

Apocalypse: mort et transfiguration dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis

Norma Kjolbro

L'Apocalypse est le dernier livre du Nouveau Testament. Elle raconte la fin violente du monde avec des visions catastrophiques et infernales. Les élus sont gratifiés d'une résurrection, promis à une Jérusalem nouvelle : « Il n'y [a] plus ni deuil, ni cri, ni souffrance. Quant aux lâches, aux infidèles, aux dépravés, aux meurtriers, aux impudiques, aux magiciens, aux idolâtres et à tous les menteurs, leur part se trouve dans l'étang embrasé de feu et de soufre : c'est la seconde mort » (Ap 21)¹. Voilà de quoi alimenter la conscience populaire d'un tourment certain.

L'Apocalypse johannique présente un temps linéaire, irréversiblement orienté vers la mort, où l'âme des hommes sera jugée en fonction de leurs œuvres. Dès lors, la finitude, propre à l'homme, « agit sur [l']existence comme un déclic pour l'action » (G 199). La condition mortelle devient une récompense car « sans elle tout paraît fade et répétitif » (AA 62). Elle confère à l'homme une liberté qui, cependant, exige de ne pas s'arrêter en chemin² : « l'arrêt c'est la mort » (PM 364).

Par ailleurs, l'*Apocalypse* dans son sens grec originel, c'est d'abord la Révélation. Elle désigne la vision de Jean de Patmos ; une vision, selon Northrop Frye, dont « la signification totale peut apparaître à tout moment et à n'importe qui »³ : « Voici, je viens comme un voleur » (Ap 16.15).

Ce chapitre propose d'explorer dans l'optique du mythe de l'*Apocalypse*, le désir de transfiguration chez les personnages de

¹ *La Bible, L'Apocalypse*, p. 1814. Dorénavant, toutes les références à *L'Apocalypse* se feront entre parenthèses dans le texte par le sigle Ap suivi du chapitre et du verset.

² Le concept de liberté chez Kokis est expliqué à travers les paroles du peintre Gilberto dans le roman *Errances*. « La liberté, ... c'est l'exigence de ne pas s'arrêter en chemin, le plus confortable soit-il. Elle nous pousse à la découverte, à l'aventure intellectuelle. S'il n'y a plus de mystère, finie la liberté ». p. 468.

³ Frye, Northrop. *Le grand code*, p. 198.

Sergio Kokis. L'aspiration à la nouvelle Jérusalem se fait dans l'ici et le maintenant, car l'apocalypse chez Kokis est une apocalypse intérieure. La résurrection ne se fait pas dans l'avènement de la mort physique mais plutôt dans le dépassement de la mort-en-vie. Il s'agit d'une quête de transcendance et de transfiguration.

Mort et liberté

Dans *La danse macabre du Québec*, Sergio Kokis explique que « c'est la tension antagonique entre ces deux pôles (de la vie et de la mort) qui fait vibrer le moment présent de toute action humaine »⁴. La mort, c'est d'ailleurs ce qui rend belle la vie, « sans être destiné à pourrir et à disparaître, comment apprécier le moment présent » (MJ 141) ? Par conséquent, le concept de liberté devient le corollaire de celui de la mort : « Les êtres humains savent qu'ils meurent, donc ils sont libres » (MJ 88). Il ne reste à l'homme que le pouvoir de se choisir dans les limites de sa condition (MJ 92) puisque le salut de l'homme est une pure illusion religieuse selon Lucien⁵ : « Tu vivras et tu mourras seul, et ta vie sera ce que tu auras pu en faire » (MJ 225). La quête du personnage de Boris dans *Errances* se base sur cette conception. En visitant la tombe de son père, il affirme croire qu'on meurt et que c'est tout : « Je n'arrive pas à envisager la mort autrement que comme la fin » (E 406). Lorsque Boris parcourt *La Bible* qui lui est laissée par son père, il découvre un passage de *L'Apocalypse* souligné de rouge et marqué d'un point d'exclamation. Ce passage agit comme un réveil de conscience : « Je connais ta valeur, que tu n'es ni froid ni chaud. Ah, si tu étais froid ou chaud ! Parce que tu es tiède, ni froid ni chaud, je te cracherai de ma bouche » (E 411).

⁴ Kokis, Sergio. *La danse macabre du Québec*, p. 79.

⁵ Cette vision rejoint celle de Sartre. Dans un ouvrage de Régis Jolivet intitulé *Sartre ou la philosophie de l'absurde*, nous lisons que l'homme n'est rien de défini et de déterminé : « Il est pure possibilité, c'est-à-dire qu'il est libre, ... libre de cette liberté pure, créatrice des essences et des vérités, dont Descartes faisait le privilège de Dieu et que Sartre, renonçant à Dieu, place résolument dans la réalité humaine » p. 43. Kokis, comme plusieurs de ses personnages, ne croit pas en Dieu. Dans *L'amour du lointain*, il affirme son athéisme (AL 272) et son adhésion à la philosophie sartrienne : « Ma découverte importante a été cependant le théâtre de Sartre, et *L'être et le néant* que je considère comme un des textes fondamentaux de la philosophie contemporaine. Il me permettait de mettre un peu d'ordre théorique dans ma façon d'être » (AL 176).

L'Apocalypse, pour Boris, est dans le pourrissement du quotidien. Dans *L'amour du lointain*, Kokis écrit que « tout arrêt de parcours implique la destruction de la liberté [...], et cela implique la perte de la spiritualité et l'envasement dans la mort-en-vie » (AL 244). Or, on trouve dans le commentaire précédent de *L'Apocalypse*, une perspective qui s'intéresse davantage à la « coexistence du temps présent et de l'ère nouvelle »⁶. Dès lors, *L'Apocalypse* n'a plus le rôle de symboliser les étapes préparatoires à l'avènement final mais plutôt de provoquer le réveil spirituel dans le présent : « Le temps est proche » (Ap 1.3). Curieusement, à la fin du roman, la lettre d'Olga précise que le recueil de Boris a une réception favorable en Europe, qu'il est comparé à « Pasternak, pour mettre en garde le lecteur naïf » (E 436). Se peut-il que cette comparaison soit un clin d'œil au recueil de Pasternak intitulé *La seconde naissance* ?

« Kokis n'est pas un tiède », écrit Francine Bordeleau⁷ en qualifiant la prose de Kokis. Mais peut-être fait-elle allusion ici à l'urgent désir de transfiguration et à la force spirituelle des personnages de Sergio Kokis. Car, il faut comprendre que pour Kokis ainsi que pour ses personnages, il est bien ici le Jugement dernier du chapitre XX de *L'Apocalypse* et son avènement ne se fait pas dans la Mort. Il est ce temps d'illumination toujours réitérable. Car la mort n'est pas le point d'aboutissement de la vie mais une limite qui détermine l'être au moment de son existence. C'est « cette question maîtresse qui est là, au centre de tout, depuis le début, à la fois comme origine et comme moteur de mon activité incessante » (AL 214). Le narrateur du *Pavillon des miroirs* ne souhaite-il pas triompher de la mort lorsqu'il prend conscience du fait que le monde est « constitué de tièdes » (PM 283) ? Cette tiédeur est bien celle de la mort-en-vie, qualifiée de « menace métaphysique » omniprésente par Kokis lui-même (AL 64). Le cas de Boris n'est pas différent. La mort est envisagée comme une limite, et non comme un passage et c'est cela qui précipite son urgence de vivre : « Les risques, les coups de tête, ce sont eux le sel de la vie ... On ne vit qu'une seule fois » (E 431). À la fin du roman, Boris regarde « les amis une dernière fois, puis il [passe] de l'autre côté de la barrière ». Or, cette entrée dans une nouvelle

⁶ « Introduction à *L'Apocalypse* », *La Bible*, p. 1793.

⁷ Bordeleau, Francine. «Le carnaval des morts», *Lettres québécoises*, p. 10.

existence lui donne une « impression enivrante de liberté » (E 181). Le sens de la traversée d'espaces est bien celui de l'affranchissement d'une inertie : « Il s'agit d'échapper à la monotonie de la permanence pour s'engager dans la voie des transformations »⁸, des transformations qui doivent se faire dans le *hic et nunc*, en toute liberté.

Mort symbolique et transfiguration

Les visions de morts violentes qui mettent un terme à la dégradation du monde sont, chez Kokis, des expériences intérieures. Elles agissent pour provoquer le réveil spirituel. « La vision, extérieure et imposée d'en haut, se renverse : Tout homme a en lui son Patmos »⁹. Ce genre de révélation ne passe pas par la fin du monde et des temps, il intègre la mort, l'assimile « pour trouver le chemin de tout ce qui dans le temps et l'espace nous prolonge au-delà de nous-mêmes »¹⁰. Ainsi, pour mieux comprendre ce que *L'Apocalypse* raconte, il faut transcender la notion du temps tel que nous le percevons. Chronos et Kairos, précisément. C'est dans le moment actuel du Kairos grec qu'il est possible de percevoir un passage, une ouverture du temps. *L'Apocalypse* est donc une histoire de signes et non d'événements, d'images et non de choses. Comme le dit Frye, il s'agit d'un « panorama de certaines choses qui prennent diverses formes dans le vécu humain »¹¹. Dès lors, les visions de *L'Apocalypse* n'ont plus le rôle premier de symboliser les étapes préparatoires à l'avènement final, [...] mais plutôt de souligner la confrontation actuelle de deux ordres de réalité »¹². Il faut alors comprendre que « la Création n'est pas le commencement de la Nature à

⁸ Harel, Simon. *Le voleur de parcours*, p. 160.

⁹ Chauvin, Danièle. « Apocalypse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 119.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths*, « The book of Revelation is a panorama of certain things in human experience taking on different forms », p. 225. Comme dans les chapitres précédents, nous paraphrasons les citations pertinentes à notre étude. C'est dans le but d'alléger le texte et de faciliter la lecture.

¹² « Perspectives particulières de l'Apocalypse johannique », « Introduction à *L'Apocalypse* », *La Bible*, p. 1793.

proprement dire, mais le début de la connaissance consciente »¹³. Cette conscience n'est-elle pas avant tout celle de la mort ? Kokis reconnaît que ce thème est « omniprésent dans [ses] livres parce que c'est uniquement dans la conscience de la mort qu'on peut comprendre la vie et le combat des hommes » (AL 306). *L'Apocalypse*, malgré son aspect eschatologique représente ainsi une fin paradoxalement ouverte : elle permet le renouveau existentiel tant recherché par les personnages de Kokis.

La structure d'une telle quête spirituelle se retrouve dans *La gare* et dans *Le fou de Bosch*. Les héros quittent tous deux leur espace familier pour répondre à un appel intérieur. Ils éprouvent la mort symbolique et s'éveillent à un état nouveau par la transfiguration. Mircéa Eliade explique que « le symbolisme du passage exprime une condition spécifique de l'existence humaine : une fois né, l'homme n'est pas encore achevé : il doit naître une deuxième fois »¹⁴. Pour ce faire, il doit se consacrer à la « marche vers la vérité »¹⁵, un genre d'itinéraire spirituel, de pèlerinage, qui ouvre l'accès à la transformation ontologique.

Le personnage d'Adrian dans *La gare* est dans une impasse transitoire lorsqu'il échoue à Vokzal. Cette rupture avec le quotidien déclenche ce qui deviendra le passage entre la mort en vie et la vie libre pour Adrian. Le village de Vokzal se pose comme un point de non retour : il est impossible de rester à Vokzal pour la même raison qu'il est impossible pour l'homme de rétrograder lorsqu'une prise de conscience lui offre de nouvelles possibilités. Vokzal, qui signifie gare en russe, n'est qu'un lieu de passage entre deux modes d'existence : « Une gare [...] c'est plutôt un simple croisement de chemins, une étape » (G 83), il faut partir de Vokzal. Par ailleurs, ce petit village perdu au milieu de la steppe constitue un arrêt dans le temps. L'attente d'Adrian « prend l'aspect d'une eau stagnante » et dissimule un « grand déploiement d'énergie spirituelle » (G 199). Milan Kundera écrit dans *La lenteur* qu'il « existe un lien entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli »¹⁶. Cette lenteur, créée par la steppe dans *La*

¹³ Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths*, Traduction libre de la citation : « The Creation is not primarily the beginning of nature as such, but the beginning of conscious understanding ». p. 227.

¹⁴ Éliade, Mircéa. *Le sacré et le profane*, p. 155.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Cartafan, Serge. « Philosophie et spiritualité » @ www.sergecar.club.fr

gare, renvoie au vide, au silence, au dépouillement, et cette parenthèse dans le temps permet à Adrian de faire le point et de changer d'existence. Autrement dit, elle devient l'instance génératrice de sens. Plus précisément le *kairos* : ce moment actuel qui permet à Adrian de confronter deux ordres de réalité, celle de sa vie antérieure et celle de sa nouvelle existence. Ainsi, pour connaître une transfiguration, Adrian doit atteindre ce gisement de sens dissimulé au cœur de son séjour à Vokzal ; sens qui se révèle par la rupture avec le quotidien. Peu à peu, il se rend compte que vivre dans « une pure étape, lui fait dire des paroles propices à jouer les métaphores du détachement » (G 204).

La transfiguration d'Adrian est progressive, elle comprend un long travail de deuil. « Ce qui arrange les choses est le fait de vivre jusqu'au bout les situations difficiles, jusqu'à satiété ou à l'écoeurement, pour les purger définitivement de leur impact initial, pour s'y habituer et les incorporer dans une signification nouvelle » (G 200). En effet, Adrian s'accroche au passé pour la simple raison qu'il lui procure une certaine sécurité. Sauf que le rite de passage s'installe de lui-même, puisqu'à partir du moment où Adrian se retrouve dans cette gare, « tout le reste [s'enchaîne] avec une logique implacable, et il [est] impossible de reculer » (G 136). Ses biens, sa famille et son identité sont tous restés derrière pour précipiter le point tournant de son existence. Il doit, bien malgré lui, enfile les vêtements de quelqu'un d'autre puisque les siens sont sales (G 97). Au fil du temps et des prises de conscience, Adrian troque ses souliers contre des godillots militaires « d'un soldat déserteur » (G 133). Curieusement, ils sont beaucoup plus confortables même s'ils « provoqu[ent] chez lui un sentiment désagréable comme s'ils représent[ent] la perte définitive de son identité citadine » (G 133). C'est que son désir de changer d'existence demeure encore inavouable, sans compter cette affreuse angoisse devant les nouvelles possibilités : « Il oscill[e] ainsi entre sa vie antérieure et cette brèche béante d'une vie nouvelle pleine de possibilités » (G 177).

Adrian devient Joseph : « Adrian ou Joseph, cela revient de plus en plus au même à mesure que le temps passe » (G 157). Il s'agit maintenant pour Adrian de dépasser l'inertie, l'envasement dans la mort en vie de Vokzal et de repartir à pied. À la fin du roman, « tous les risques de mourir en chemin deviennent négligeables devant le danger de désaffection de [sa] propre

personne » (G 197). Cette liberté qui s'ouvre devant lui signifie qu'il accepte son état nouveau. Vokzal lui fait prendre conscience que la mort « agit sur notre existence comme le déclic pour l'action » (G 199).

Mais encore, la transfiguration d'Adrian est-elle complète ? Le vieux dicton cité par le chef de gare suggère pourtant qu'il est impossible de faire fi de notre expérience de vie : « Ne me devancez pas, je ne saurais pas vous suivre. Ne me suivez pas, je ne saurai pas vous guider. Marchons plutôt côte à côte, et nous arriverons peut-être quelque part » (G 209). Chose certaine, ce dicton préfigure la transfiguration de Lukas Steiner dans *Le fou de Bosch*. Une transfiguration dans laquelle Lukas et Zvat cheminent côte à côte jusqu'à la mort inexorable au bout du chemin : « [Zvat] était décidé à [...] porter fièrement [Lukas] et non pas avec honte, mais il ne lui laisserait d'aucune façon le droit de lui dicter sa conduite » (FB 164).

Mais d'abord, penchons-nous sur la hantise des catastrophes de l'humanité qui habite Lukas Steiner. Toutes ces visions de morts et de Jugement dernier sont des visions intérieures. Elles sont la projection d'une obsession très personnelle : celle de l'extinction d'un feu tout intérieur. Les images de cataclysmes où l'humanité pécheresse périt, annoncent et préparent l'Apocalypse intérieur de Steiner, puisque « tout homme a en lui son Patmos »¹⁷. Alors que sa nouvelle identité prend forme, Steiner se promène dans Montréal et se divertit de visions infernales : « Il s'imagin[e] la rue Sherbrooke transformée en un torrent rouge de lave et de sang allant se déverser dans le gouffre des fondations de la nouvelle bibliothèque » (FB 93). Les scènes apocalyptiques se multiplient et suggèrent toutes une fin inquiétante. Comme l'univers de Steiner est constitué de « tièdes », les hommes, selon lui, vont tous en enfer. Tous ces pauvres gens tentent d'actualiser, tant qu'ils sont encore en vie, « les punitions et les supplices auxquels ils sont irrémédiablement condamnés après la mort » (FB 99). Ils mènent une vie dénuée de sens transcendantal, contrairement à Steiner, qui se croit investi d'une mission sur Terre depuis qu'il a découvert l'œuvre de Bosch (FB 92) et que « toute son existence se trouv[e] déjà transfigurée » (FB 13). Une journée fatidique s'annonce, pour le pauvre Steiner, il y trouvera « soit la mort, soit la

¹⁷ Chauvin, Danièle. « Apocalypse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 119.

transfiguration. Ou les deux » (FB 56)? Apocalypse et transfiguration.

L'intérêt que porte Steiner à l'œuvre de Bosch est sans doute lié au fait que ses peintures sont la projection que Steiner a du monde et de lui-même. En Bosch, il trouve le mentor qui l'aide à « cheminer avec une finalité » (FB 81). L'œuvre de Bosch ouvre la voie à la transfiguration de Steiner. Plus il l'étudie, plus il se rend compte que « seule la vie contemplative protège[...] l'âme humaine contre la folie des hommes » (FB 80). La vie d'ailleurs, est décrite comme « un pèlerinage individuel vers le salut » par les écrivains qui ont influencé Bosch (FB 79). Voilà pourquoi Steiner prépare un pèlerinage vers Compostelle : « Voilà l'idée, être un pèlerin » (FB 112). Or, l'idée du pèlerin « exprime non seulement le caractère transitoire de toute situation, mais le détachement intérieur, par rapport au présent, et l'attachement à des fins lointaines et de nature supérieure »¹⁸. Le pèlerinage correspond parfaitement à la situation de Steiner qui accomplit son temps d'épreuves pour faire « la paix avec la mort » (FB 131). Et même si « le combat [va] être long, avec la mort inexorable au bout du chemin, son projet de fuite lui donn[e] des possibilités nouvelles » (FB 120). Lorsqu'il abandonne ses pipes dans sa chambre, il sent tout le poids de sa décision irréversible et une sensation de liberté enivrante se dégage de ce rite initiatique. Lukas Steiner s'apprête à subir la mort symbolique pour donner naissance à Zvat Steiner : « Vous n'êtes pas un tiède et je ne vous cracherai pas de ma bouche comme dit saint Jean » (FB 112). C'est que Zvat est du camp des forts, de ceux qui ont accès à la nouvelle Jérusalem : « Heureux ceux qui ont part à la première résurrection, sur eux la seconde mort n'a pas d'emprise » (Ap 20).

L'étape du décollage en avion est capitale pour la métamorphose ontologique de Steiner: « Mort et transfiguration. C'est bien celui-ci le sens de cette expression. Mort et transfiguration. C'est ainsi que les gens ont de tout temps pensé au dernier soupir de mourants, comme à un décollage. Et c'est tout à fait juste » (FB 159). D'ailleurs, « c'est bête de craindre la mort, [...] puisque nous ne savons rien sur elle. Il se peut qu'elle soit un voyage, uniquement, un voyage sans fins et souvenirs amers » (FB

¹⁸ Chevalier Jean et Alain Gheerbrant. « Pèlerin », *Le dictionnaire des symboles*, p. 737.

163). Il est indéniable que ce voyage ait un rapport avec le salut de l'âme de Steiner et cette certitude lui permet de mieux cheminer. Depuis la mort de Lukas, il se réjouit d'être devenu Zvatopluk, le pèlerin solitaire, d'autant plus que son nouvel état lui permet d'évoluer « comme si le monde [cesse] d'exister à sa vitesse habituelle pour s'écouler visqueux et ainsi confondre la perception que le jeune Lukas Steiner a de lui-même » (FB198). Zvat est le pèlerin qui donne une certaine cohérence à l'unité absente de Lukas. Sauf que d'étape en étape, la joie de cheminer en toute liberté apporte avec elle quelque chose de « corrosif et d'inquiétant ». Steiner est maintenant sans défense, « face à face avec son enfance, et doit encaisser ce vide terrible qu'il [apprend] à vomir et à cracher » (FB 211). Aussi ressent-il l'envie subite d'en finir avec la vie alors qu'il se trouve paralysé au beau milieu de la traversée d'un pont. Une vieille femme l'aide à reprendre ses esprits, et pour la première fois de sa vie, Steiner connaît la compassion humaine. Selon lui, ce ne peut être « qu'un messager du peintre envoyé expressément pour l'aider à poursuivre sa quête » (FB 217). Le pont par son symbolisme n'est-il pas « lieu de passage et d'épreuve »¹⁹, soit la transition entre deux états intérieurs, c'est-à-dire entre Steiner le rat et Zvat le pèlerin ? Avant de mourir, Steiner grimpe jusqu'au promontoire du phare pour brûler son sac à dos qui contient son identité (G 221). Or, l'ascension d'un mont recèle la valeur sacrée de la transfiguration. C'est bien sur une montagne que le Christ se transfigure devant ses disciples afin d'annoncer sa résurrection d'entre les morts²⁰. C'est que le Jugement dernier fait partie des hantises de Steiner. Il n'est donc pas surprenant qu'en débarquant en Europe, il s'empresse d'aller contempler *Le Jugement dernier* de Bosch. « Cette longue présence devant le triptyque efface définitivement ce qu'il lui reste de doute quant au bien-fondé de sa nouvelle identité » (FB 165). C'est que Steiner se sait condamné à la seconde mort, à l'enfer donc, et grâce à la transfiguration, il a droit à la résurrection.

Toutes les références à *Jonas* dans le ventre de la baleine sont ainsi étroitement liées à l'obsession du Jugement dernier de Steiner. Pour Steiner, les hommes n'ont pas accès au paradis mais plutôt à une descente aux enfers telle que représentée dans *Le*

¹⁹ *Ibid.*, « Pont », *Le dictionnaire des symboles*, p. 778.

²⁰ *La Bible*, « La Transfiguration », *Marc 9*, p. 1490.

jugement dernier de Bosch. C'est d'ailleurs dans le coin du panneau droit du triptyque représentant l'enfer, qu'il reconnaît son père avalé par le poisson (FB 185). Mais le symbolisme de *Jonas* apporte une lueur d'espoir pour les justes, puisqu'on y retrouve à la fois la descente aux enfers et la résurrection. En effet, dans le récit de *La Bible*, Jonas est puni par Dieu et ne peut pas fuir : « *Cave, cave, Deus videt* »²¹. Il demeure dans les entrailles du poisson trois jours et trois nuits, jusqu'à ce que le Seigneur le délivre²². Voilà ce qui hante Steiner. Il souhaite la rédemption de son âme. L'entrée dans la baleine, c'est l'entrée dans l'obscurité, l'intermédiaire entre deux états d'existence, la mort initiatique ; la sortie, c'est la résurrection. « La mort rendit ses morts, la mort et l'Hadès rendaient leurs morts, et chacun fut jugé selon ses œuvres » (Ap 20). Serait-ce le sens des dernières paroles de Zvat alors qu'il invite Steiner à abandonner le bateau des morts (FB 222) ? Car c'est bien la barque de Charon qui est évoquée ici. Celle qui a pour fonction de faire « passer aux âmes des morts, les fleuves qui les séparent des enfers »²³.

Quoi qu'il en soit, la mort est libératrice pour Steiner. Elle met fin à toutes « ses tristesses, à ses questions et même à sa peur » (FB 215), de la même façon que la nouvelle Jérusalem « essui[e] toute larme [...] car le monde ancien dispar[ait] » (Ap 21). La mort est sa récompense et constitue le seul « miracle » possible pour Steiner (FB 215). Il se donne la mort dans une tentative d'attribuer un sens à sa vie²⁴. D'ailleurs, comme le dit le curé de Rotterdam, une « belle mort, à elle seule, peut parfois donner l'impression d'une belle vie à ceux qui sont désespérés » (FB 181). Mathilde dans *Les*

²¹ Cette inscription figure au centre du tableau *Les sept péchés capitaux* de Jérôme Bosch, (FB 134). Or, la signification de cette citation latine nous est donnée sur le ton cynique de Lucien dans *Le maître de jeu*. Elle se réfère à l'omniprésence de Dieu : « *Cave, cave, Dominus videt*. [...] Oui, je vois tout. [...] Votre merde aussi bien que vos belles actions » (MJ 188).

²² *La Bible*, *Jonas*, p. 730-32.

²³ Schmidt, Joël. « Charon », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 74.

²⁴ On trouve chez Nietzsche un éloge du suicide. Pour lui, « il faut se sentir libre de se tuer, car c'est un service que l'on se rend à soi-même et que l'on rend également aux autres quand la vie est devenue insupportable ». Source : Nietzsche@//fr.wikipedia.org. Par ailleurs, nous choisissons de ne pas étudier la notion du suicide puisque ce thème n'est pas présent dans l'Apocalypse johannique.

amants de l'Alfama, fait une remarque d'une grande pertinence pour comprendre le tourment intime de Steiner. Elle remarque que penser « à la mort ne veut pas dire qu'on la trouve importante, [...] ça peut aussi vouloir dire qu'on a peur de la vie (AA 61).

Le devenir de l'artiste : mort et transfiguration

Gandalf est né, et « je ne crois pas que Wilhelm Lutz ait jamais regretté sa métamorphose. Mort et transfiguration, c'est ainsi qu'il décrit le devenir de l'artiste » (S 239). Pour le personnage de Wilhelm Lutz dans *Saltimbanques*, la transfiguration est un cheminement nécessaire pour sonder la nature profonde de son existence. Elle offre la possibilité de se réaliser pleinement, de transcender la réalité quotidienne, et de combler le vide essentiel causé par la finitude de l'homme.

L'art laisse libre cours à la voie intérieure alors que la vie pose des obstacles insurmontables. Pour le docteur en philosophie, il est presque impossible de participer au monde autrement que par l'art, vu sa condition physique de nain. C'est pourquoi, selon Gandalf, il faut apprendre à se « déguiser comme les personnages qu'on désire être » (S 276). De cette flexibilité existentielle procède une transformation qui permet à l'artiste de participer à la re-création de soi. Cette vision de la vie coïncide parfaitement avec l'enseignement du Zarathoustra de Nietzsche qui invite l'homme à se recréer :

Créer est le grand rachat de la souffrance et ce qui rend la vie légère. Mais pour être créateur il est besoin de peine et de force métamorphose. Oui certes en votre vie il faut que maintes fois amèrement mouriez, ô vous les créateurs ! Soyez ainsi porte parole et justificateurs de tout ce qui appartient au périssable²⁵.

C'est donc consciemment que Wilhelm Lutz choisit d'incarner Zarathoustra sur scène, puisqu'à travers lui, il sollicite une nouvelle volonté de puissance chez l'homme. Sa métamorphose en Gandalf est garante du message de Zarathoustra ; celui de libérer le

²⁵ Nietzsche, Friedrich. « Aux îles Fortunées », *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 119.

surhomme en soi et d'en faire sa « meilleure création »²⁶. N'est-ce pas d'ailleurs ce que chaque artiste cherche à atteindre ?

Dans *L'amour du lointain*, Kokis explique que la création mobilise parfois des secteurs « mystérieux de notre être-au-monde » (AL 47). C'est bien à cela que font appel les artistes du cirque Alberti. Le personnage de Makarius Leichen, le Cadavre, est là pour rappeler que tout pointe vers la mort. Tout au long de la trilogie des saltimbanques, son personnage constitue l'allégorie de la Mort. Son masque blanc, tel un outil de révélation, permet de dévoiler sa nature propre. Le masque démasque ainsi la mort ; ce n'est pas un déguisement pour se cacher, comme peuvent le penser les « gens du commun » (S 275). D'ailleurs, selon le mime Makarius, c'est le masque qui transcende « tous les artifices techniques et tout le bavardage du monde » qui tendent à leur tour à faire oublier notre condition mortelle (S 276). Aussi est-il tout à fait juste qu'en portant le masque, Makarius devienne le mime qui se déploie « en un ballet aussi étrange qu'inquiétant, presque comme s'il s'ag[it] de deux personnes simultanément sur les planches » (S 273). Mort et transfiguration, tel est le devenir de l'artiste (S 239).

L'acte créateur puise donc au plus profond de l'être, il ne « répond pas à des questions, il en pose » telle une quête de sens qui accorde un temps d'illumination réitérable à chaque création (AL 55). C'est que l'artiste est conscient de l'impasse dans laquelle l'être humain se trouve. Il a besoin de se sentir vivant. « Nous allons à notre propre perte du simple fait d'être vivant » (S 213), et puisqu'il n'y a pas de retour, « chacun est ainsi son propre échec, dans une descente vers la mort » (PM 254). C'est devant le constat de ce déclin qu'émergent le désir de transcendance et l'aspiration à la transfiguration. D'ailleurs, selon les artistes du cirque Alberti, l'image noble de la mort « ramèn[e] à la surface la totalité de l'existence » (S 275). Voilà pourquoi la vie d'artiste ne s'arrête jamais : « ils œuvrent par peur de la mort, pour combattre le vide dans l'illusion que la vie existe vraiment et qu'elle vaut la peine d'être vécue » (S 37).

Dans son article « Quand le je est un(e) Autre », Janet Paterson observe que le changement représente le recommencement et « que

²⁶ *Ibid.* p.117.

c'est le passé qui permet un renouveau existentiel »²⁷. Il est donc nécessaire pour les artistes d'effectuer un travail de deuil par rapport à leurs expériences et d'approcher la mort symboliquement : « Après tout, ces images sont une forme palpable de transcendance, la seule que je connaisse » (PM 369) note le narrateur du *Pavillon des miroirs*. L'itinéraire de l'artiste n'a qu'un but, celui de s'habituer à la mort : « toutes ces images pour l'appriivoiser » (PM 370).

Le mythe de *L'Apocalypse* est donc paradoxalement un mythe de création puisque le travail de création recrée l'être. L'art invite à contempler, à vivre un moment d'éternité et à atteindre la dimension spirituelle. C'est à la fois une méditation sur la matière et une réflexion sur le temps qui passe, sauf que les images de la vie et de la mort sont dépassées, transfigurées. En effet, selon Blake, « l'art est l'arbre de la vie » chargé de transfigurer les apocalypses et les révélations²⁸. La création réussit donc à dégager « la pensée de l'emprise concrète des sens et des habitudes »²⁹, car *L'Apocalypse* se situe dans le quotidien, dans la mort-en-vie, et il s'agit de transformer son univers intérieur pour mieux renverser le flux du temps et triompher de la mort. « C'est que l'art s'oppose à la mort », indique judicieusement Irène Oore dans son article intitulé « L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis »³⁰. Elle ajoute qu'en créant, « le créateur se sacrifie entièrement, disparaît, mais à travers sa création, il triomphe de la mort »³¹. Or, les images de cadavres et de corps difformes qui renaissent dans les toiles du narrateur du *Pavillon des miroirs* ne sont-elles pas autant de tentatives pour apprivoiser la mort, ou mieux, de faire la paix avec elle ? Car au bout du compte, « la mort sourit gracieusement à tous les hommes ; il ne nous reste qu'à lui sourire en retour » (FB 131). Mais encore faut-il avoir saisi ce gisement de sens enfoui au plus profond de l'être pour mourir à point³².

²⁷ Paterson, Janet. "Quand le je est un(e) Autre", *Reconfigurations*, p. 55.

²⁸ Chauvin, Danièle. "Apocalypse", *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 121.

²⁹ Kokis, Sergio. *Les langages de la création*, p. 27.

³⁰ Oore, Irène. "L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis", *Voix de la francophonie*, 2000, pp. 235-245.

³¹ *Ibid.* p. 236.

³² Dans « De la libre mort », Nietzsche dit qu'on doit apprendre à mourir, qu'il est nécessaire de s'accomplir en tant que créateur afin de mourir au plus haut

Enfin, le message de *L'Apocalypse* concerne les personnages de Kokis. Loin de proposer un futur utopique, dont l'attente permettrait de se désintéresser du présent ou de se résigner à vivre détachés de leurs passions, il fait appel à un vif désir de transfiguration. « Que celui qui a soif vienne » (Ap 22).

Le personnage de Kokis est investi d'une liberté provisoire et il n'a qu'à l'exercer afin de s'accomplir. « Heureux et saints ceux qui ont part à la première résurrection. Sur eux la seconde mort n'a pas d'emprise » (Ap 20)... et chacun est jugé selon ses œuvres. Lorsque Lucien s'adresse pour la dernière fois à Ivan dans *Le maître de jeu*, n'évoque-t-il pas à sa manière l'épilogue mobilisateur de *L'Apocalypse* qui invite l'homme à se préparer tout de suite à l'avènement: « Le temps est court ; laisse-moi parler et écoute » (MJ 224) ? Tout compte fait, c'est ici, sur Terre, que les personnages de Kokis font de leur existence une expérience enrichissante, puisque, comme le dit *L'Ecclésiaste*, « il n'y ni œuvre, ni bilan, ni savoir, ni sagesse dans le séjour des morts où tu t'en iras » (Qo 9.10)³³.

point de son existence : « C'est quand on est le plus savoureux qu'on doit cesser de se faire manger [...] Que votre mort, ô mes amis, ne soit blasphème contre l'homme et contre la Terre ! En votre mort doivent brasiller votre esprit et votre vertu encore [...] ; sinon sera manquée votre mort ! », *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 102.

³³ *La Bible*, p. 1050. Cette conclusion, tirée du Livre de *L'Ecclésiaste*, annonce notre prochain chapitre.

Sigles utilisés

Œuvres de Sergio Kokis

AA *Les amants de l'Alfama* (2003)

AL *L'amour du lointain* (2004)

E *Errances* (1996)

FB *Le fou de Bosch* (2006)

G *La gare* (2005)

MJ *Le maître de jeu* (1999)

PM *Le pavillon des miroirs* (1994)

S *Saltimbanques* (2000)

Livres bibliques*

Ap *Apocalypse*

Qo *Ecclésiaste ou Qohéleth*

*C'est dans le but de réduire les appels de notes et d'alléger la lecture que nous abrégeons les références à *La Bible* en indiquant entre parenthèses, le sigle suivi du chapitre et du verset. Ces sigles sont utilisés par la Société biblique française dans les notes et les indications qui complètent l'édition de *La Bible* que nous employons. *La Bible*, TOB, Société biblique française & Éditions du Cerf, Paris, 1988.

BIBLIOGRAPHIE

1. Romans et autres écrits de Sergio Kokis

Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 367 p.

---. *Errances*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 486 p.

---. *Les langages de la création*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, 75 p.

- . *La danse macabre du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 87 p.
- . *Le maître de jeu*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 259 p.
- . *Saltimbanques*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, 378 p.
- . *Les amants de l'Alfama*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, 208 p.
- . *L'amour du lointain*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, 309 p.
- . *La gare*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, 210 p.
- . *Le fou de Bosch*, XYZ éditeur, 2006, 223 p.

2. Articles et ouvrages consultés

- Bordeleau, Françoise. « Sergio Kokis : Le carnaval des morts », dans *Lettres Québécoises*, 80, 1995, pp. 10-11.
- Chevalier, Jean et Alain Gueerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1982, 1060 p.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Ed. Du Rocher, 1988.
- Éliade, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1998, 185 p.
- Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical myths: The mythological framework of western culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 471 p.
- Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and literature*, Toronto, Academic Press Canada, 1982, 261 p.
- Frye, Northrop. *Le grand code, La Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984, 384 p.

- Harel, Simon. *Le voleur de parcours*, Montréal, Éditions du Préambule, 1989.
- Jolivet, Régis. *Sartre ou la philosophie de l'absurde*, Paris, Librairie Fayard, 1965, 163 p.
- La Bible*. Traduction oecuménique de la Bible, Paris, Éditions du Cerf, 1988, 1860 p.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, coll. Folio Essai, Gallimard, 1971, 544 p.
- Oore, Irène. « Itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », *Voix de la francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Dir. Lidia Anoll et Marta Segarra, Barcelone, Publications de la Universitat de Barcelona, 1999, pp. 235-245.
- Paterson, Janet. « Quand le je est un(e) Autre : l'écriture migrante au Québec », *Reconfigurations : Canadian literature and postcolonial Identities/ Littérature canadienne et identités postcoloniales*, Ed. Marc Beaufort et Franca Bellarsi, Bruxelles, Peter Lang, 2002, pp. 43-59.
- Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1965, 320 p.