

Cristina Robu

Le soi dans le silence de la mort de l'autre : les *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis

**THE SELF IN THE SILENCE CAUSED BY THE DEATH
OF THE OTHER: A CANNIBAL AND MELANCHOLY
MOURNING BY CATHERINE MAVRIKAKIS**

Abstract: When the narrator of Catherine Mavrikakis' novel *A Cannibal and Melancholy Mourning* (2000) learns of the consecutive passings of several of her close friends, she transforms this experience into text. In this paper, we analyze Catherine Mavrikakis's textualization of the ineffable death and loss of the other as a condition of awareness of one's own finitude. By applying several narratological and theoretical tools to the text, we show how, using the writings but also the life of Hervé Guibert as a *hypotext*, the narrator articulates her own understanding of death by gathering the multitude of the dead under the banner of a single Hervé.

Keywords: Catherine Mavrikakis; *A Cannibal and Melancholy Mourning*; Hervé Guibert, Death; Textualization; Narratology.

CRISTINA ROBU

Indiana University, USA
crisrob@indiana.edu

DOI: 10.24193/cechinox.2021.41.16

Introduction(s)

Pendant la pandémie de SARS-CoV-2, époque de crise sanitaire généralisée et d'anxiété débordante, les ossatures des syntaxes existentielles individuelles et celles des grandes structures sociales deviennent manifestes et révèlent à la fois leurs points forts et leur fragilité. Ce genre de situations demande une organisation personnelle et collective dont les manifestations et les prises en charge sont diverses et, généralement, fastidieuses. Dans ce contexte, la perte d'un proche pour cause de maladie déclenche inévitablement une série de bouleversements et un positionnement antinomique très complexes – peur, culpabilité, impuissance, etc. – qui traversent la personne qui reste en vie en la marquant. Indicible et muette, la mort de l'autre se décline dans ces moments comme une *plasticité destructrice*¹, un changement profond qui se traduit par la présence perpétuelle de son absence et la trace de cette présence dans le quotidien de celle ou celui qui reste, provisoirement, en vie.

C'est en tant qu'« Être-vers-la-mort », selon la formule heideggérienne², que la

narratrice du roman autofictionnel *Deuils cannibales et mélancoliques*³ (2000), prénommée Catherine, écrit par l'auteure québécoise Catherine Mavrikakis apprend les décès successifs de plusieurs de ses amis proches pour cause de maladies liées au sida. Catherine décide de mettre en texte cette expérience avec la violence de la vengeance et de la rébellion contre l'inéluctable. Son texte forge un univers intertextuel dans lequel chaque mort a une place essentielle et cela grâce au mot, à l'empreinte écrite, qui comble son absence physique. La narratrice convertit le silence qui suit ces pertes en un texte vibrant, constitué d'une « parole vraie » (*DCM*, 18) sur la mort de l'autre et, par extension, sur la mort en soi : « La mort d'Hervé, cela fait un bruit mat, un plouf ! Plouf ! et puis le silence... » (*DCM*, 13). Dans cette mise en langage, le silence de la mort d'autrui devient raison de vivre, d'écrire et de réfléchir ; c'est une forme de *praxis*. En relevant les mécanismes de l'écriture de la mort de l'autre dans ce roman, nous désirons faire une relecture actualisée du texte de Catherine Mavrikakis et proposer une vision de l'ineffable de la mort et de la perte de l'autre comme condition de prise de conscience de sa propre finitude.

Dans cet article nous verrons comment, (1) en utilisant à la fois les écrits et la vie de l'écrivain et photographe Hervé Guibert, décédé en 1991 du sida, la narratrice du roman *Deuils cannibales et mélancoliques* définit la maladie et la mort de l'autre dans le processus de deuil. Nous explorerons les motifs qui poussent le personnage à décrire le parcours vers la mort ainsi que son écho dans la vie des survivants. Nous considérons l'écriture de Guibert comme *hypotexte*⁴ et l'épidémie du sida comme *hyperobjet*⁵ – cela qui nous permettra de voir comment

son corps *queer* sans organes, démultiplié, imprégné de souvenirs, devient une syllepse généralisée, un outil mémoriel et le symbole même du deuil.

Dans un second temps (2), nous examinerons la façon dont émergent les différents avatars du corps malade, depuis cet Hervé-*hypotexte*. Pour cela nous appliquerons la tripartition narratologique de Gérard Genette *histoire-récit-narration* et nous verrons comment la fictionnalisation et la mise en récit des corps participent à la médiation, dislocation et consommation de l'autre par la narratrice qui désire faire son deuil. Nous suivrons une dynamique paradoxale qui consiste dans la centralisation des morts sous l'enseigne d'un Hervé principal mais aussi la multiplication de cet Hervé sous forme de rhizome, pour reprendre le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁶. Cette cartographie de la maladie nous montrera la création d'une communauté anamnétique, qui participe à l'expression d'une souffrance commune.

Pour finir (3), nous montrerons que la mise en texte de l'ineffable de la mort et de la perte est l'une des conditions de prise de conscience de sa propre finitude ; nous nous pencherons sur une perspective de la mort de l'autre qui, investie par l'écriture, devient la matière première de la *praxis* de la vie et donne accès au questionnement profond de l'existence au quotidien. Nous verrons comment Catherine Mavrikakis, qui voit « quelque chose de prémonitoire dans l'art »⁷, convertit les expériences et les peurs en texte et en trace afin de faire face au monde et à soi-même. Dans cette fiction, la littérature, qui « donne de la force et fragilise aussi »⁸, devient le *pharmakon* qui permet d'exposer, d'explorer et d'exorciser la perte et la *sur-vie*.

Les noms du deuil

C'est en prenant connaissance de la mort de plusieurs de ses amis proches que Catherine, la narratrice du roman *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis, décide de mettre en texte l'expérience de la perte et du deuil : « J'apprends la mort de mes amis comme d'autres découvrent que leur billet de loterie n'est toujours pas gagnant. Cette semaine, j'ai encore perdu un Hervé, et statistiquement, c'était prévisible puisque tous mes amis s'appellent Hervé et sont, pour la plupart, séropositifs. » (*DCM*, 13). La mort de l'autre, perte continue, statistiquement calculable et prévisible et surtout silencieuse et déconnectée de la vie, est située dans la narration comme un élément qui lie inconditionnellement la narratrice à tous les Hervés qui habitent l'espace diégétique. Il y a un Hervé séropositif et son conjoint Hervé, un Hervé qui s'est suicidé et un Hervé coiffeur. Leur donner le même prénom – Hervé – et les désigner pour leur grande majorité comme séropositifs fait le texte s'apparenter à un soliloque qui a comme modèle la vie de l'écrivain et photographe Hervé Guibert. Guibert, lui aussi, a su donner voix à la peur et au silence de ces pertes dans plusieurs de ses romans et, de la façon la plus saillante, dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), roman dans lequel il déplore entre autres la mort de son voisin et ami, Michel Foucault. En faisant écho à la pensée foucauldienne qui dénonce le « regard médical » déshumanisant, Guibert se force à extraire le corps malade de l'objectification que subissent les patients. Il articule le besoin et le droit à un discours personnel particulièrement pour les corps *queers* infectés par le VIH. Dans le texte de

Mavrikakis, écrire la mort de l'autre est un exercice d'exorcisation et d'identification dans lequel le partage de l'espace, de la présence dans la vie, dans la mort et dans le texte, est synonyme d'union, de connexion, de deuil.

L'attachement à l'autre, ce lien d'amitié réciproque qui unit les êtres, semble investi *a priori* par la peur de la perte. Dans *Politiques de l'amitié*, Jacques Derrida articule cette appréhension comme faisant partie du pacte intimiste de l'attachement dans lequel la mort, son inquiétude et l'angoisse du deuil deviennent des éléments constitutifs, des constantes fondatrices. Selon Derrida : « Je ne pourrais pas aimer d'amitié sans m'engager, *sans me sentir d'avance* engagé à aimer l'autre par-delà la mort. Donc par-delà la vie. Je me sens, et d'avance, avant tout contrat, *porté* à aimer l'autre mort. Je me sens ainsi (porté à) aimer, c'est ainsi que je *me sens* (aimer) »⁹. Cette forme se déploie et se concrétise, suite à la disparition de l'autre, dans le deuil *per se*. En interrogeant les manifestations et les dénominations du deuil, Derrida fait la remarque suivante : « [s]urvivre, voilà l'autre nom d'un deuil dont la possibilité au moins ne se fait jamais attendre »¹⁰.

Par l'expression « l'écriture du silence de la mort » nous entendons le fait de rester en vie après la mort d'un être qui nous a été cher, de trouver la force d'en parler – de façon construite et régulière – pour garder sa mémoire. Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, le deuil est la survie et l'investissement du silence par tous les souvenirs, les désirs et les reproches qu'il est possible de faire aux morts. Le deuil crée et défait le silence, il contient l'indicible et toutes ses articulations possibles. Ce silence fait partie de la vie et du langage. Entre les

lettres comme entre les êtres, le silence ouvre des possibilités. Ou, pour paraphraser Jacques Derrida, le silence donne « une certaine possibilité impossible (de dire l'événement) »¹¹ car la fatalité de toute vie, comme celle de toute communication, est sa cessation.

Catherine se positionne en tant que porte-parole de ses Hervés ; elle se projette aussi en victime de leur mort. Comme « instaurateur de discursivité »¹², selon la formule foucauldienne, l'Hervé central de ce récit – Hervé Guibert – est situé par la narratrice au fondement de sa mise en récit : « Mon corps est toujours souffrant et je pense à Hervé Guibert dont je suis imprégnée comme une éponge. » (*DCM*, 153). Cet Hervé qui imprègne Catherine est l'un des pionniers de la mise en récit du corps infecté par le VIH à la première personne (son expérience personnelle), mais également à la troisième personne (le vécu de ses amis). La théâtralité de la jouissance et de la souffrance de la représentation guibertienne sont entrelacées et dépassent les taxonomies classiques vérité/mensonge ou réalité/fiction. La mise en narration qu'opère Mavrikakis est, par conséquent, un deuxième degré de mémoire, c'est la création d'un avatar sous forme de récit. Le texte peut être lu comme une expansion des expériences déjà textualisées par Guibert, une autofiction de l'autofiction, une mise en abyme amplifiée, un palimpseste.

Décomposer, déconstruire et regarder la façon dont les mots représentent les relations amicales à partir du souvenir de l'autre est une partie importante de la narration dans *Deuils cannibales et mélancoliques*. Le silence fait partie intégrante du langage et de son agencement et cela dès la dédicace :

À a,
 À e,
 À i,
 À o,
 À u,
 À y,
 À you,
 To Hervé. (*DCM*, 9)

Ce passage obligé par la voyelle, par la lettre dans sa forme pure, est la première rupture du silence. C'est l'assemblage de silence et de voix dès le paratexte. Dans cette dédicace, la possibilité se construit depuis la lettre pour en arriver à autrui, à Hervé, à tous les Hervés qui vont habiter le texte. L'autre, mot formé de voyelles en anglais – *you* –, est constituée de sons et de coupures qui, dans la parole et sur la feuille, sont des traces qui rend possibles la présence de cet « autre ». Et, à la fin de la dédicace, l'autre devient Hervé à qui Catherine (Mavrikakis et/ou la narratrice) s'adresse en anglais¹³, pour ponctuer l'altérité tout en effaçant les codes de passage d'une langue à l'autre, d'une condition à l'autre. Cela représente un brouillage de pistes et le point d'entrée dans le monde diégétique.

La mise en langage de la mort de l'autre et son énonciation engage forcément une réflexion sur sa survie et sur ce qui reste après lui : ses souvenirs, ses idées, ses paroles et ses silences. Pour la narratrice de Catherine Mavrikakis, les éléments qui demeurent après les autres semblent s'entrelacer en créant une multiplicité tentaculaire dans laquelle tous ses morts – ses Hervés – sont des bribes de spectres. Ces êtres faits de paroles et d'évocations peuplent sa vie par leur souvenir, par leur absence, et la narratrice doit trouver des tactiques pour les combler. Dans le cas de

l'Hervé-coiffeur par exemple, elle a recours à des remplacements, des substitutions ou des formes d'évasion : « Je dois avouer qu'il y a des jours où l'absence d'Hervé, où son plouf dans le vide me deviennent tellement insupportables que je me précipite sur une autre marque d'après-shampooing qui me rappelle, elle, mon oubli volontaire d'Hervé. » (*DCM*, 124) ; cependant le vide reste comme un rappel de l'impossibilité d'y échapper. Tel un *memento mori* continu, le départ de chaque Hervé est le signe de la condition humaine. Dans ce qu'Eva Pich-Ponce perçoit comme un tiraillement « entre son devoir mémoriel envers les morts et le besoin d'oublier pour continuer à vivre »¹⁴, Catherine vocifère le silence de l'autre dans un amalgame de parcours qui s'imbriquent et engendrent l'édifice de la mort prématurée.

Tout en ayant chacun son histoire et son impact sur la vie de la narratrice, les morts se confondent donc dans leur état de non-existence et tissent la toile de fond de la vie de Catherine et de son texte car toute écriture n'est qu'une réécriture et, comme l'a écrit Roland Barthes, « un texte est fait d'écritures multiples »¹⁵. Cette multiplicité rhizomique a été définie par Gérard Genette en utilisant la formule de « transcendence textuelle du texte »¹⁶ à laquelle il donne le nom de *transtextualité* et qui, parmi les cinq types de relations qu'il décrit, contient l'*hypertextualité*. La narratrice traite de son expérience de la mort d'autrui et elle l'actualise en ayant recours à Hervé Guibert en tant qu'*hypotexte*. Sa mort devient le déclencheur d'une multiplication et d'une centralisation des morts sous l'enseigne de l'Hervé unique, de l'Hervé que Mavrikakis désigne, dans une interview pour *L'Express*¹⁷, comme étant le

romancier ayant le plus compté pour elle. Hervé est le nom de l'autre, celui qui n'est plus ou qui disparaîtra et qui laissera un silence auquel il est important de donner voix. Tout en multipliant les références directes à Hervé Guibert – il y en a onze dans le roman – Catherine s'imprègne de ses textes – « J'ai trop macéré dans ses livres. » (*DCM*, 153) – et se les approprie pour dénoncer son désarroi face à la perte de l'autre : « L'amie qui n'a sauvé la vie de personne, c'est moi. » (*DCM*, 135). Hervé Guibert l'accompagne donc dans sa réflexion sous plusieurs formes et marque à la fois l'intertextualité et l'autoréférentialité : « Lisais-tu Hervé Guibert ? Sais-tu que depuis des années je travaille sur lui ? » (*DCM*, 21). Les différents niveaux de communication avec Hervé (Guibert) synthétisent le vaste questionnement du deuil et transforment la mise en texte de l'ineffable de la mort dans une prise de conscience de sa propre finitude. Par conséquent, le corps de l'autre devient prétexte à penser à la mort, à soi, à son corps et aux avatars créés dans la « réalité » et dans la « fiction ».

Les avatars du corps malade

Chaque Hervé devient donc un spectre qui hante Catherine. Or elle ne trouve aucun sens à ces morts et un deuil « classique » lui semble impossible. Ayant l'écriture comme aide-mémoire, elle désire faire un deuil actif, total, car, pour elle, c'est un processus qu'il faut revoir. En effet,

[i] est inutile de penser la mort avec des critères de vivant, avec la notion de justice, de droit, de réparation. La mort d'un proche doit nous entraîner dans la logique de la mort, quitte à y

perdre la tête, quitte à y laisser sa peau. Il faut passer, pour un temps, de l'autre côté du miroir. (*DCM*, 173)

Chaque corps – mort et vivant – et ses multiples avatars deviennent source de réflexion sur la vie, la société et ses pratiques envers les malades, les morts et les textes. La manipulation des corps vue à travers le paradigme narratologique – l'*histoire* et sa transformation en *récit* et, par la suite, en *narration* – y est consciente et complexe.

La limite entre la réalité et le fantasme est souvent brouillée, tout comme celle entre la vie et la mort. Pour exprimer son désarroi après la perte de l'« autre », la narratrice s'invente des signes qui symbolisent le passé du mort dans le présent diégétique et qui lui font voir un avatar de son propre corps :

Je passe tous les jours devant le salon de coiffure où Hervé travaillait. Après la fermeture de la boutique, par la fenêtre, je regarde la chaise sur laquelle Hervé m'assoyait, comme si j'étais une petite fille, la sienne. Ce siège vide, ce n'est pas l'absence d'Hervé, c'est ma mort à moi aussi qui est inscrite là, car sur ce siège, je n'irai plus jamais dans les conditions d'hier. Ce siège vide, c'est le signe qu'Hervé me fait de l'au-delà, le signe de ma mort qui viendra tard ou tôt.

« Regarde-nous, absents », me dit-il. (*DCM*, 130)

L'avatar du corps de Catherine surgit dans cette scène et connecte le présent et le passé. Les voix et les présences s'accumulent et envahissent le texte qui, peuplé de références et de connexions, est situable

dans le paradigme dialogique bakhtinien. Dans le texte, le corps malade de chacun des Hervés passe par l'être, la voix et la plume de la narratrice. La multiplicité des Hervés complexifie la composition de chaque personnage et étend son réseau intertextuel et rhizomique sur l'ensemble des chapitres. Le corps y est absorbé, fictionnalisé, consommé, digéré jusqu'à la décomposition totale dans la diégèse par un long processus de deuil. C'est au centre de l'être de la narratrice, dans une perte continue et dans des incarnations variées, que les Hervés racontent leurs périples. C'est pourquoi il nous semble utile de voir la mise en texte du vécu de la maladie par le biais de la tripartition narratologique de Gérard Genette : *histoire-récit-narration*. Selon Genette, l'*histoire* est « le signifié ou contenu narratif [...] », le *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. »¹⁸. En adaptant cette tripartition au cadre de la mise en récit du corps malade d'autrui, nous désignons l'*histoire* comme l'expérience de la douleur, de la souffrance et de la torture, etc. vécue par le sujet souffrant ; le *récit* est la signification offerte à la douleur par le biais du langage, donc le remaniement de cette expérience par une autre entité (le personnage-narrateur), tandis que la *narration* est la mise en énonciation du point de vue du narrateur. Dans chaque diégèse, l'*histoire* du souffrant se manifeste dans un *récit* que le narrateur transforme en *narration*.

Dans un premier temps, l'expérience du corps et de la maladie vécue par chaque Hervé peut être perçue comme *histoire* selon le sens attribué par Genette à ce mot. Même

si elles sont fortement transformées par la mise en récit de la narratrice, ces expériences peuplent le roman. Les voix des malades et leurs corps apparaissent dans le roman sous forme de lettres : « Je ne crois pas vous avoir avoué que je suis atteint du sida. Eh oui ! Et ça s'attaque au poumon : *Pneumocystis carinii* » (DCM, 32-33). L'aveu d'Hervé apparaît dans le récit comme une analepse car il est anticipé par la voix de Catherine qui situe cet Hervé déjà disparu : « Il m'écrivait le 14 juin, deux jours avant ses quarante ans, quatre jours avant sa mort » (DCM, 32-33). Les bribes des histoires de chaque Hervé traversent donc la limite poreuse entre le présent et le passé des faits, certains événements étant déjà achevés dans le monde diégétique. D'autres discours directs – des formes d'*histoire* – sont présents dans la diégèse, médiés par divers moyens, comme, par exemple, le téléphone : « « Catherine, ma chérie, je ne vais pas bien du tout, pourrais-tu venir avec Olga ? J'ai besoin de vous », murmura Hervé de sa voix grêle. » (DCM, 161). Toutefois, le corps malade est transposé et transformé par la focalisation de la narratrice et par les supports qui gardent ces souvenirs. Dans le roman, ce deuxième niveau de mise en mémoire et en texte correspond au passage de l'*histoire* au *récit*. Les corps malades sont progressivement remaniés par la narratrice pour qui, il ne s'agit plus de corps vécus au présent mais de corps au passé.

L'*histoire* de ces corps est transformée en *récit* saccadé, cru et poignant ; on y lit un texte dans lequel le corps malade, dans sa forme finale, est morcelé et construit de chapitres courts allant de quelques lignes à quelques pages. La représentation multipliée des personnages figure l'épidémie du sida comme un gouffre dans lequel le nombre de disparus est impossible à

compter mais qui demande une forme de résilience identifiable dans le texte lui-même. Le sens inscrit sur le corps malade de chaque Hervé est ramené à l'existence actuelle de la narratrice en construisant, comme l'indique le titre du roman, des deuils cannibales et mélancoliques. En tant que témoin, la voix de la narratrice recompose et remanie les histoires des malades et découpe les expériences des autres pour mieux représenter la sienne – celle de la perte, du deuil et du besoin vital de dire l'« Être-vers-la-mort », selon la formule heideggérienne.

Le mouvement depuis les histoires individuelles des souffrances jusqu'à la forme finale – qui est la *narration* écrite par Catherine (Mavrikakis) – est un tissage de voix et d'expériences. Le roman forme ce souvenir social et matériel constitué à trois niveaux : (1) l'histoire de chaque maladie, de son étendue (la multiplicité des Hervés) et des différentes voix des malades, (2) la mise en récit par autrui (la voix de la narratrice) et (3) la forme finale de cette narration – la production matérielle. Cette mosaïque composée des parcours de chaque corps malade (donc *histoire*) est formée des expériences uniques de chaque Hervé. La totalité est reconfigurée par le biais de la focalisation qui est inscrite dans la voix de la narratrice (transformée en *récit*) en tant que souvenir de l'autre. Le roman, dans sa forme finale, aboutit à une *narration* qui est la (re)médiation du corps malade de l'« autre », fresque de connexions et de séparations, de présents et de passés. Appliqués aux corps malades, les outils narratologiques mettent en lumière le travail de remaniement de la maladie et le besoin de circonscrire la perte de l'autre dans son univers affectif.

Mourir à voix haute

L'auteur Hervé Guibert est connu pour avoir eu « le courage de soi, de se dire, de se montrer »¹⁹ et cela dans les conditions les plus atroces de la maladie et de la rencontre avec la mort. Cette mort à voix haute qu'il a voulu se forger représente une des traces de son passage dans la vie. C'est, au fond, une façon d'écrire et de crier le silence qui s'ensuit. Comme le mentionne si pertinemment Jean-Pierre Boulé, « Thanatos was a true leitmotiv in Guibert's work »²⁰ et c'est en partie ce leitmotiv que va reprendre et enrichir Mavrikakis dans son roman. *Topos* littéraire, la mort d'autrui est désignée comme une forme d'anticipation de sa propre mort, une préparation pour l'inévitable à travers une réflexion poussée sur la disparition de l'autre.

Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, même si la narratrice confesse qu'elle est poursuivie par des pensées suicidaires, elle se voit gagnante au jeu de la vie dans le présent diégétique : « J'ai échappé à ma mort par je ne sais quel miracle. » (*DCM*, 49). Cela est rendu possible par la quasi-absorption de la mort d'autrui. Réactualiser l'autre à tout instant, dans sa vie comme dans sa mort, c'est faire un deuil actif, progressif et lent et qui ne garantit pas le résultat. Le fait de rester en vie dans le présent diégétique semble être l'unique forme de salut : « Pourtant en écrivant aujourd'hui sur le suicide, j'ai l'impression de faire acte de courage. Là, je ne me rate pas. Je déplace la temporalité. » (*DCM*, 50). Transporter le temps de la mort de l'autre vers sa propre mort future et, par la suite, en donnant voix à l'événement tragique et en dépassant les pensées suicidaires, revenir constamment à

la mort de l'autre, c'est faire un détour par sa propre mortalité et créer la matière première d'une *praxis* de la vie.

L'écriture de la mort de l'autre apparaît comme une thérapie de longue durée, un exercice qui prolonge la vie de la narratrice : « Je sais que j'écris pour ne pas faire une autre dépression mais qu'il me faudra peut-être me suicider en bout de ligne, malgré tout. J'écris pour distraire tous les suicides et tous les morts qui nous appellent sans cesse. » (*DCM*, 151-152). Selon elle, un des problèmes de la société occidentale est que « [l]e deuil reste dans nos pays quelque chose qui doit se faire vite, vite. » (*DCM*, 126). Elle exprime son opinion sur le besoin de prendre le temps de se rappeler, de digérer, de manger et de métamorphoser l'autre à l'intérieur de soi : « Il faut face aux morts avoir grand-faim, il faut être cannibale et les bouffer tout ronds ou les déchirer de nos dents avides. Il faut avaler nos morts ou ce sont eux qui nous bouffent. » (*DCM*, 123). Manger ses morts, les situer au plus profond de soi, c'est ce type de consommation cannibale que choisit la narratrice pour donner un nom à la possibilité de faire le deuil de l'autre.

Cette consommation active de l'autre renvoie à un dépassement du concept d'*abjection* de Julia Kristeva. Si pour elle la catégorie du (non)être, « ni sujet, ni objet »²¹, est celle où le sujet est menacé, dans le roman de Mavrikakis l'autre est consommé et ingéré pour être plus près de la narratrice et pour lui rappeler son sort ultime. Si, chez Kristeva « je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort »²², chez Mavrikakis « [l]a mort d'un proche doit nous entraîner dans la logique de la mort, quitte à y perdre la tête, quitte à y laisser sa peau. » (*DCM*, 173) L'absorption

de l'autre dans la mort et la prise de conscience réactualisées constamment sont des formes de méditation sur sa propre mort. Pour Catherine, il est nécessaire d'ingérer l'autre jusqu'à y trouver un sens, il est important d'accepter la logique de sa mort pour comprendre qu'« [u]n jour nous serons tous morts, moi et tous les miens. » (*DCM*, 193). Écrire les morts renvoie à un au-delà dans lequel la voix, la parole et le mot d'autrui continueront ce processus du deuil : « D'autres parleront pour nous, à notre place, nous commémoreront ou nous oublieront du même geste. » (*DCM*, 193). Se souvenir et oublier sont deux actes qui constituent la dynamique de l'existence et qui créent un rythme de vie et de mort. Dans l'oubli, le silence prend possession du mort et son existence est finie. Tout en pratiquant la mise en langage consciente de la mort d'autrui, la narratrice fait son propre deuil et textualise son futur passage dans le néant :

Je pris ma place aux côtés d'Hervé ; je l'entourai de mes bras et soudain, je me mis à devenir très pâle, à m'effacer dans le blanc hostile du monde. J'allais disparaître finalement, me résorber dans la couleur fade. Je me confondis avec la matière infectement blanchâtre de l'air. Il n'y a plus de mot, plus de corps, plus rien. Tous les morts moururent en moi. Le blanc s'évanouit à son tour. J'étais morte. Enfin... (*DCM*, p. 192)

Située, à la fin du roman, dans un rêve qui lui montre la face cachée de la mort, la narratrice semble rassurée par la finitude de l'être et se construit en tant que son propre « mort portatif »²³ (*DCM*, 81). Tout en créant un silence définitif, les morts de tous

les morts s'agencent en elle pour lui offrir la possibilité du deuil ultime, celui qui est conféré par le néant. C'est en écrivant le silence de tous les morts que Catherine arrive, sinon à faire la paix avec ses Hervés, du moins à vivre un certain type de deuil, un deuil à voix haute, un deuil qui habite tous les moments de son existence et qui lui rappelle à la fois qu'elle est toujours en vie et l'arrivée prochaine de sa propre mort.

Conclusion(s)

En récupérant certaines des thématiques qu'emploie Hervé Guibert dans ses œuvres, Catherine les a utilisées pour dire le deuil qu'elle doit faire de tous ses proches et pour exprimer ses angoisses au sujet de sa propre mort. Catherine Mavrikakis matérialise la mort de l'autre et la présente comme une forme de vie en soi. Cette *sur-vie*, cette vie après la mort d'autrui est faite de souvenirs, de vides et de silences que la narratrice s'efforce de mettre en paroles tout au long du texte. L'autrice situe elle-même cette *sur-vie* dans le processus d'écriture, cette mise en récit et en mémoire : « dans les années 90, des amis souvent jeunes et brillants étaient en train de mourir ou étaient morts du sida. Il fallait que j'écrive pour qu'ils laissent une trace. Je devais les garder encore un petit peu en vie. »²⁴. En faisant écho à la pensée derridienne de l'amitié selon laquelle « [s]urvivre, c'est [...] à la fois l'essence, l'origine et la possibilité, la condition de possibilité de l'amitié, c'est l'acte endeuillé de l'aimer. »²⁵, Catherine Mavrikakis arrive à situer l'autre dans un horizon d'affectivité, d'attachement et d'amour tout en le gardant présent en mémoire et en paroles. Le deuil d'Hervé devient un acte réfléchi,

réflexif et engagé dans le présent. Dans la vision romanesque de Mavrikakis, survivre c'est faire le deuil constant de l'autre et se préparer au deuil de soi-même.

Parmi la multitude de sens qui s'écrivent sur les avatars des corps malades des Hervés, c'est celui du deuil et de la vie après la mort de l'autre qui y est le plus récurrent. Les histoires complètes des Hervés sont transformées dans un récit *sui generis* où le lecteur suit les vies des malades

à travers la focalisation de la narratrice. Comme un avatar de la pensée de Guibert, qui voyait dans la maladie « un paradigme dans [s]on projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible »²⁶, la narratrice de Mavrikakis voit dans la mise en récit du corps malade non seulement un prétexte pour parler de l'épidémie du sida mais également un modèle de réflexion sur la vie et la mort en général, sur le deuil qui hante les êtres et les peurs qui les animent.

BIBLIOGRAPHIE

- Anmuth, Sophie, « Catherine Mavrikakis en six questions » in *L'Express*. https://www.lexpress.fr/culture/livre/catherine-mavrikakis-en-six-questions_788289.html, consulté le 4 septembre 2021.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, « La mort de l'auteur ». Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Boulé, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : Voices of the Self*. Liverpool, Liverpool University Press, 1999.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques, Soussana, Gad, Alexis Nouss, *Dire l'évènement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- Derrida, Jacques, *Politiques de l'amitié : suivi de l'oreille de Heidegger*. Paris, Galilée, 1994.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Dits et écrits : 1954-1988*. Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Guibert, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- Guibert, Hervé, *La Piqûre d'amour*, Paris, Gallimard, 1994.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Malabou, Catherine, *Ontologie de l'accident : Essai sur la plasticité destructrice*. Paris, L. Scheer, 2009.
- Mavrikakis, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*. Laval, Éditions Trois, 2000.
- Mavrikakis, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélio trope, 2009.
- Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Pich-Ponce, Eva, « La mort et les rites dans Deuils cannibales et mélancoliques et Fleurs de crachat de Catherine Mavrikakis », *Amerika* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/6519> ; DOI : 10.4000/amerika.6519, consulté le 23 février 2019.
- Roussel, Frédérique, « "La cruauté peut être tonique et vivifiante" : rencontre avec Catherine Mavrikakis », *Libération*, samedi 14 mars 2020.

NOTES

1. Cf. Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident : Essai sur la plasticité destructrice*, Paris, L. Scheer, 2009.
2. La narratrice fait référence à Heidegger dès le début du roman en disant ne pouvoir jamais « être heideggerienne » (p. 18). Plus loin, elle évoque le désir d'Hervé qu'elle le devienne : « Que voulais-tu

- Hervé ? Que je devienne heideggerienne ? » (p. 19) et examine, tout au long du roman, des concepts-clés dans l'œuvre de Heidegger comme l'être, la mort, l'événement, etc.
3. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DCM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 4. Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p.1 6.
 5. Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 1.
 6. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
 7. Frédérique Roussel. « La cruauté peut être tonique et vivifiante » : rencontre avec Catherine Mavrikakis, *Libération*, samedi 14 mars 2020.
 8. *Ibidem*.
 9. Jacques Derrida. *Politiques de l'amitié : suivi de l'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, 1994, p. 29.
 10. *Ibidem*, p. 31.
 11. Jacques Derrida, Gad Soussana, Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 86.
 12. Expression que Michel Foucault emploie lors de sa conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». À voir Foucault, Michel, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 805.
 13. Le passage du français à l'anglais est présent dans le roman à plusieurs reprises. Il resitue l'utilisation des deux langues au Québec et signale aussi, à certains moments, la franchise ou l'hypocrisie de certains personnages ; c'est le cas de Matt qui...., p. 86-87).
 14. Eva Pich-Ponce, « La mort et les rites dans Deuils cannibales et mélancoliques et Fleurs de crachat de Catherine Mavrikakis », *Amerika* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/6519> ; DOI : 10.4000/amerika.6519 consulté le 23 février 2019
 15. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, « La mort de l'auteur », Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 69.
 16. Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.
 17. Sophie Anmuth. « Catherine Mavrikakis en six questions ». in *L'Express*. Publié le 17/09/2009. https://www.lexpress.fr/culture/livre/catherine-mavrikakis-en-six-questions_788289.html.
 18. Gérard Genette. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 72.
 19. Hervé Guibert. *La Piqûre d'amour*, Paris, Gallimard, 1994, p. 77.
 20. Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : Voices of the Self*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 196.
 21. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.
 22. *Ibidem*, p.11.
 23. Dans le roman, elle parle des autres comme des possibles « morts portatifs » sans faire référence à elle-même.
 24. Frédérique Roussel. « La cruauté peut être tonique et vivifiante » : rencontre avec Catherine Mavrikakis, *Libération*, samedi 14 mars 2020.
 25. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié : suivi de l'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, 1994, p. 31.
 26. Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 264.