. Il venait de comprendre le message que Jérôme Bosch lui avait envoyé depuis le fond des siècles, à lui tout seul: tu seras comme moi, la conscience du monde » (109). La découverte du grand rôle

qui lui a été attribué dans l'évolution de l'humanité amène Steiner à la décision d'entreprendre un pèlerinage que le lecteur perçoit comme un voyage vers une destination ultime:

Les choses n'auraient pas pu se dérouler autrement. Je n'étais pas encore prêt, mon heure n'était pas venue. Mais c'est fou comme c'est facile de partir à l'aventure, de fuir à l'étranger. Les types qui se suicident à Montréal sont des frustes, des gens sans aucune imagination. Il suffit d'une carte de crédit, et au lieu de se jeter du pont Jacques Cartier, on peut se lancer du haut du Taj Mahal, de la tour Eiffel ou des montagnes du Tibet (155).

Cette décision a un effet libérateur sur Steiner pour qui l'idée de sa mort imminente ouvre de multiples possibilités à son avenir restant aussi bien qu'à son passé. (C'est intéressant de noter, à cet égard, qu'en allemand le radical *stein* peut signifier, entre autres, le mot *pion*). Étant sûr qu'il laisse derrière des ennemis qui essaieront de le traquer, Steiner commence par effacer toutes les traces de son identité courante, qui s'avère d'ailleurs assez floue: orphelin abandonné à un établissement religieux catholique par son père, un marin nommé Martin, selon ce qu'on lui a dit. Insatisfait avec l'idée de l'abandon après s'être reconnu dans les peintures de Bosch, Steiner construit diverses hypothèses concernant ses origines, jusqu'au point où son « moi » se divise et que Lukas Steiner devienne un autre, qu'il enterre de manière symbolique une fois monté dans l'avion: « Il s'agissait maintenant de tirer le meilleur parti possible de cette liberté qui s'ouvrait devant lui, tout en rendant les dignes hommages au défunt Lukas Steiner. Avec émotion, il lui fit encore ses adieux » (163).

La mort ne joue pas ce rôle créateur pour Max au début de son histoire. C'est plutôt une de ses facettes qu'il embrasse, celle qu'on appelle la *mort-en-vie* ou la tentation de tricher tant avec la vie qu'avec la mort, ce qui ne peut qu'emprisonner l'individu: il s'obstine à copier l'anatomie des cadavres, à vouloir reproduire fidèlement les détails du *rigor mortis* et ensuite il tombe dans l'imitation et dans la création des faux: « Mes efforts n'aboutissaient qu'à l'anatomie, qu'aux entrailles, et ils se perdaient dans la mécanique cadavérique d'où je ne pouvais émerger que par l'horreur. [...] Némésis se vengeait de celui qui avait préféré l'art à la vie » (185). Quand il se décide finalement de sortir de l'organisation il revient à son projet initial: « Désormais je n'étais rien d'autre qu'un simple artiste » (366). Caché dans un « bled perdu de la côte du Pacifique », sans pouvoir être certain de ce que l'avenir lui réserve ou du moment où ses ennemis pourraient refaire surface, Max commence à se retrouver: « J'arrive à peindre et à dessiner, de mieux en mieux; et je sens que je me libère des spectres de tous ces artistes que j'ai personnifiés » (368). Il découvre aussi la mort comme source de vie dans sa peinture, comme expression de la beauté de tout ce qui est animé par le souffle de la vie. Après avoir assisté à un combat à la suite duquel un homme meurt sur la place du marché, Max retourne à son atelier et se met à dessiner. Cette fois-ci ce n'est pas un cadavre qu'il esquisse, avec toute la précision anatomique, mais plutôt une émotion de l'être qui avait été vivant: « De l'homme mourant, je n'ai retenu que l'expression paisible du visage blême, ses yeux dirigés vers le ciel, sans révolte » (369).

Dans ces deux romans la mort constitue tant le sujet de la réflexion des narrateurs, selon l'intention affichée de Kokis de faire plier la littérature à ses propres besoins de réflexion existentielle, que l'objet des nombreuses peintures auxquelles les récits font référence. Nous

allons donc nous interroger sur l'importance des images dans ces deux romans et sur les fonctions des tableaux qui sont décrits pour le lecteur: s'agit-il d'*ekphrasis* ou d'iconotextes? Ou, simplement, une nouvelle occasion saisie par l'auteur de méditer autour de la mort qui « à la moindre de ses apparitions déclenche tout un monde d'intertextualité, de syncrétismes et de mythes qui, actuels et vivants, nous mettent quand même en rapport avec cet héritage de tous les hommes, de tous les temps et de toutes les cultures, depuis que nous avons commencé à enterrer nos morts ? » (*La danse macabre du Québec*, 68).

Le cadre théorique que nous avons choisi comme support pour notre hypothèse de recherche est fourni par une étude de Peter Wagner sur l'*ekphrasis*, l'iconotexte et l'état intermédiaire<sup>1</sup>. Selon cette perspective, nous allons utiliser le concept d'*ekphrasis* pour désigner tout fragment d'écriture sur et autour des images visuelles. En revanche, par iconotexte on comprendra l'utilisation, de manière explicite ou implicite, d'une image dans un texte ou vice-versa.

Une délimitation s'impose immédiatement après la lecture des deux romans, *L'art du maquillage* et *Le fou de Bosch*: dans le premier, la littérature fait semblant de parler de la peinture mais c'est pour parler de l'art en général. Chaque discussion entre Max et ses amis part d'un peintre ou d'une toile spécifique pour aboutir à des sentences: « Max, il ne sert à rien de vouloir contrefaire Picasso. [...] L'art, ne l'oubliez pas, c'est de l'amour et de l'imitation, de la création à nouveau, comme lorsqu'on devient amoureux. On ne tombe amoureux qu'au contact d'une image qui nous habite au préalable, jamais avec un être entièrement original » (AM, 219). Dans *Le fou de Bosch* les peintures insérées dans la trame narrative acquièrent plus de matérialité et elles pourraient jouer le rôle d'un « adjuvant » dans l'histoire de la quête de Steiner.

Deux types d'interprétation du pictural sont envisagées par Sophie Bertho, dans son article « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit »<sup>2</sup>: dans le premier cas, l'écrivain se fait théoricien ou critique d'art et il construit un métadiscours poétique, ce qui correspond tout à fait à la structure du roman *L'art du maquillage*; dans le second cas, la peinture cesse de faire l'objet du discours, pour assumer un rôle dans la narration, ce que font les peintures de Jérôme Bosch dans la destinée de Lukas Steiner.

Selon l'effet visé, Sophie Bertho distingue quatre fonctions possibles d'un tableau: la fonction psychologique, la fonction rhétorique, la fonction structurale ou réflexive et la fonction ontologique ou descriptive. La fonction rhétorique est asservie au second type d'interprétation car elle est définie comme « l'effet persuasif et affectif qu'un tableau exerce sur l'un des personnages du récit avec toutes les conséquences narratives qu'on peut imaginer: conversion du personnage, transformation de ses intérêts, de ses opinions ou de ses passions. Le tableau prend alors le statut d'un actant, adjuvant ou opposant » (27). Dès qu'il est exposé à l'art de Jérôme Bosch, plus précisément dès le premier instant où il se reconnaît dans la figure du Christ de « Ecce homo » ou « Le chemin de la croix », Steiner a l'impression de mieux se comprendre: « c'était comme un théâtre muet mais très révélateur de son existence tant réelle qu'imaginée, et même de ses existences fictives telles qu'il les avait désirées » (75). Les histoires représentées dans les tableaux sont plus cohérentes pour lui, jusqu'au point de se dire « merci au miroir, qui m'a montré comment je suis et non pas tel que je pensais être » (110). De ce point de vue, le personnage de Steiner se fait l'écho du jugement critique de Claude Mettra qui, dans son livre *Introduction à Jérôme Bosch*, observe: « L'entreprise de Jérôme Bosch est, par la médiation du travail pictural, une tentation de transmutation de l'âme dans sa profondeur. [...] À travers

l'acte pictural l'homme connaît une seconde naissance et, au lieu d'être le fruit de la fécondité hasardeuse de la terre, accomplit sa propre incarnation »<sup>3</sup>.

On trouve même dans *Le fou de Bosch* des passages d'*ekphrasis* mais ils sont vite abandonnés au profit de l'action, car le personnage Lukas Steiner essaie de mettre en pratique les messages qu'il reçoit des peintures: « Il retrouvait alors en Jérôme Bosch le vrai mentor qui lui avait fait péniblement défaut tout au long de sa vie, et dans ses tableaux une saisissante charte du monde qui l'aiderait dorénavant à cheminer avec une finalité » (81). Dans la vie du jeune Steiner il y a un épisode sanglant: à quinze ans il fracasse le crâne d'un de ses camarades d'orphelinat parce celui-ci l'avait appelé « bâtard » («mais ne le sont-ils tous?» semble penser le narrateur). Il sera emprisonné dans un centre pour les jeunes jusqu'à 18 ans, mais surtout, cette tache sur son dossier l'oblige à quitter Terre-Neuve et à s'exiler à Montréal:

Tu seras comme Caïn, un errant parcourant la terre, lui avait prophétisé le père Stephen en pleine séance du tribunal de la jeunesse. Et, de fait, il avait été banni jusqu'à présent, une sorte d'ermite dans son trou à rats, attendant le salut sans beaucoup d'espoir. Mais tout cela était définitivement terminé, une nouvelle vie allait commencer, et il éprouva encore une fois une immense gratitude envers le peintre des monstres et des visions infernales (95).

D'errant, le nouveau Lukas Steiner devient un pèlerin qui marchera tout le chemin vers Saint-Jacques de Compostelle. Il faut signaler le clin d'œil intertextuel que le texte de Kokis fait au roman de James Joyce, *Ulysse*, lorsque, avant de partir en voyage, Steiner se fait faire une plaquette d'identification avec l'inscription « Zvat. Steiner-Dublin ». Manière de brouiller davantage les pistes pour ses « ennemis » s'ils allaient retrouver son cadavre, puisque, nous le soulignons encore une fois, la mort est la destination vers laquelle il avance consciemment: « Même si le combat allait être long, avec la mort inexorable au bout du chemin, il continuait à jubiler » (121)? Peut-être, et en même temps mise en scène au niveau de l'écriture de la manière dont le discours migrant repense l'autobiographie par la représentation d'une multiplicité d'« autobiographies » d'un même personnage.

Le voyage de Steiner s'achève sur une image de Jérôme Bosch-*La tentation de Saint-Antoine*-et sur la plongée du personnage dans les eaux de l'Atlantique. L'*iconotexte* joue ici un double rôle: d'une part, il peint pour le lecteur l'image de l'épisode avec Jonas et la baleine; de l'autre, la peinture devient un souvenir prosthétique pour Lukas Steiner: « Tu te rappelles, Lukas? Ton papa Martin a été bouffé, avalé par le gros poisson. C'est dans le tableau de Bosch, tu t'en souviens? C'est toi-même qui l'as dit. Voilà, c'est le temps d'aller le délivrer » (222). La fin du roman réunit la peinture de Bosch et l'image de la mort pour clore la quête du personnage. Jean-Paul Sartre pensait que la mort transforme toute existence individuelle en destinée et c'est exactement cette métamorphose qui s'opère sur le personnage de Lukas Steiner à partir du moment où il se reconnaît comme le « témoin privilégié du désordre de l'humanité » (120).

En revanche, *L'art du maquillage* exploite l'*ekphrasis* jusqu'au point de se convertir dans un méta-roman sur l'art: « Il est clair que je ne sortirai pas grandi de cet exercice narratif, si jamais j'en sors. Mais, que faire d'autre, si le fil de l'histoire se dérobe au peintre que je suis en me

laissant seul avec des scènes intolérables? » (15). L'hypothèse du roman pourrait être énoncée de la manière suivante: si la peinture est plus expressive, plus directe, elle ne peut toujours pas se passer de l'abstractivité du langage pour être explicitée. Une toile capte les affects de façon plus immédiate, elle « montre » mais c'est le langage qui s'évertue à poser des questions. Pour citer Sergio Kokis, le peintre et l'écrivain: « Ce qui compte, ce sont les mots que l'on emploie pour décrire une « certaine » réalité qui, elle, est de l'ordre du symbolique. Le découpage linguistique organise notre réalité. Et je pense que la littérature est le lieu idéal pour s'interroger sur le symbolisme du langage, tous les sens que l'on donne aux mots, aux récits »<sup>4</sup>.

En conclusion, les deux romans représentent chacun un épisode d'une « danse macabre romanesque », qui, à l'aide des concepts visuels tels l'*ekphrasis* et l'iconotexte, peignent l'acharnement de tout artiste qui essaie de donner un sens au vide généré par la mort et au chaos provoqué par la folie.

### Textes cités :

Bertho, Sophie. « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit », L'interprétation détournée. Ed. Leo H. Hoek. CRIN 23: 1990. 25-36.

Kokis, Sergio. L'art du maquillage. Montréal: XYZ, 1997

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

Kokis, Sergio. Le fou de Bosch. Montréal: XYZ, 2006.

Mettra, Claude. Introduction à Jérôme Bosch. Paris: Henri Scrépel, 1977.

Navarro, Pascale. « Sergio Kokis. Le grand chemin », Voir, 31 (1994): 32-33.

Wagner, Peter. « Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality-the State(s) of the Art(s) ». Icons-Texts-Iconotexts. Ed. Peter Wagner. Essays on Ekphrasis and Intermediality. Berlin: Walter de Gruyter, 1996. 1-43.

---

### Notes

1 Peter Wagner, « Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality-the State(s) of the Art(s) », Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality. (Berlin: Walter de Gruyter), 1996.

2 Sophie Bertho, « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit », L'interprétation détournée, éd. Leo H. Hoek, (CRIN 23 1990): 25-36.

3 Claude Mettra, Introduction à Jérôme Bosch, (Paris: Henri Scrépel, 1977) 28.

4 Pascale Navarro, « Sergio Kokis. Le grand chemin », Voir, 31 (1994): 32.