

Écriture du deuil comme interrogation de soi : *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis

ZUZANA MALINOVSKÁ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.1>

Ce livre est là pour que mes larmes se transforment en mots. C'est mon devenir-mort qui m'accroche à la vie.

Catherine Mavrikakis (2000, 131, 61)

L'auteure québécoise Catherine Mavrikakis (1961) fait de la mort la thématique centrale de son œuvre. Ce choix, relevé par les chercheurs (Pich-Ponce 2015 ; Kyseloušek 2022), est manifeste dès son entrée en littérature en 2000, l'année de la parution de *Deuils cannibales et mélancoliques*. Le titre, intrigant par cette surprenante association de mots, annonce un sujet universel et intime, à savoir la perte, suite à un décès d'un proche, et la douleur qui y est attachée. Mon objectif est d'examiner, à partir d'une lecture approfondie, le projet littéraire de l'auteure, agencé autour du deuil. Partant de l'hypothèse que l'écriture du deuil, fortement imprégnée d'expérience vécue, n'est pas un simple palliatif avec les stratégies à déployer pour anesthésier la douleur de la perte, je propose une réflexion sur la figure du deuil et les interrogations qui s'y rapportent.

EN S'ÉCRIVANT

Si l'on considère le deuil comme une épreuve non partagée (hormis la cérémonie funéraire), sa représentation littéraire implique une posture subjective, très personnelle. Chez Mavrikakis celle-ci se traduit par le recours à un narrateur autodiégétique qui, en relatant le deuil, dévoile sa vie intérieure. *Deuils cannibales et mélancoliques* s'ouvre sur *une voix*: « J'apprends la mort de mes amis... » (2000, 11). Ce je écrivain est indiscernable au départ : la première information succincte sur son identité (21) est fournie par Flora, un de multiples personnages fantomatiques qui apparaissent dans le texte pour disparaître aussitôt. Puis la voix décline son prénom, identique à celui de l'écrivaine, en insistant sur ses compétences dans le domaine littéraire, mises en relief par le champ lexical de la littérature (métaphore, écrire, écriture, livre, œuvres, écrit, parole, etc.) :

This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-20-0179.

Oui, trouver la bonne métaphore de sa mort, c'est ce qu'Hervé me demanda [...]. L'écriture... et moi. [... M]oi, exécuteur testamentaire de ses livres posthumes, moi, critique littéraire de ses œuvres, moi, mémoire de l'écrit et de la parole ; moi, Catherine, qui aurais le courage de lui dire la valeur de son travail ; moi qui le ferais vivre après sa mort. Moi, Catherine ; moi, la littérature... (41)

Narratrice homodiégétique et focalisatrice, Catherine qui revendique sa vocation d'écrivaine, peut être considérée comme le double exhibé, plus ou moins authentique, de Mavrikakis. L'hypothèse se confirme, car le je écrivant communique l'adresse électronique – « mavrik@alcor.concordia.ca » (154) – susceptible de renvoyer au patronyme et à l'affiliation de l'écrivaine, professeure à l'université de Concordia à l'époque de la parution du livre. Serait ainsi revendiquée dans *Deuils cannibales et mélancoliques* « la triple identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal » (Lejeune 1996, 8), requise pour l'autobiographie, à savoir « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14). Riche en biographèmes, le texte dévoile les origines familiales ainsi que la vie privée et professionnelle de Mavrikakis ; ces éléments vécus constituent un véritable réseau de références à la vie de l'auteure. Citons à titre d'exemple l'extrait qui évoque le nom difficile à porter du père grec de l'écrivaine :

Que la Grèce vienne me chercher si elle m'a choisie. Mon nom est un signifiant sans sens. Et il n'est pas facile de l'habiter. L'association hellénique de mon université a beau me voir comme l'une de ses filles, je trouve plaisant de boudier la patrie de mon père. Mes classes sont remplies d'étudiants aux noms aux consonances bien grecques qui, alléchés par mon nom, espèrent trouver en moi la mère patrie. Avec mes étudiants j'ai découvert la proximité des noms de famille. Les étudiants dont les noms finissent en Akis me font toujours de grands sourires... (Mavrikakis 2000, 133)

La présence impressionnante d'autobiographèmes, aussi véridiques soient-ils, n'est cependant pas un critère suffisant pour qualifier *Deuils cannibales et mélancoliques* d'autobiographie dans le sens strict du terme : il ne s'agit pas d'un bilan rétrospectif de vie. La triple identité est respectée, certes, mais le pacte autobiographique, c'est-à-dire « l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité » (Lejeune 1996, 31), est rompu. La question de la « vérité » dans la représentation artistique est d'ailleurs l'une des préoccupations majeures du je écrivant qui cherche « la bonne métaphore de la mort, celle qui dirait la vérité » (Mavrikakis 2000, 41). Il réfléchit aussi sur le rapport du factuel et du fictif dans la technique de l'autoreprésentation en établissant une analogie, soulignée par les prénoms identiques entre soi et Catharina de Hemessen, la première femme peintre flamande, connue par son autoportrait :

Je suis tombée par hasard, dit-on dans ces circonstances, sur l'autoportrait d'une jeune femme du seizième siècle à laquelle je ressemble étrangement. Elle s'appelle Catherina van Hemessen et son autoportrait date de 1540, si j'arrive bien à lire les mots qu'elle a dessinés dans le cadre gauche de la peinture. EGO CATERINA DE HEMESSEN ME PINXI 1540. Elle avait donc vingt ans à l'époque de ce petit tableau, si elle ne ment pas sur son âge, car je me méfie d'elle comme de moi. (194)

Sommé, dès le début de son récit, de « produire une parole vraie » (17), le je écrivain avoue – telle une « sorcière sur le bûcher de la vérité » (15) – qu’il en est incapable : « La trahison, elle est là, dès les premières lignes de ces pages que je veux bavardes ; elle est en moi » (18). Le lecteur est ainsi invité à ne pas assimiler le réel et sa représentation. Tout se passe comme si l’écrivaine-professeure de littérature depuis 2003 à l’Université de Montréal chargeait son avatar non seulement de raconter « les morceaux-miettes » (194) de son histoire personnelle mais aussi de signaler que son autonarration n’a pas l’ambition d’adhérer à la réalité vérifiable. Bien au contraire : il s’agit de « crypter » la réalité, de la « réinventer » (153). Mavrikakis intervient, par le biais de sa narratrice, dans le débat sur les écritures de soi et suggère que dans les récits contemporains d’inspiration autobiographique, la question de véracité, essentielle pour le genre autobiographique traditionnel, n’entre plus en jeu. Elle rappelle que tout projet visant à reproduire la « vraie » vie est voué à l’échec : la mémoire « trahit » le réel. L’auteur représenté dans le texte perd son statut de personne et devient fictif : dépourvu de référent réel authentique, car il n’est jamais la copie fidèle de l’auteur effectif, il est également sans référent textuel, car il est impossible de trouver dans le texte des éléments permettant de l’identifier de manière satisfaisante et exhaustive. Intermédiaire entre le soi réel et le soi représenté, le je écrivain de Mavrikakis, se réinventant sans cesse, est une instance déglagée par le lecteur. Sa représentation de la réalité est une « fiction d’événements et de faits strictement réels » (Dobrovsky 1977, quatrième de couverture), c’est-à-dire l’autofiction.

Roman autofictif ou récit autofictionnel (Pich-Ponce 2015), *Deuils cannibales et mélancoliques* est la seule autofiction stricto sensu parmi les romans, récits, et essais de Mavrikakis. Le texte est pourtant libellé roman (Mavrikakis 2000, quatrième de couverture). Étiquette de l’éditeur ou résultat d’une analyse critique ? Force est de rappeler qu’il est difficile de trancher ; notamment à l’heure actuelle où les textes se nourrissant d’expériences vécues sont de plus en plus répandus dans la littérature française et d’expression française et où les théories, aussitôt dépassées par les pratiques des écrivains, perdent de plus en plus leur pertinence. Genre ouvert, le roman est en constant devenir : il peut se nourrir de procédés typiques de l’autobiographie. Concept beaucoup plus récent, l’autofiction ne peut pas être définie de manière exhaustive, en dépit de multiples tentatives et d’approches diverses (Dobrovsky 1977 ; Robin 1997 ; Colonna 2004 ; Gasparini 2008 ; Vilain 2009, etc.). Fondée sur la critique de l’autobiographie dont elle emprunte certaines caractéristiques, l’autofiction s’inspire également du roman. La notion elle-même ne fait pas l’unanimité : certains théoriciens préfèrent l’appellation « écritures de soi ». Concept trop large cependant, car cette « mise en récit des actions, des pensées, du parcours personnel du scripteur, indépendamment du genre » (Deloye 2019, s. p.) peut prendre la forme aussi bien de l’autobiographie traditionnelle que du journal intime, des mémoires, des autoportraits, etc. Genre pour certains (Lecarme 1992 ; Darrieusecq 1996), procédé discursif ou pratique littéraire pour d’autres, thèse que je rejoins, l’autofiction – nommée également mythomanie littéraire (Colonna 2004), egolittérature (Forest 2001) ou biofiction (Buisine 1991)

– est la variante postmoderne de l'autobiographie, comme s'accordent à le dire les théoriciens. Cette pratique, complexe et variée, qui doit beaucoup à la psychanalyse, permet à l'écrivain d'inventer l'expérience d'une vie. Mettre les maux en mots semble être l'ambition du double de Mavrikakis : « Ce livre est là pour que mes larmes se transforment en mots » (2000, 131). Le procédé scriptural qui brouille les catégories de la vérité et de la fabulation vise ainsi à mêler l'histoire personnelle au processus de l'écriture. Très courante, la pratique contamine les textes contemporains, devenus de plus en plus hybrides, indécidables (Blankeman 2000), à cheval sur les genres, comme l'illustre l'œuvre ultérieure de Mavrikakis.

Le caractère autofictionnel de *Deuils cannibales et mélancoliques* est flagrant. Le je qui, en s'écrivant, cherche à se comprendre et donner sens à son existence malgré la mort de proches, traduit les ambitions et les interrogations de Mavrikakis. Tout porte à croire que l'écrivaine québécoise fait partie des personnes à l'identité problématique, devenues par la suite « décentrées », « désaffiliées [...], en rupture des normes familiales, géographiques et sociales », avec le sentiment du « déni d'appartenance et du trouble de frontières du féminin et masculin » (Robin 1997, 45). À en croire Régine Robin, les personnes ainsi affectées optent souvent pour la pratique autofictionnelle. Sociologue et écrivaine d'origine juive, Robin parle en connaissance de cause : née à Paris où elle vit jusqu'en 1977, puis installée au Québec, elle porte une identité multiple et fluctuante (Malinovská 2011, 28–46). Un profond doute identitaire semble tourmenter aussi Mavrikakis, en « rupture des normes », marquée par la « désaffiliation ». Les exemples suivants sont révélateurs :

Je considère les Akis comme des cousins, c'est vrai que je ressemble à certains d'entre eux. Mais pour ne pas m'apitoyer sur mon sort de fausse Grecque, je me dis que je n'ai jamais aimé les origines et que je ne les aimerai jamais. (Mavrikakis 2000, 134) Mes anciens étudiants me sapent le moral, ils me dépriment [...]. Ils s'immiscent dans ma lignée, dévorent ma descendance. Ils sont fiers de me montrer qu'ils ont suivi mes traces [...]. J'ai passé tant d'heures à leur montrer que la littérature, c'était aussi ne pas aller à cette université, je me suis tellement épuisée à leur dire de travailler sur autre chose que Gabrielle Roy et toute l'institution bien pensante et pas du tout engagée, que je ne veux plus rien avoir à faire avec eux. [...] J'ai enseigné en vain ; et le pire, c'est qu'ils se prennent vaguement pour mes disciples. (69–70)

Le projet littéraire mis en œuvre dans *Deuils cannibales et mélancoliques* viserait ainsi l'exploration intérieure de Mavrikakis dans les rapports, parfois fantasmatiques, avec les autres, vivants et morts, en premier lieu sa parenté réelle et imaginaire. Le deuil, figure du vide et de la réconciliation avec le vide, est l'outil de cette exploration.

ÉCRIRE LE DEUIL

Dérivé du latin *dolus* – douleur, *dolium* – chagrin, *dolere* – souffrir, le deuil est une expérience privée qui ramène le sujet à soi. L'incipit donne à voir que la mort des autres, surtout celle des proches, place la narratrice face à sa propre mortalité :

J'apprends la mort de mes amis comme les autres découvrent que leur billet de loto n'est toujours pas gagnant. Cette semaine, j'ai encore perdu un Hervé, et statistiquement c'était

prévisible, tous mes amis s'appellent Hervé et sont pour la plupart séropositifs.
La mort à coup de statistiques ne délivre de rien. Surtout pas de l'imprévu de la mort.
Je ne m'habitue pas à la mort. Je ne la vois jamais venir. La mort d'Hervé, cela fait plouf !
Plouf ! Et c'est fini... Un plouf qui n'arrête pas de me faire sursauter. Un plouf à répétition.
Culpabilité des survivants et pourtant je mourrai. (11)

En évoquant la mort, la narratrice fait un constat apparemment cynique : comme si elle mettait sa douleur à distance pour la freiner. L'écriture est au premier abord froide, en osmose avec le thème traité, mais ce détachement feint cache une grande implication personnelle, à la limite du maladif. Le ressassement excessif de mots relevant du champ lexical de la mort le montre bien, souligné par la fréquente revendication « des mots qui [font] grincer les dents, qui [font] mal, et encore et toujours [...] ». Je refuse la parole anesthésiante. La parole qui console, la parole qui pardonne » (76). Exubérante, la narration passe du pathétique au simple constat, parfois teinté d'humour grinçant : « Je suis devenue cimetièrre de nos amis défunts. Mais attention, arrêtez-vous de crever, j'afficherai bientôt complet » (22). Le style relâché imitant l'oralité incommode le lecteur dans un contexte aussi sérieux. Certaines affirmations et images peuvent interloquer, comme celle du transport des cadavres : « Il paraît que l'amitié tient au transport des cadavres. Un vrai ami, c'est celui à qui l'on dit : j'ai un cadavre sur les bras, tu m'aides à le transporter ? Ce véritable ami ne vous pose pas de question, ne vous demande pas d'où vient le cadavre, ni le pourquoi, ni le comment » (185). Provocation ou travail astucieux sur la langue ? Car le mot transport – signalant également le ravissement, l'exaltation – réoriente les sens possibles de l'énoncé, en accentuant l'émotion vive, l'affection et la compassion. L'exemple illustre bien le procédé cher à Mavrikakis, convaincue que la littérature est avant tout un travail sur les possibilités de la langue. L'écrivaine aime mettre en doute les sens habituels des mots en relevant leurs acceptions inattendues ou en modifiant leur sens le plus courant. Est symptomatique à ce sujet l'usage de l'adjectif cannibale dans le titre. Traduction possible du rapport excessif à la perte, ce qualificatif déroutant du deuil n'est pas synonyme d'anthropophage dans le sens le plus commun du terme, mais une expression imagée suggérant que pour la santé mentale il est important d'accepter l'irréversible : « Il faut face aux morts avoir grand faim, il faut être cannibale [...]. Il faut avaler nos morts ou c'est eux qui nous bouffent » (124).

Probablement pour signaler que la mort est l'inéluctable destin des humains, tous les morts dans *Deuils cannibales et mélancoliques* s'appellent Hervé. Jeunes pour la plupart, mais aussi âgés, les « Hervé » fictifs meurent des suites de maladies, en premier lieu du sida, périssent dans les accidents ou dans les attentats, sont victimes de suicides ou d'overdoses. Les micro-récits qui composent le texte relatent les histoires des morts fictifs, mis souvent en rapport avec un référent réel. Est ainsi convoqué à plusieurs reprises l'écrivain et photographe français Hervé Guibert. Mort du sida à l'âge de trente-six ans, il a fait, peu avant sa mort, une tentative de suicide à la digitaline : « Un de mes Hervé en apprenant l'évolution de sa maladie, s'est tiré une balle dans la tête et Hervé Guibert lui-même a préféré en finir avant la fin qui n'arrivait qu'à tout petits pas sournois et horribles » (58). Le suicide d'un voisin devient l'occasion de se remémorer Gilles Deleuze : « Dans la tour où j'habitais un homme s'est jeté par la fe-

nêtre. Plouf ! Un plouf mat. Un plouf sourd. Il était psychanalyste, adorait Deleuze et s'est suicidé un mois avant le maître, mais de la même façon » (51). Les associations d'idées de la narratrice sont souvent inattendues : ainsi « durant le trajet de Québec à Baie-Saint-Paul [...] sur l'autoroute de la mort » (23), la triste fin d'Anne Frank est évoquée : « Celle qui n'a pas survécu, celle qui n'en est pas revenue de la mort. Beaucoup de gens dans les camps ne sont pas morts gazés. Mais bien d'épuisement, de faim, de maladie, de fatigue, de tristesse, d'horreur. Morts de ne pouvoir être des survivants » (26). Le souvenir de la mort accidentelle de Lady Diana déclenche une réflexion sur la fatalité : « Je songe à Lady Diana et sa rencontre avec Dodi El Fayed. C'est la brutalité de la mort qu'ils partagent depuis leur rencontre. Et le chauffeur accidentel, Henri Paul, est une espèce d'Iphigénie sacrifiée pour que la mort arrive, pour que la marche violente du destin suive son cours » (177). Faisant le deuil de tous les morts – qui « continuent à [lui] parler et [lui] envoient des pensées parfumées à l'eau du ciel, des pensées imprégnées de l'odeur des bûchers de l'enfer » (43), qui « [la] hantent et qui ne [la] lâchent plus, ceux qui [la] suivent pas à pas, qui en arrivent même à prendre [sa] place dans la vie quotidienne, ceux qui [l']effacent des événements au profit de leur existence » (78) – la narratrice passe d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, du public à l'intime. L'écriture rapide, parfois brutale, imprégnée de colère, rappelle le zapping et produit un effet de spontanéité.

S'INTERROGER À PARTIR DU DEUIL

Le flux permanent d'images de la mort et du deuil permet de plonger au plus profond de soi pour explorer l'existence :

Pour certains vivants dont je suis, la ligne de partage entre le monde des vivants et celui des morts semble parfois si floue que je me fais l'effet d'un mort-vivant. Ce n'est pas seulement que la mort m'obsède. C'est plutôt que je me mets à penser comme les morts, à comprendre la colère de certains d'entre eux. À regarder le monde de leur point de vue. Et, bien que l'on puisse croire que par là, j'atteins une sorte de détachement de la vie et des biens terrestres, j'ai plutôt l'impression de m'incarner, de m'enfoncer dans l'opacité des choses. Sans les morts je serai éthérée (61).

Issue d'un père grec qui a grandi en Algérie et d'une mère normande installée au Québec, la narratrice est pourvue d'une identité composée. Complexe et mouvante, cette identité engendre une sensibilité excessive, cachée parfois sous un masque de colère et de cruauté violente : « J'ai besoin de faire payer à Hervé sa mort. J'ai besoin de l'insulter. D'aller cracher sur sa tombe ou de faire pisser mon chien sur son épitaphe. J'ai besoin de me venger bêtement » (16). L'identité délicate déclenche un questionnement sur le passé familial en rapport avec les événements historiques remémorés par la mère. Car celle-ci, marquée dans son enfance par la guerre en Europe et malheureuse de vivre en Amérique, lègue à sa fille le devoir de mémoire :

Quand j'étais petite et que nous allions en Europe, ma mère m'emmenait fleurir les tombes de tous les défunts du passé, tous ceux que je n'avais jamais connus, mais à qui je devais tant. Comme si la famille des morts n'était pas assez nombreuse comme ça... Je devais visiter tous les cimetières de soldats canadiens, britanniques et américains qui reposent en terre normande. Sans parler de la tombe du soldat inconnu ou de tous les caveaux

des cimetières parisiens que je visitais pour y rendre hommage à Piaf comme à Musset. Je connais tous les cimetières de France et de Navarre (79).

Ce devoir de mémoire est à l'origine d'une crypte intérieure que la narratrice, véritable personnage cryptophore (Abraham et Török 1978, 266), porte en elle. L'héritage familial écrase le sujet. Fragilisée, hantée par les fantômes du passé, la narratrice se questionne sans cesse. En insécurité identitaire, avec le sentiment du vide, elle met en doute aussi son identité sexuelle (au moment de l'écriture elle partage sa vie avec Olga mais évoque ses amours masculines du passé) et professionnelle. Elle n'arrive pas à adhérer au milieu académique dont elle aime moquer la médiocrité et le snobisme. À titre d'illustration citons quelques exemples :

On aime la mort des jeunes professeurs à l'université, cela donne l'occasion à des vieux barbons de soixante-dix ans de venir faire la leçon, lors d'une cérémonie solennelle, sur le sens de la vie, c'est-à-dire sur le sens de leur vie à eux et de citer Sénèque sur la brièveté des choses terrestres. (Mavrikakis 2000, 73)

« Tu n'iras pas à Bourdieu ? », telle est la question qui préoccupe en ce moment les universitaires les plus insipides [...]. « Bourdieu, c'était très bien, tu étais là ? » ou « c'est un homme avec énormément de charisme, tu sais, il me rappelle mon père, tu l'aurais aimé... » Je préfère ne pas aller à Bourdieu, Foucault (qui est mort, mais certains l'ignorent) ou encore Kristeva. C'est idiot, mais je préfère les lire. Je ne suis pas contre les conférences, au contraire, mais l'université, dans mon patelin, me pue au nez. On me dit que c'est partout pareil. Bien sûr, mais ailleurs, les gens dans la salle, je ne les connais pas. Ils me font rire. Les gens d'ici me font chier (147-148).

Mais la narratrice s'interroge surtout sur la raison d'écrire et le processus créateur : « Je ne sais jamais si je dois continuer à écrire et je me dis que si j'avais vraiment quelque chose à dire, je ferais comme Mallarmé, je le crypterais. Car dire la chose à dire me serait insoutenable, impossible. J'écris pour distraire ma douleur, pour ne pas en parler [...]. Je sais que j'écris pour ne pas faire une autre dépression » (153).

La pratique autofictionnelle de Mavrikakis peut se lire comme un rempart contre la souffrance, le mal-être et la mort. L'écriture peut se substituer à une thérapie, certes, d'autant plus que la pratique de l'écrivaine rappelle parfois la démarche psychanalytique, signalée dans le texte : « [J]'ai pensé à ces années de divan, à ces années à me coltiner ma mort et tous les morts de ma famille, de ma fratrie, de ma race et j'ai pensé qu'Ulysse était retourné à Ithaque, sa terre natale et que je ne pourrais échapper au retour. [...] En analyse, il a fallu enterrer un à un tous ces gens-là » (157). Cependant, mettre en avant la fonction autothérapeutique de *Deuils cannibales et mélancoliques* serait en réduire la portée.

Monument à la mémoire des morts – « Les mots et les formes devenaient pierres tombales » (54) – et moyen particulier de faire le deuil, l'écriture de Mavrikakis est surtout un outil de connaissance de soi, nécessaire pour l'affranchissement personnel. En s'écrivant, le je tente de se détacher d'un passé pesant pour envisager l'avenir et le devenir-écrivain. Malgré la mort omniprésente il ne renonce pas à la vie, bien au contraire : « Il faut prendre soin de soi, quand on est vivant » (53).

Il est à noter que l'auteure débutante appréhende la vie selon une perspective déterminée par la finitude, la mort étant l'ultime horizon de l'existence : c'est « l'in-

tuition inconsciente de la mort [...] qui nous fait avancer dans la vie » (156). Cette approche à partir du devenir-mort – « C'est mon devenir-mort qui m'accroche à la vie » (61) – contribue à l'originalité du premier texte de Mavrikakis. Le devenir-mort, caractéristique existentielle par excellence, peut renvoyer au *Sein zum Tode* heideggerien, l'être-vers-la-mort ou l'être-pour-la-mort. Les affirmations explicites du double fictionnel de l'écrivaine – « Je n'ai jamais aimé Heidegger [...], je ne pourrais jamais être heideggerienne, même si je le voulais » (17) – ne font que marquer la distance entre l'auteure et son représentant textuel tout en proposant une piste possible de lecture.

EN DEUIL D'ÉCRIVAINS MORTS

L'une des tendances de la littérature narrative contemporaine française et québécoise est la volonté de « s'autoengendrer » (Robin 1997, 16) en choisissant ses ancêtres pour remplacer les filiations réelles. Mavrikakis n'échappe pas à cette tendance d'interroger sa filiation imaginaire. L'auteure débutante mentionne, de manière plus ou moins anecdotique, certains de ses confrères, comme Violette Leduc, ainsi que les philosophes, comme Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, etc. Elle cite aussi les œuvres qui mettent en relief sa thématique privilégiée, par exemple les *Kindertotenlieder* de Mahler ou les films policiers sortis en 1996, donc quatre ans avant la parution de *Deuils cannibales et mélancoliques*, *Les Voleurs* d'André Téchiné et *The Funeral* d'Abel Ferrara. Toutefois, sa pratique de la citation, manifeste ou implicite, engage dans la plupart des cas un véritable dialogue intertextuel, comme l'allusion à Martin Heidegger ci-dessus.

Mavrikakis revendique ainsi une parenté avec Thomas Bernhard dont elle cite *Des arbres à abattre* (1984) où « le narrateur se bat contre la médiocrité affligeante de la coterie viennoise » (Mavrikakis 2000, 147). Elle reprend une image de l'écrivain autrichien, à l'écriture hargneuse, comme si elle partageait avec lui le regard impitoyable posé sur ses contemporains : « des arbres à abattre il y en a au Québec et l'on sait que notre pays est reconnu pour ses forêts » (147).

L'influence de Stéphane Mallarmé, qu'elle cite aussi, est moins flagrante. Toutefois, l'ambition du grand poète français de suggérer au lieu de nommer incite Mavrikakis à travailler la langue afin de relever sa puissance évocatrice. Par rapport à la mort d'un enfant, l'auteure prend toutefois le contre-pied de son aîné qui dans son « *Tombeau pour Anatole*, ce tombeau-poème pour son jeune fils mort » (118), prétend qu'« [i]l n'est de mort qu'enfant » (118).

Plane également sur *Deuils cannibales et mélancoliques* le fantôme de Marcel Proust : « Les odeurs, c'est tout le contraire de la nourriture [...] et il n'est pas besoin d'avoir lu Proust pour le savoir » (125). L'explicite met le lecteur sur la voie d'une analogie entre la mémoire involontaire proustienne et les propos de la narratrice : « Cet après-shampooing, dès que j'ouvre une bouteille, ramène instantanément Hervé » (125).

Mavrikakis se revendique héritière de Charles Baudelaire. Implicite dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, la revendication de parenté avec le célèbre poète français devient frappante avec *Fleurs de crachat* (2005), titre-oxymore en souvenir du recueil

poétique *Fleurs du mal* (1857). On ne peut ignorer le parallèle entre « Je suis un grand placard où le passé s'entasse » (Mavrikakis 2000, 93) et les vers baudelairiens « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans / Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans » (Baudelaire 1964, 94). « Je suis devenue le cimetière de [nos] amis défunts » (Mavrikakis 2000, 22) ou « moi devenue tombe » (29), variantes de « Je suis un cimetière abhorré de la lune » (Baudelaire 1964, 95), sont des clins d'œil complices de l'écrivaine québécoise à l'illustre maître français. Une certaine analogie s'impose entre le sujet lyrique du *Spleen* – dont le « triste cerveau » plein de « secrets » est « un cimetière », « un immense caveau qui contient plus de morts que la fosse commune » (94–95) – et le personnage cryptophore de Mavrikakis, gardienne d'un cimetière symbolique. Mis à part quelques motifs et images, l'écrivaine québécoise emprunte à Baudelaire l'ambition d'extraire le beau du laid, comme dans les évocations des corps en décomposition ou de la « forte odeur de putréfaction » (Mavrikakis 2000, 16). Enfin, le travail de la langue de Mavrikakis, surtout sa volonté de modifier le sens conventionnel des mots, peut, avec une certaine licence, renvoyer à l'idée baudelairienne de la « forêt de symboles » (Baudelaire 1964, 39–40).

Les derniers mots de *Deuils cannibales et mélancoliques*, « que l'on n'en parle plus de mes rendez-vous avec les morts » (Mavrikakis 2000, 200), reproduisent presque littéralement le « qu'on n'en parle plus » (Céline 1952, 498) final du narrateur-protagoniste du *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline. Quelques points communs rapprochent l'un des écrivains français majeurs du siècle dernier et la débutante québécoise : l'évocation des faits réels calqués sur l'expérience vécue, la construction paratactique, la tendance, nouvelle à l'époque de la parution du roman de Céline, à effacer les limites entre les genres et, dans une certaine mesure aussi, la vision de la misère de l'homme et la commune condition des mortels que Céline résume ainsi : « la vérité de ce monde est la mort » (256). L'aîné et la cadette transmettent l'émotion à travers un langage soigneusement fabriqué, souvent provocateur. Le maître, décédé l'année de la naissance de Mavrikakis, semble léguer à sa cadette sa verve, son ironie et l'humour caustique qui atténuent l'horreur et rendent la vision de l'existence, ce *Sein zum Tode*, moins désespérante.

Mais le véritable frère d'élection de Mavrikakis est l'incontournable Hervé Guibert, convoqué à maintes reprises (Mavrikakis 2000, 20, 58, 110, 129, 136, 155) : « Je pense à Hervé Guibert dont je suis imprégnée comme une éponge, j'ai trop macéré dans ses livres » (155). En donnant le prénom Hervé à tous ses personnages morts, l'écrivaine québécoise rend hommage à l'auteur français, décédé prématurément. Les deux auteurs sont réunis par une parenté scripturale : *Deuils cannibales et mélancoliques* fait penser aux textes d'Hervé Guibert thématissant la maladie et la mort, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), où l'auteur français révèle sa séropositivité, ou *Cytomégalovirus, journal d'hospitalisation* (1992). Une écriture sincère et dépouillée, frôlant parfois l'impudeur, rapproche les deux écrivains qui choisissent la pratique autofictionnelle. Car il s'agit bien de la réinvention d'une expérience douloureuse ; chez les deux écrivains, de nombreuses situations invraisemblables et des détails exagérés soulignent la distance entre le réel et sa représentation littéraire. La mort, écrite sur un ton cruel, amer, coléreux qui peut heurter certaines sensibilités,

cache toutefois chez les deux auteurs la volonté de dévoilement de soi ainsi qu'un grand désir de vivre, d'aimer, de créer.

La convocation par Mavrikakis d'illustres ancêtres est une revendication de parenté et un hommage rendu à la mémoire des disparus.

CONCLUSION

Inscrit dans la mouvance autofictionnelle de la littérature québécoise contemporaine, *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis montre que la pratique autofictionnelle est avant tout une « aventure du langage » (Gasparini 2008). En évoquant la perte, l'écriture du deuil de Mavrikakis retrace le processus de la réconciliation avec la perte. Cette pratique scripturale – qui fictionnalise une expérience vécue et favorise un repli sur soi – permet d'interroger l'identité incertaine du sujet en perte de repère : l'exploration des filiations aussi bien réelles qu'imaginaires l'aide à donner sens à l'existence affectée par le vide. Abordé à partir de la conscience de la finitude, le questionnement de l'être s'accompagne d'une interrogation sur le processus créateur, notamment sur le devenir-écrivain de l'auteure.

LITTÉRATURE

- Abraham, Nicolas et Maria Török. 1978. *L'Écorce et le noyau*. Paris : Aubier-Flammarion.
- Baudelaire, Charles. 1964. *Les Fleurs du mal et autres poèmes*. Paris : Garnier Flammarion.
- Blankeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Ville-neuve-d'Ascq : Presses universitaire du Septentrion.
- Buisine, Alain. 1991. « Biofiction. » *Revue des sciences humaines* 224 : 7–13.
- Céline, Louis-Ferdinand. [1932] 1952. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram.
- Darriussecq, Marie. 1996. « Autofiction un genre pas sérieux. » *Poétique* 107 : 369–380.
- Deloye, Juliette. 2019. « Écriture de soi. » In *VOCES : Vocabulaire pour l'Étude des Scripturalités*, dir. Thomas Brunner. Consulté le 30 juin 2023. DOI : <https://doi.org/10.34931/61ts-3j38>.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
- Forest, Philippe. 2001. « Le retour du JE dans la littérature française. » In *Les romans du JE*, dir. Philippe Forest et Claude Gaugain, 28–58. Nantes : Pleins feux.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris : Seuil.
- Hidalgo-Bachs, Bernadette et Catherine Milkovitch-Rioux, dir. 2014. *Écrire le deuil dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Kyloušek, Petr. 2022. « La mort chez Catherine Mavrikakis. » In *La Mort : Actes de la XXIX^e Université d'été de l'Association Jan Hus Brno*, dir. Ján Drengubiak, 19–34. Prešov : Prešovská univerzita.
- Lecarme, Jacques. 1992. « L'autofiction : un mauvais genre ? » In *Autofictions & Cie*, dir. Serge Dobrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, 227–249. Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Malinová, Zuzana. 2011. « Písanie o sebe v súčasnej québeckej literatúre. » *World literature Studies* 3, 2 : 28–45.
- Mavrikakis, Catherine. 2000. *Deuils cannibales et mélancoliques*. Laval : Trois.
- Mavrikakis, Catherine. 2005. *Fleurs de crachats*. Montréal : Leméac.
- Pich-Ponce, Eva. 2015. « La mort et les rites dans *Deuils cannibales et mélancoliques* et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis. » *Amerika* 12. Consulté le 30 juin 2023. <https://journals.openedition.org/amerika/6519>.

Robin, Régine. 1997. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Montréal : XYZ.
Vilain, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie : Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou : Éditions de la Transparence.

Writing of mourning as a form of self-interrogation: Catherine Mavrikakis's *Deuils cannibales et mélancoliques*

Catherine Mavrikakis. Quebecois literature. Autofictional writing. Mourning. Self-interrogation.

This article is based on the hypothesis that Catherine Mavrikakis's debut novel *Deuils cannibales et mélancoliques* (A cannibal and melancholy mourning, 2000), with its many autobiographic features, should not be treated as a mere therapeutic piece of writing. The introductory section takes a closer look at the autofictional practices of this contemporary Quebec writer. Subsequently, the article demonstrates that the novel's preoccupation with mourning represents an original way of approaching life from the perspective of finitude and enables Mavrikakis, who is stuck in an identity crisis, to question her becoming a writer through a network of both real and imaginary relationships.

Prof. PhDr. Zuzana Malinová, CSc.
Department of Romance Languages, Literatures and Didactics
Faculty of Education
Comenius University in Bratislava
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slovak Republic
zuzana.malinovska@fedu.uniba.sk
<https://orcid.org/0000-0002-7348-5294>