

La mort de Catherine Mavrikakis

Death by Catherine Mavrikakis

Petr Kyloušek

Université Masaryk, Brno
kylousek@phil.muni.cz

Abstract

From her first novel *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), Catherine Mavrikakis has been involved with the theme of death. Observed, exalted, metaphorized, often as a baroque glorification of life *a contrario*, death unfolds throughout her work whether it is *Fleurs de crachat* (2005), *Le Ciel de Bay City* (2008), *Omaha Beach* (2008), *Les Derniers jours de Smokey Nelson* (2011), her dystopian novel *Oscar de Profundis* (2016) or spy novel *L'Annexe* (2019). It is also present in her autofictional stories or family fictions *La Ballade d'Ali Baba* (2014), *Ce qui restera* (2017) and *L'Absente de tous bouquets* (2020). The contribution will attempt to identify the imaginary of death, including the modalities of its scenography and rhetoric.

Key words: Quebec Novel, Catherine Mavrikakis, imaginary of death, scenography.

Résumé

Dès son premier roman *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), Catherine Mavrikakis a partie liée avec le thème de la mort. Constatée, exaltée, métaphorisée, souvent comme une glorification baroque de la vie *a contrario*, la mort se déploie à travers son œuvre qu'il s'agisse de *Fleurs de crachat* (2005), du *Ciel de Bay City* (2008), d'*Omaha Beach* (2008), des *Derniers jours de Smokey Nelson* (2011), du roman dystopique *Oscar de Profundis* (2016) ou de son roman d'espionnage *L'Annexe* (2019). Elle est présente aussi dans ses récits autofictionnels ou fictions familiales *La Ballade d'Ali Baba* (2014), *Ce qui restera* (2017) et *L'Absente de tous bouquets* (2020). La contribution tentera de cerner l'imaginaire de la mort, notamment les modalités de sa scénographie et de sa rhétorique.

Mots-clés : roman québécois, Catherine Mavrikakis, imaginaire de la mort, scénographie..

Le vieil homme se mit aussitôt à rire très fort. Il s'interrompt pour me dire : « Mais tu ne crois quand même pas à tes sornettes logiques ? Tu n'es tout de même pas une fanatique de la mort, toi, la romancière... Et en plus une romancière à qui l'on reproche sans cesse de ne parler que de macchabées. J'ai lu les critiques sur tes livres, ce n'est pas toujours élogieux de ce point de vue. Mais qu'est-ce que ces Nord-Américains, ces Occidentaux peuvent comprendre à la mort ? Il faut être oriental pour approcher cela... (Mavrikakis 2014, p. 29)

Dès son premier roman *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), Catherine Mavrikakis a partie liée avec le thème de la mort. Constatée, exaltée, métaphorisée, souvent comme une glorification baroque de la vie *a contrario*, la mort se déploie à travers son œuvre qu'il s'agisse de *Fleurs de crachat* (2005), du *Ciel de Bay City* (2008), d'*Omaha Beach* (2008), des *Derniers jours de Smokey Nelson* (2011), du roman dystopique *Oscar de Profundis* (2016) ou de son

roman d'espionnage *L'Annexe* (2019). Elle est présente aussi dans ses récits autofictionnels ou fictions familiales *La Ballade d'Ali Baba* (2014), *Ce qui restera* (2017) et *L'Absente de tous bouquets* (2020).

Les paroles placées en exergue du père fictionnel de la narratrice, Vassili Papadopoulos, et qui cache sans aucun doute le père de la romancière, résume l'omniprésence paradoxale du thème de la mort dans l'ensemble de l'œuvre de Catherine Mavrikakis. Le rappel des origines orientales de la lignée paternelle et qui contraste avec l'euroanéanité accentuée de la lignée maternelle, normande et parisienne dans *Ce qui restera* (2017) et *L'Absente de tous bouquets* (2020) semble conditionner les multiples manifestations paradoxales de l'imaginaire de la mort. On pourrait certes se poser la question du « roman familial » au sens freudien : la famille désunie et le divorce des parents, le traumatisme de la guerre, évoquée par la mère de la romancière, les propensions homicides et suicidaires du père que la fille découvre en elle-même et qu'elle cherche à éliminer par des séances psychanalytiques. Tous ces éléments sont suffisamment évoqués dans les trois (auto)fictions familiales, mentionnées ci-dessus.

Or, la littérature ne se réduit pas aux « autobiographèmes » aussi importants soient-ils. Le texte littéraire se présente avant tout comme une charpente thématique et narrative. C'est en ce sens que nous interrogerons l'usage de la mort. En ce qui concerne la narration, l'attention sera portée à la problématique de la temporalité et, conjointement, de la spatialité. Les spécificités de la scénographie spatiotemporelle nous permettront d'envisager la tension dramatique des récits qui sont souvent conçus comme un drame à fois familial ou communautaire dans le cadre de la nécessité matérialisée par l'histoire événementielle avec, comme corollaires la transcendance éthique et le pathos tragique.

Temporalité

Dans son ouvrage narratologique *Die Logik der Dichtung*, Käte Hamburger identifie les formes verbales du passé et la temporalité écoulée comme consubstantielles du récit¹. En effet, il faut se situer au présent de l'écriture et en rétrospective pour pouvoir résumer une histoire qui s'est déroulée et que l'on transforme en récit. Cette sorte de constante anthropologique pourrait certes être contredite par l'évidence des utopies et des dystopies projetées dans un avenir non encore advenu. Toujours est-il que la nécessité d'un arc temporel tendu entre deux points, celui de départ et celui d'arrivée, s'impose comme l'élément ontologique fondamental du récit. Cela posé, il importe de préciser les caractéristiques et les spécificités de cet espace temporel dans les romans de Catherine Mavrikakis.

Les destinées individuelles inscrites dans le temps peuvent se conformer à différents types de configuration : chez Mavrikakis c'est la typologie de la saga familiale et communautaire projeté sur un fond historique qui semble dominer. En effet, c'est l'horizon temporel de la famille ou de la communauté qui cerne la portion de l'histoire éclairée par le récit. C'est évident, bien sûr, dans le cas des (auto)fictions familiales : *La Ballade d'Ali Baba* est centrée sur l'histoire du père et la réconciliation *post mortem* de la fille-narratrice avec son père problématique, *L'Absente de tous bouquets* se présente comme un dialogue posthume avec sa mère conflictuelle dans une volonté de compréhension des traumatismes que celle-ci avait vécus. *Ce qui restera* met en scènes les trois moments cruciaux de la narratrice : l'affirmation de l'autonomie face à l'autorité maternelle, la révolte contre les tentations homicides du père et les prise de conscience de la même tentation inconsciente dans son propre for intérieur. Toutes les morts de la large parenté sont consignées comme autant de jalons temporels sur un fond de

¹ Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968. Voir notamment les passages « Das epische Präteritum », p. 59 sqq., et « Die Wirklichkeit des Bühne und das Problem der Gegenwart », p. 167 sqq.

l'histoire événementielle. En portion réduite et sous forme de micro-récits des décès et suicides des amis et collègues, la même temporalité gère les *Deuils cannibales et mélancoliques*.

Quant aux grands textes fictionnels, les segments temporels découpés dans l'histoire événementielle correspondent eux aussi à la mémoire générationnelle d'une famille, d'une parenté ou d'une communauté. *Le Ciel de Bay City* raconte l'éducation sentimentale d'Amy sur un fond historique allant de l'holocauste et l'extermination de la parenté juive des Rosenzweig et Rosenberg à la naissance de la fille Heaven Rosenzweig-Rosenberg qui perpétue la lignée. Dans *Fleurs de crachat* la mémoire familiale, activée par le décès de la mère, remonte, elle aussi, à la folie historique de la guerre qui conditionne, à l'autre bout de l'histoire narrée, l'acte de violence du frère de la narratrice. *Omaha Beach* encadre l'action entre la naissance des jumeaux Victor et Paul Weaver et la mort de Diana Weaver Forcier en dessinant un arc temporel entre le passé et le présent coïncidant avec la visite de la parenté au cimetière militaire d'Omaha Beach où Paul et Victor sont enterrés. *Les Derniers jours de Smokey Nelson* s'étendent sur deux décennies séparant le meurtre et l'exécution du criminel condamné, événements qui rassemblent quatre personnes en une communauté désunie. La dystopie *Oscar de Profundis* se situe, certes vers 2084, mais ici encore, l'histoire événementielle est délimitée par les traumatismes familiaux du protagoniste et par les histoires personnelles des membres de la communauté révoltée, dirigée par Kate Bérubé, contre l'extermination cynique des marginaux de Montréal par le gouvernement mondial. *L'Annexe*, enfin, met en contraste la victime de l'holocauste Anne Frank et la narratrice, une espionne assassine prise dans l'engrenage des luttes secrètes entre le Bien du réseau Agathos et le Mal du réseau Echthros. Les deux, Anne et la narratrice, partagent le sort de séquestrées dans les deux Annexes : la première Annexe, celle d'Anne, durant l'occupation nazie d'Amsterdam, est partagée par les familles juives, l'autre se situe au présent, à Montréal, et elle est peuplée par une communauté d'agents d'espionnage, séquestrés et éliminés à tour de rôle.

Si le cadre temporel semble à chaque fois bien délimité, enfermé dans une sorte de cyclage événementiel, la structuration interne de la temporalité est bien plus compliquée. Le brouillage pratiqué par Catherine Mavrikakis peut être illustré par la citation de Hamlet qu'elle assigne à son père (auto)fictionnel Vassili Papadopoulos :

Let us go in together,
And still your fingers on your lips, I pray.
The time is out of joint — O cursed spite,
That ever I was born to set it right!
Nay, come, let's go together. (Mavrikakis 2014, p. 59)

Ce n'est pas la première constatation du « temps déboîté », « hors des gonds » (Mavrikakis 2014, p. 58). Nous trouvons un passage analogue dans *Deuils cannibales et mélancoliques* :

Dans l'ascenseur de mon immeuble, je rencontre le temps et sa souveraine folie. À chaque fois que la porte s'ouvre, je rencontre un voisin que je n'ai pas vu depuis la veille ou depuis six mois. Je suis suspendue à l'arbitraire despote des rencontres. Avec l'ascenseur, je mesure la démente du temps sans établir la véritable logique temporelle. (Mavrikakis 2015 p. 61)

La folie du temps peut assumer, chez Mavrikakis, des aspects multiples : effacement de la causalité, imprévisibilité, mais aussi violence souveraine, porteuse de la mort. C'est dans ce contexte que s'inscrivent certains actes comme celui d'Amy dans *Le Ciel de Bay City* :

J'aurai tant à accomplir ce soir très tard pour les délivrer tous, Bebette, Denise, Victor, Gustavo, Angelo, du poids du temps. Mon plan est conçu depuis que Georges m'a dit en me regardant intensément : « Il faut incendier le ciel. Mets donc le feu à tout cela. » Je pense que

ce soir, je vais avoir besoin de courage pour les sauver eux aussi, mes grands-parents, de la folie de l'histoire. (Mavrikakis 2011, p. 230)

Le passage cité indique le double usage narratif de la temporalité cyclée. D'un côté, la narration crée une nécessité dérivée à partir de l'Histoire, mais qui se constitue en « causalité parallèle », une sorte de *fatum* qu'il s'agit de briser. La tension entre l'enferment cyclé et la révolte libératrice qui pourra nier aussi bien le cyclage temporel lui-même que l'histoire événementielle cernée par le cyclage représente un principe structurant de la narration mavrikakissienne. Avant de revenir à cet aspect, exemplifions la manière dont le brouillage causal et le cyclage temporel sont faits.

L'allusion à la non-rationalité orientale énoncée par le père de l'auteure (Mavrikakis 2014, p. 29) indique les ruses qui cassent la causalité événementielle en confrontant les personnages porteurs du récit à différentes apparitions, prémonitions ou morts-vivants. Il s'agit de créer « une sorte d'entre-deux du temps » (Mavrikakis 2014, p. 58). C'est ainsi que la narratrice rencontre son père Vassili au milieu d'une tempête de neige, en février 2013, neuf mois après sa mort et son incinération. Elle le suit dans son nouveau domicile montréalais, fait connaissance de sa nouvelle compagne Sofia qui prépare un vrai café grec. Ils se séparent sur la promesse de se revoir la nuit du 23 juin au cimetière de Montréal, tout peuplé de « travailleurs de la mort, d'ombres besogneuses et blanches » (Mavrikakis 2014, p. 81), où le spectre du père conduit la narratrice à sa tombe en lui demandant de déterrer l'urne et de le libérer en jetant ses cendres à la mer, à Key West, ce qu'elle réalise en souvenir d'un autre voyage commun, heureux, accompli le 31 décembre 1968. C'est dans ce cercle temporel entre 1968 et 2013 que s'inscrit l'évocation de la vie du père.

Le mélange spectral des morts et des vivants est le fil conducteur du *Ciel de Bay City*. L'acte homicide-libérateur de la narratrice, indiqué par la citation précédente ne conduit qu'à une perpétuation et un renouvellement du cercle. L'incendie de la maison de Bay City prolonge en fait l'holocauste : le rachat que la narratrice a espéré en donnant naissance à une fille n'a pas lieu, car sa fille Heaven est prise dans les rets du temporel, entourée de tous les spectres de la famille :

Un rayon de lune vient frapper le visage qui se lamente. Je reconnais immédiatement mon grand-père Georges Rosenberg. À l'autre bout du lit, ma grand-mère ronfle. Heaven couchée entre mes deux grands-parents et enlace le corps d'Elsa. [...] Je scrute la chambre. Sur le sol sont étendus pêle-mêle ma tante Babette, mon oncle Gustavo, ma mère Denise, mon cousin Victor, mon petit frère Angelo, ma sœur Angie tout bébé et les trois chiennes de mon enfance, Josée, Cindy et Bonecca, que mes chiennes lèchent doucement. [...] Je voudrais crier, Hurler de douleur. Ma fille chérie habite elle aussi l'histoire. [...] L'Amérique est notre sépulture. Le ciel, une belle ordure. (Mavrikakis 2011, p. 291-292)

Le texte qui pullule de spectres en les confrontant aux vivants est sans aucun doute la pièce de théâtre *Omaha Beach*. C'est aussi le texte qui explicite le mieux le brouillage temporel, car les soldats américains et allemand inhumés aux cimetières normands restent éternellement jeunes en comparaison avec la sœur cadette des jumeaux :

Oui, oui, vieille femme, tu es notre sœur. Nous ne pouvons en douter. [...] Et je suis heureux [Victor], en examinant ta face ravagée, d'être mort si jeune et de ne pas avoir un corps aussi putréfié que le tien. La mort à vingt ans, cela conserve. [...] Oui, tu es notre sœur, mais tu es surtout un épouvantail, tout près de la mort, celle des vieux, des squelettes qui continuent de respirer illicitement. Tu auras la pire des morts, celle des essoufflés. (Mavrikakis 2010 p. 57)

Il serait loisible de considérer le principe dramatique des trois unités — temps, lieu, action — non seulement comme un principe de construction d'*Omaha Beach*, mais aussi comme un

principe structurel des proses mavrikakissiennes. Le cyclage temporel de l'histoire lié au brouillage de la logique temporelle au sein génère non seulement l'unité de temps, mais aussi, comme nous l'avons mentionné, une tension entre la fermeture et la pulsion qui veut briser le carcan. On ne saurait séparer la construction temporelle de celle de la spatialité.

Spatialité

Dans *Omaha Beach*, la scène du cimetière américain est aussi un concentré des hors-scène projetés dans l'espace-temps : New York, Montréal, différentes localités étatsuniennes et françaises liées aux personnages. C'est en même temps un jeu entre la fermeture et l'ouverture, réelle et symbolique — celle de la tombe que l'on quitte, celle du lieu restreint d'où l'on veut s'échapper et, comme nous le verrons plus loin, celle de la nécessité que l'on veut dépasser.

La dualité caractérise aussi les dominantes spatiales des autobiographèmes de *Ce qui restera*. C'est d'abord l'appartement dominé par la mère angoissée qui contraste avec la cour et les rues où l'auteure-petite fille s'aventure pour se libérer de la surveillance maternelle, C'est aussi la contrainte de la famille et du foyer-prison qui explique en partie le comportement suicidaire et homicide du père — un être aérien, fantasque, imprévisible, donjuanesque dans ses relations extraconjugales, préférant le risque à la stabilité, épris de la voiture et de la vitesse. C'est également la prison de la drogue, faussement libératrice, à laquelle succombe l'amie de la narratrice et, enfin, au niveau métaphorique et mental, la pulsion homicide que la narratrice cherche à contenir en elle-même, alors qu'elle la voit s'extérioriser chez son père et dans les actes de violence des attentats scolaires. Du concret au symbolique, la spatialité joue sur les limites de l'enfermement et de la rupture libératrice.

Une disposition spatiale analogue traverse *Le Ciel de Bay City*. L'espace-temps où se concentre à la fois la conflictualité familiale et où s'inscrit progressivement le Mal historique de l'holocauste est celui de la maison « bleue métallisée » en « tôle » de Veronica Lane 4211 (Mavrikakis 2011, p. 11). La promesse initiale — « une rue au nom sans histoire, une rue de l'avenir » (Mavrikakis 2011, p. 10) — ne se réalise pas. La description de la maison accentue l'enfermement analogue à celui d'un bunker ou d'une prison, car l'espace préféré de la narratrice, mais aussi de sa mère et de sa tante, et le *basement*, autrement dit la cave. C'est là que la narratrice Amy, au moment du grand ménage, découvre le cagibi où se cachent les spectres grabataires de ses grands-parents, porteurs et témoins de la mémoire familiale et communautaire (Mavrikakis 2011, p. 80 sqq.) :

« Voici Elsa Rosenzweig et voici son mari, Georges Rosenberg, tes grands-parents », hurle ma tante, couchée tout au long sur le plancher du *basement*, Elle est visiblement en transe. Son corps tremble et ses mots se veulent assassins. J'écarquille les yeux. « Ah, tu voulais savoir, Amy, eh bien, tu sais maintenant... [...] » (Mavrikakis 2011, p. 83)

Le point nodal du récit est une scénographie de l'unité de lieu et de temps, avec un temps brouillé, déboîté, où les spectres du passé se mêlent au présent. C'est à cet espace fermé que s'oppose l'espace de la promesse américaine, apparemment non chargée par le temps : c'est le hall commercial et le parking de K-Mart, la voiture de son copain David Freiberg lancée sur les autoroutes, le paysage du Nouveau Mexique prolongé dans celui de Bénarès où Amy entreprend un pèlerinage initiatique et libérateur. Et, surtout, il y a le ciel et le métier de pilote qui semble décharger la narratrice du poids de la terre et de l'histoire. Or, comme le montre l'excipit précité du roman, il est impossible d'échapper au temps déboîté qui se dépose dans la mémoire familiale, en lieu fermé, celui de la chambre de Heaven endormie (Mavrikakis 2011, pp. 291-292).

Un agencement analogue en fermeture/ouverture structure *L'Annexe*, dominé par le contraste entre l'Annexe d'Anne Frank d'où la seule sortie possible n'a pu conduire qu'à la

mort au camp de concentration et l'autre annexe, celle de l'Hôtel Budapest où le gérant Celestino élimine à tour de rôle les agents secrets non recyclables. À la différence d'Anne, la narratrice réussit à se libérer et sortir du piège de la mort. Ici aussi nous avons affaire à une variante de l'unité de lieu avec scène et hors-scène.

Dans *Oscar de Profundis*, la dichotomie fermeture/ouverture est développée en un système de cercles concentriques allant de l'infini au centre, du plus large au plus restreint : force cosmique qui enserme la Terre et la menace d'anéantissement, autorité planétaire du Gouvernement mondial qui impose sa loi à la ville de Montréal, cartographie de la ville dont le territoire s'articule en zone de banlieues aisées qui entoure un centre-ville squatté par les exclus et les marginaux. Ce ghetto de démunis contient son centre un îlot qui échappe à la détérioration et qui représente une sorte de lieu où le temps est brouillé et aboli, à savoir la maison Ormund qui concentre en elle le passé et la culture de Montréal et où s'installe temporairement le chanteur-poète Oscar de Profundis avec son équipe. Oscar ajoute à la mémoire de la ville, celle de son propre traumatisme qui a fini par détruire sa famille — enlèvement et mort de son frère cadet.

L'action est conditionnée par la mort. Les gueux du *downtown* sont exterminés par une épidémie disséminée par le gouvernement en vue du nettoyage du centre-ville dont le périmètre est hermétiquement fermé par l'armée. Ainsi la révolte de Kate Bérubé et de son groupe ne peut se diriger que contre le point central du centre, la maison Ormund, car la séquestration d'Oscar de Profundis apparaît, paradoxalement, comme la seule possibilité de briser l'encerclement et d'aspirer à la libération, ne serait-ce que de manière symbolique, au moyen des média susceptibles de diffuser non seulement la nouvelle de la séquestration, mais aussi l'information scandaleuse sur la situation du centre-ville. Ainsi, comme dans *Omaha Beach*, *Oscar de Profundis* orchestre le jeu des unités dramatiques en créant un lieu central autour duquel est disposé un hors-scène. Le cloisonnement étanche de la fermeture, accentuée par la séquestration d'Oscar dans un souterrain, à la manière du *basement* dans *Le Ciel de Bay City* et des tombeaux dans *Omaha Beach*, dirige l'attention vers l'ouverture du dépassement libérateur qui s'effectue sous forme de mémoire culturelle : le nouvel album du chanteur va en effet inscrire le souvenir montréalais, y compris la peste et la révolte de Kate Bérubé, dans la longue liste des œuvres d'art qui constituent un espace-temps échappant aux contraintes dictatoriales imposées par le gouvernement mondial, mais aussi à celles de la temporalité restreinte. En effet, Oscar de Profundis est un des derniers défenseurs des livres, du cinéma, de l'architecture et des cimetières, abolis et éliminés partout dans le monde dystopique. Le roman est traversé d'évocations de séances musicales et auditions de *Parsifal* (Mavrikakis 2016, p. 67 sqq.) d'impressions et souvenirs cinéphiles, telle *Melancholia* de Lars von Trier (Mavrikakis 2016, p. 145), de descriptions architecturales, telle la villa *Taliesin West* conçue par Frank Lloyd Wright et qu'Oscar avait restaurée pour retrouver et faire revivre le passé (Mavrikakis 2016, p. 78 sqq.). S'y ajoutent de nombreuses citations de Baudelaire (p. ex. Mavrikakis 2016, pp. 102, 143, 156), Wilde (Mavrikakis 2016, pp. 87, 269), Shakespeare (Mavrikakis 2016, p. 159) Lucrèce (Mavrikakis 2016, pp. 213-214), Rimbaud (Mavrikakis 2016, pp. 304-305), Scott Fitzgerald (Mavrikakis 2016, pp. 295-296), etc. La révolte de Kate Bérubé est certes un échec, terminé par la mort, mais grâce à l'art d'Oscar Kate réussit à briser l'enfermement de l'oubli.

Modélisation dramatique

On peut constater que l'apparition des morts et des spectres dans les œuvres de Catherine Mavrikakis ne relève pas seulement de la thématique, mais contribue à l'agencement de la temporalité et de la spatialité. La tendance que nous avons tenté de dégager est la transformation de la narration épique en une mise en scène dramatique. En effet, la configuration de la temporalité joue sur la tension entre une période close sur elle-même et le brouillage et le

bouleversement de la logique temporelle/causale à l'intérieur du cyclage produit. L'unité de temps ainsi formée est secondée par l'agencement spatial en scène et hors-scène (*Omaha Beach*, *Oscar de Profundis*) ou entre la fermeture et l'ouverture (*Le Ciel de Bay City*, *Ce qui restera*, *La Ballade d'Ali Baba*, *L'Absente de tous bouquets*, *L'Annexe*, microrécits de *Deuils cannibales et mélancoliques*). Cette disposition touche à la fois la diégèse, sous forme de contrainte opposée à la liberté et la soif de pureté, et l'éthos qui est celui de la nécessité — *fatum/ananké* — de la tragédie antique.

Ce dernier trait est accentué par des allusions récurrentes. Dans *Omaha Beach*, une des filles de Eunice Weaver Forcier, Angélica, est caractérisée comme Cassandre (Mavrikakis 2010, pp. 25, 67) et le chœur des corneilles — mères qui ne se consolent pas de la mort de leurs fils-soldats — évoque les Erinyes vengeresses. La tragédie *Cassandre* de Friedrich von Schiller et le nom de la fille de Priam sont cités au tout début de *Ce qui restera* (Mavrikakis 2017, p. 18) en rapport avec le rêve prémonitoire du père qui détermine le prénom de la narratrice Catherine pour la lier à jamais à la destinée de sa grand-mère (Mavrikakis 2017, p. 15). Cassandre est aussi la figure en laquelle se projette la narratrice des *Deuils cannibales et mélancoliques* :

Les tarots rassurent. Même lorsque j'y vois le pire, je me tiens au-dessus de la mêlée, je suis devenue médium. Médium : c'est le métier que j'aurais très certainement exercé au dix-neuvième siècle. J'aurais été pythie chez les Grecs ou encore Cassandre maudite. (Mavrikakis 2015, pp. 175)

Dans *Le Ciel de Bay City*, le rêves d'Amy sont considérés comme prophétiques par sa tante Bebette, et Amy, telle une élue et quasi sainte (Mavrikakis 2011, p. 115) se sent piégée par ce *fatum* : « Je ne sortirai jamais de l'enfer du ciel. Pourtant, je continue à vivre comme si j'étais encore vivante. » (Mavrikakis 2011, p. 42). Cette fatalité est encore renforcée par la construction du roman qui utilise la technique de la « mort annoncée », en l'occurrence l'incendie de la maison de Veronica Lane qui le point convergeant du récit.

Un autre roman majeur de Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, adopte une autre stratégie en instaurant le cadre du *fatum/ananké* dès l'incipit sous forme de prophétie cosmique :

Cette nuit-là, la Lune grosse, blafarde, s'était encore éloignée de la terre. Son refroidissement s'était vraisemblablement accusé. Elle semblait grelotter dans le ciel éteint. Depuis des années, les planètes prenaient leurs distances. Dans leur course, elles accentuaient un écart de plus en plus évident, comme si l'ici-bas ne séduisait plus l'immensité cosmique. [...] pour tous ses habitants, la Terre était abandonnée du ciel. [...] On savait sa fin proche. (Mavrikakis 2016, pp. 9-10)

La fatalité du roman et la tension dramatique sont soulignées par des récurrences motiviques, notamment celles de la neige et de l'oiseau. Ainsi les corbeaux suivent l'enterrement du frère d'Oscar, Oliver, au milieu du paysage hivernal (Mavrikakis 2016, p. 159), le vol de l'épervier Babel accompagne la silhouette mystérieuse, celle de Cate Bérubé, qu'Oscar regarde l'observer dans la nuit enneigée et en qui il entrevoit un défi de combat et un danger imminent (Mavrikakis 2016, pp. 169, 170, 173).

La fatalité peu encore prendre l'apparence d'un terrain de jeu culturel comme dans *L'Annexe* où les modèles littéraires — Moumou de Tourguenief, Meursault de Camus, Mata Hari, Madame de Sévigné — annoncent la mort des agents secrets, séquestrés dans l'Hôtel Budapest. La narratrice est informée dès le début par Celestino que sa mort à elle sera conforme au scénario du « *Baiser de la femme araignée*, *El beso de la mujer araña*, ce merveilleux roman de l'écrivain argentin Manuel Puig. Molina y trahit Valentin avec lequel il partage l'intérieur d'une cellule de prison » (Mavrikakis 2019, p. 101).

Complétons les tendances scénographiques de l'écritures mavrikakissienne par quelques détails. Un des éléments qui viennent à l'esprit est le nom récurrent d'Hervé incarnant différents

personnages des *Deuils cannibales et mélancoliques*. Les personnes provenant de la référence du monde autofictionnel de la narratrice se trouvent ainsi placées sous le signe d'un masque et d'un rôle dans le tourniquet des morts évoquées. Ajoutons-y la tendance dialogique des autofictions de l'auteure : le dialogue avec le père décédé dans *La Ballade d'Ali Baba* et surtout, de manière systématique, avec la mère dans *L'Absente de tous bouquets*.

Le modèle de la tragédie antique qui semble sous-tendre l'écriture de Catherine Mavrikakis est sans aucun doute une manière d'opposer à la nécessité existentielle — la mort inéluctable — et historique — le Mal produit par l'homme — une voie d'issue qui serait libératrice. L'agencement de la spatio-temporalité qui y contribue ménage des scénarios qui respectent le paradoxe de la conflictualité tragique. Le Bien ne l'emporte pas sur le Mal, ni la Vie sur la Mort, mais le contraire est tout aussi vrai : ni le Mal ni la Mort ne pourront réprimer la conscience vivante, ni nier la victoire non sans doute sur le plan ontologique, mais sur le plan éthique. Pourrait-on y voir une sorte d'anagnorisis et de catharsis spécifiques ? Celles que l'on ressent en conclusion des réconciliations paradoxales en acceptation/refus des récits autofictionnels consacrés aux parents (*La Ballade d'Ali Baba*, *L'Absente de tous bouquets*) ou bien en conclusion des traumatismes de l'Histoire (*Omaha Beach*, *Le Ciel de Bay City*, *L'Annexe*). La simultanéité du passé et du présent, de la scène contraignante et du hors-scène libérateur, de la fatalité et de sa négation fait surgir le pathos qui conjugue la tension dramatique et le ton élégiaque du temps révolu, irréparable, des textes mavrikakissiennes.

Y aurait-il un dépassement possible ? Celui-ci semble indiqué dans les passages du *Ciel de Bay City* consacrés au voyage d'Amy en Inde et à ses réflexions bouddhistes. Leurs échos résonnent dans les scènes contemplatives d'*Oscar de Profundis* : la sortie de l'Être pourrait être le Non-Être :

Il revoyait [Oscar] le fleuve à la Malbaie où ses parents passaient parfois l'été, le sable sur la grève où il avait l'habitude de jouer [...] Là, devant le fleuve, en faisant avec des galets des ricochets à l'infini, tout jeune il avait pensé à la mort. Il avait eu envie de disparaître dans l'eau, de ne faire qu'un avec les flots. Il avait un instant contemplé son absence. Ce désir de ne plus être et même de ne jamais avoir été ne l'avait jamais quitté par la suite... (Mavrikakis 2016, p. 215)

Serait-ce là le point de fuite à partir duquel surgissent les images qui peuplent les textes de Catherine Mavrikakis. Son positionnement existentiel ?

En guise de conclusion

L'approche de Käthe Hamburger dans *Die Logik der Dichtung* que nous avons évoquée et qui se rapporte à l'ontologie temporelle du récit permet de mettre en évidence certaines stratégies narratives opérant le détournement de l'épique vers le dramatique, autrement dit la substitution de la causalité liée à la perspective temporelle par le *hic et nunc* de la mise en scène. Ainsi le passé n'est pas « expliqué » comme un sens rationalisable, mais devient un scandale toujours présent auquel il s'agit en tout temps de se référer pour en rendre compte. C'est dans ce contexte que nous avons tenté de caractériser l'usage de la mort, des morts-vivants et des spectres qui traversent l'œuvre de Catherine Mavrikakis. En effet, on peut y voir non seulement une récurrence thématique, mais aussi une des clés de la spécificité scripturale : la construction de l'éthos en catharsis au moyen de la charpente spatiotemporelle. La tension dramatique est à la fois un des ressorts de la narration, mais aussi un des principes structurants de l'axiologie qui pose une grille de valeurs contrastée sur la réalité du monde actuel. Les textes de Catherine Mavrikakis sont une connaissance, mais aussi un jugement qu'elle porte sur la réalité.

Bibliographie

- ARINO, Marc (2007). *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidolon ».
- BERGERON, Patrick (2019). The Art of Not Dying: Station Eleven by Emily St. John Mandel and Oscar De Profundis by Catherine Mavrikakis. In : RANSOM, A. J., GRACE, D. (Ed.). *Canadian Science Fiction, Fantasy, and Horror: Bridging the Solitudes*. Cham : Springer, pp.101-116.
- BIRON, Michel (2017). Passion de la décadence. Im : *L'Inconvénient*. No 67, pp. 40–41.
- CHASSAY, Jean-François, CLICHE, Anne Élane, GERVAIS, Bertrand (Ed.) (2005). *Des fins des temps. Les limites de l'imaginaire*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2005.
- CHASSAY, Jean-François (Ed.) (2008). *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*. Montréal, Le Quartanier.
- KYLOUŠEK, Petr. Le drame religieux dans le théâtre de Michel Tremblay. In : BREMER, Thomas (Ed.) (2009). *Literature in Cultural Contexts. Rethinking the Canon in Comparative Perspectives*. Halle: Martin-Luther-University, pp. 223-232.
- KYLOUŠEK, Petr. Apocalypses : entre Marie-Claire Blais, Éric Dupont et Nicolas Dickner (2017). In : *TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue Polonaise d'Études Canadiennes*,. Poznań : Polish Association for Canadian Studies / Association Polonaise des Études Canadiennes, No 9, issue 1, pp. 365-379.
- LERALU Josiane (1986). Hubert Aquin : entre le littéraire et le théologal. In : *Voix et Images*, vol. 11, No 3 (33), pp. 495-506.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2015). *Deuils cannibales et mélancoliques*. Montréal : Hélio trope, (1^{ère} éd. 2000).
- MAVRIKAKIS, Catherine (2005). *Fleurs de crachat*. Montréal : Leméac.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2010). *Omaha Beach*. Montréal : Hélio trope, (1^{ère} éd. 2008).
- MAVRIKAKIS, Catherine (2011). *Le Ciel de Bay City*. Montréal : Hélio trope, (1^{ère} éd. 2008).
- MAVRIKAKIS, Catherine (2011). *Les Derniers jours de Smokey Nelson*, Montréal : Hélio trope.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2014). *La Ballade d'Ali Baba*, Montréal : Hélio trope.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2016). *Oscar de Profundis*. Montréal : Hélio trope.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2017). *Ce qui restera*, Montréal : Québec Amérique.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2019). *L'Annexe*. Montréal : Hélio trope.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2020). *L'Absent de tous bouquets*. Montréal : Hélio trope.
- OUELLET, François (2003). Le nouveau roman québécois et la métaphore christique : fragments d'un discours amoureux. In : *Laval théologique et philosophique*. Vol. LIX, No 3, pp. 451-459.
- SELAO, Ching (2016). La fin du monde, la fin d'un monde. In : *Voix et Images*. Vol. 42, No 1 (124), pp. 121–126. <https://doi.org/10.7202/1038593ar>