

Université de Montréal

Je (ne) suis (pas) Antigone :
Les filles et le tragique dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat*
de Catherine Mavrikakis

par
Valérie Lebrun

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A
en Littératures de langue française

Août, 2012

© Valérie Lebrun, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Je (ne) suis (pas) Antigone :
Les filles et le tragique dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat*
de Catherine Mavrikakis

Présenté par :
Valérie Lebrun

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
Présidente-rapporteure

Martine-Emmanuelle Lapointe
Directrice de recherche

Lianne Moyes
Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les romans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis. Il s'appuie sur une réappropriation ambiguë de la figure d'Antigone afin d'en questionner les répercussions sur l'expression identitaire des narratrices et sur le désir prophétique qu'elles nourrissent à l'égard d'une filiation au féminin. Il est divisé en deux chapitres : le premier portant sur la façon dont se manifeste l'héritage d'Antigone ainsi que sur son inscription problématique tant dans l'histoire littéraire que dans les romans de Mavrikakis, tandis que le second s'intéresse à la manière dont y est dépassé cet héritage par le travail d'une langue excessive et le choix d'une posture « cannibale et mélancolique ». Puis, au-delà des questions de transmission, d'héritage et de filiation, nous montrerons à partir des marques laissées par un féminisme radical que c'est à la communauté des filles d'Antigone qu'est destinée la possibilité d'être (in)fidèles au tragique en portant avec violence l'espoir de réinventer le futur, certes, mais surtout de rompre avec lui.

Mots-clés : Antigone, Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Féminisme, Filiation, Filles, *Fleurs de crachat*, Littérature contemporaine, Littérature québécoise, Tragique

ABSTRACT

This M.A thesis addresses the novels *Ça va aller* and *Fleurs de crachat* by Catherine Mavrikakis. It will focus on the ambiguous reappropriation of Antigone in order to question the narrators' expression of identity and the prophetic desire they envision of *another* future. Divided into two chapters: the first looks into the development of Antigone's heritage and its problematic entry in both literary history and the works of Mavrikakis, while the second takes an interest in the manner of transmission of this heritage through the use of excessive language and a "cannibalist and melancholic" posture. In addition to the questions of transmission, heritage and filiation, this work shows how stemming from the traces of radical feminism, Antigones' *girls* are destined towards the possibility of being (un)faithful to tragic fate all the while keeping a violent hope of reinventing their future, but especially of breaking through it.

Keywords : Antigone, Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Contemporary Literature, Feminism, Filiation, *Fleurs de crachat*, *Girls*, Quebec Literature, Tragic

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Dédicace	iv
Remerciements	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – ÊTRE OU NE PAS ÊTRE ANTIGONE	12
QUELQUES CONSIDÉRATIONS TRAGIQUES	12
ANTI... QUI? ANTI... QUOI?	16
LE MYTHE (ET LA TRADITION)	16
LA FILLE (ET LE SECRET)	20
LA VOIX (ET LA LANGUE)	24
DANS LE DÉTOUR(NEMENT) DE L’HISTOIRE	29
DE QUI <i>JE</i> VOUDRAI, JE SERAI LA FILLE	29
LE SILENCE : CETTE LOI QUI N’EN EST PAS UNE	36
D’AUTRES MÉMOIRES	43
CHAPITRE 2 – TROP « ... » TOUJOURS TROP « ... »	48
D’HÉROÏNE TRAGIQUE À GUERRIÈRE CANNIBALE ET MÉLANCOLIQUE	48
SAPPHO-DIDON APOSTASIAS ET FLORE FORGET	51
HÉRITIÈRE OU <i>PRÉCURSŒUR</i> : LUTTER AVEC ET CONTRE LA LIMITE	51
LE CRACHAT ET LA FABULATION	59
LE NOM COMME (NON)-LIEU DE TOUS LES (IM)POSSIBLES	64
VOIR L’AVENIR EN <i>ROSE MARINE</i>	69
DU « CORPS-À-CORPS » AVEC LA MÈRE AU BRAS-LE-CORPS AVEC LES FILLES	69
LA BOUCHE ET LE VENTRE : PORTEURS D’UNE URGENCE AU FÉMININ	76
LES FILLES D’ANTIGONE... ARRIVENT-ELLES TROP TARD?	81
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	91

Aimer un écrivain contemporain, c'est forcément d'un amour complet et indécis, assuré et imprévu – d'un vrai amour, quoi. Écrire sur un contemporain, c'est s'exposer à un double démenti, de la part de l'œuvre dans l'avenir, de la part de l'auteur dès le présent.

Mais à quoi servent les écrivains s'ils ne font pas écrire?

Mathieu Lindon, *Je vous écris*

REMERCIEMENTS

À ma directrice, Martine-Emmanuelle Lapointe, d'avoir su jongler avec finesse et intelligence avec mes obsessions. Je ne saurai jamais te remercier assez pour les innombrables échanges, le temps et la confiance (presque) aveugle que tu as eue en ce mémoire depuis ses balbutiements.

À ma maîtresse (d'école), Carmen, de n'avoir jamais cessé de ponctuer mon quotidien de ta douceur et de tes grands moments d'indignation. Le mauve n'aura jamais été aussi gris.

À ma belle amie, Marie-Hélène, pour le désert, les angoisses partagées, les silences de connivence, la sincérité et tout ce qui est à venir.

Et à mes souveraines hystériques – Alice, Chloé et Laurie – d'être là.

INTRODUCTION

Antigone est une création totale, un mythe forgé dans l'imaginaire de Sophocle puisant dans des légendes ancestrales mais préservant la liberté de notre imaginaire. "Antigone n'a jamais existé, rappelle Jacques Lacarrière, donc, chaque fois qu'on parle d'Antigone, on parle de nous."¹

Antigone porte sur son dos tout le poids de l'humanité. Elle est celle qui dit non. Elle est celle qui dit oui. Antigone est *la fille de*. Antigone est *la sœur de*. Antigone dont la « parole [est] trop grande et trop folle² » est aussi *le visage de*. À travers le temps, elle a porté plusieurs masques : celui de la désobéissance, de la justice, de l'amour, de la fatalité, mais aussi celui de la « femme sacrificielle³ ». On a voulu faire d'elle « le symbole de la résistance individuelle⁴ ». On a parlé de ses cris, de son silence, de ses larmes et de ses colères. On a célébré son courage au moment même où on méprisait sa cause. On l'a accusée d'être une *nécrophile amoureuse*. On lui a reproché ses désirs, ses ambitions. La psychanalyse a assiégé sa voix pour y brandir l'expérience funeste du désir. La philosophie a débattu du « pour ou contre Antigone » impossible. La littérature l'a fait tourner sur elle-même, épluchant une à une ses forces et ses faiblesses, jouant avec ses mots et ses gestes, la faisant vaciller sur la limite entre victime et héroïne. Le féminisme n'a pas hésité. Il a pris Antigone comme portevoix de ses indignations, de ses contradictions et de sa force à venir. Il a adopté sa posture d'étrangère pour faire passer un *autre* message, pour en faire entendre la souffrance de l'exclusion et surtout, l'amour derrière la haine.

Antigone jouit d'une posture tout à fait enviable dans la littérature. Enviable parce qu'elle n'a jamais cessé d'attirer l'attention et de fournir aux différents discours une source inépuisable de pensées contradictoires. Contradictoire, Antigone l'est d'ailleurs jusqu'en

¹ Aliette Armel, *Antigone*, Paris, Éditions Autrement, p. 10

² *Ibid.*, p. 22

³ Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice : D'Antigone à la fille d'à côté*, Paris, DeNoël, 2007

⁴ Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 16

son nom montrant que malgré une étymologie qui rappelle le refus de la filiation voire son impossibilité, elle est à l'origine d'une des plus longues traditions littéraires occidentales. Dès lors, derrière les masques que lui auront apposés les centaines de réécritures et adaptations qui ont suivi sa création par Sophocle⁵, la fille d'Œdipe continue de nous échapper. Comme l'écrit Derrida : « Nous avons été fascinés par Antigone » mais « rien ne devrait pouvoir survivre à la mort d'Antigone. Plus rien ne devrait suivre, sortir d'elle, après elle. L'annonce de sa mort devrait sonner la fin absolue de l'histoire⁶ ». Pourtant, elle est encore là et c'est justement sa faculté à braver le temps par la répétition et la réinvention qui nous intéresse.

Cela dit, ce n'est pas tout à fait la figure même d'Antigone telle que l'ont abondamment repensée certains des plus grands et des plus grandes littéraires ou philosophes qui nous intéresse. C'est plutôt la façon dont elle ressurgit dans l'Histoire, à la manière d'une méduse, nous poussant violemment à faire face à la complexité et à l'inévitabilité de sa filiation ou de sa colère. Nous pensons d'ailleurs que ses manifestations ponctuelles dans l'Histoire, à des moments charnières très précis⁷, appelle un retour à un héritage commun qui traduirait une volonté de transposer dans le présent toute l'éloquence du passé et les promesses de changement que porte le futur. Or, bien que diverses adaptations aient tenté à leur manière de magnifier, de détourner ou d'épuiser le mythe, aucune d'elles ne semble avoir réussi à en reconduire l'équilibre parfait qui continue d'être célébré aujourd'hui. Attirées par ce maintien absolu du paradoxe entre le bien et le mal qui a fait de la pièce de Sophocle le texte tragique par excellence, toutes ont cependant pris le risque de s'aventurer dans la périphérie d'Antigone comme s'il devait toujours en rester quelque chose d'inédit.

⁵ Voir les ouvrages suivants : Georges Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, 346 p. & Rose Duroux et Stéphanie Urdician, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, PUF, 2010, 474 p.

⁶ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 187

⁷ Notamment au lendemain de la Deuxième Guerre et un peu plus tard « en Allemagne [où] la convulsive année 1977 fut appelée l'année Antigone » (voir R. Duroux et S. Urdician, p. 16)

Les filles et le tragique dans deux romans de Catherine Mavrikakis... Ne nous méprenons pas : les fondements de la présente recherche ne reposent ni sur les raisons historiques qui ont motivé les réécritures d'Antigone ni même sur la pertinence des unes par rapport aux autres. Nos réflexions ne viseront pas non plus à glorifier une certaine vérité tragique et encore moins à l'associer exclusivement aux textes contemporains écrits par des femmes. En fait, si nous avons tenu à concentrer le plus précisément possible l'horizon d'analyse du tragique vers un corpus québécois contemporain, c'est d'abord parce que les deux romans qui le composent sont marqués par un brillant travail de réappropriation non seulement de la figure d'Antigone, mais aussi des traces qu'auront laissées malgré elle ses gestes et sa voix dans l'imaginaire de ses *filles* en littérature. Nous tenions ainsi à développer cette idée qu'au fond Antigone serait la fille de toutes les filles à partir de laquelle nous pourrions enfin développer l'idée d'une communauté des filles d'Antigones. À l'image d'une sororité ou d'une amitié entre filles qui déplacerait les limites de la transmission, la pluralité à même la filiation au féminin nous paraissait essentielle pour faire entendre comment se manifestent les échos de la voix d'Antigone à travers celles des *autres* filles.

Malgré les différentes directions qu'a pris la longue tradition théorique entourant la réception des Antigones, que ce soit au théâtre, à l'opéra, dans les traités de philosophie ou en psychanalyse, une même réflexion rejoint le corpus littéraire critique qui a alimenté nos réflexions : depuis plus de deux mille cinq cent ans, la figure polémique d'Antigone continue de s'imposer par la résistance au sein des questions de transmission, d'héritages et de filiation. Dans la foulée d'interprétations qui se sont greffées au destin de la fille d'Œdipe, nous avons retenu l'idée simple que propose Suzanne Jacob dans « Le crime de la mort » à savoir

si ce n'est pas justement parce que Antigone a réveillé chez autant d'auteurs le sentiment qu'elle devait être réécrite et retraduite à l'infini qu'elle est devenue

une figure séculaire, figure qui défie non seulement la mort, mais l'analyse et le temps, et qui doit inlassablement être réécrite.⁸

L'idée de déplacer l'étude du tragique vers le roman, si elle n'est pas nouvelle, n'aurait pas non plus la prétention de trancher avec la tradition théâtrale – ne serait-ce que par notre souci de refaire entendre la voix excessive d'Antigone comme une performance qui ne cesse d'étonner par son intemporalité. Cela dit, nos intérêts se sont tournés vers deux romans qui reprenaient non pas l'histoire d'Antigone, mais plutôt sa posture ambiguë en tant que *fille* et son discours radical. Bien qu'il ne soit plus nécessaire de prouver qu'en s'opposant à l'autorité du roi, Antigone s'est elle-même exclue de la communauté au nom d'une solidarité dont la portée continue de se faire sentir aujourd'hui, forçant les uns à prendre position et les autres à revoir cette position, il nous est apparu évident qu'au-delà de la puissance d'un geste à la fois solitaire et solidaire, la force d'Antigone résidait simplement dans l'impossibilité du consensus. Il nous fallait donc remettre à l'épreuve la pertinence de repenser le tragique aujourd'hui à partir de ces deux romans de Catherine Mavrikakis décrits l'un et l'autre par leur quatrième de couverture comme « un texte iconoclaste et politiquement incorrect, porté par l'amour et la rage⁹ » et comme un « psychodrame décapant [...] un récit implacable, porté par une langue vive et haletante, qui frappe de plein fouet.¹⁰ »

Contrairement à la plus récente *Antigone* romanesque écrite par Henry Bauchau en 1997 qui tentait d'explorer, dans l'exhaustivité que permet l'espace du roman, la vie d'Antigone sous la forme d'un récit initiatique, les narratrices de Mavrikakis renouent, en la défiant sans cesse, avec la tragédie de la solitude d'Antigone. L'Antigone de Bauchau

⁸ Suzanne Jacob, « Le crime de la mort », dans *La Pratique du roman*, I. Daunais et F. Ricard (dir.), Montréal Boréal, p. 128

⁹ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, 156 pages — Désormais, les références à ce roman seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *ÇV* suivi immédiatement du numéro de la page.

¹⁰ Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac, 2005, 199 pages — Désormais, les références à ce roman seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *FC* suivi immédiatement du numéro de la page.

n'est plus seule : elle retrouve ses frères, sa sœur et devient cette « femme qui lutte perpétuellement contre sa propre faiblesse, qui s'appuie sur les autres pour trouver son propre chemin et que jamais n'abandonne l'espérance.¹¹ » Cela dit, récupérant et réduisant l'existence d'Antigone à celle d'une survivante qui, malgré la violence ne peut s'empêcher de croire en la possibilité de l'amour, Bauchau évince la dimension tragique du personnage. Antigone n'est pas qu'amour ou dévotion et les romans de Mavrikakis l'ont bien saisi. À l'instar de la tragédie grecque, ils conçoivent qu'Antigone « est d'abord tension puisqu'elle est l'opposition, dans une immobilité forcenée, de deux puissances, couvertes chacune des doubles masques du bien et du mal¹² » : et c'est précisément à cette tension que s'intéressera la présente recherche.

Comme l'a remarqué Albert Camus en 1955 lors d'une *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*,

l'âge tragique semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme, consciemment ou non, se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une nouvelle forme qui le satisfasse.¹³

À la lumière de cette affirmation, notre volonté d'étudier la réapparition du tragique dans deux romans de littérature québécoise contemporaine se lie étroitement à cette idée qu'en plus de (sur)vivre dans l'annonce perpétuelle de leur propre fin, les deux partagent étrangement une fascination pour le passé. Le choix d'un corpus québécois repose d'ailleurs sur le parallèle anachronique qui se dessine entre le concept de survivance et le personnage tragique en ce qui a trait à la résistance et aux enjeux identitaires. C'est aussi l'anachronisme de cette association qui nous permettra de nous appuyer sur la voix mythique d'Antigone, telle qu'elle est reprise par Mavrikakis, pour actualiser une réflexion autour de l'identité féminine dans la littérature des femmes au Québec. Sans toutefois

¹¹ Aliette Armel, p. 14

¹² Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, p. 1706

¹³ *Ibid.*, p. 1703

revenir en détails sur le débat qui tente d'expliquer l'émiettement du féminisme dans les discours littéraires depuis les années quatre-vingt (serait-ce symptomatique d'un essoufflement moderne, d'une dissociation généralisée par les femmes d'un mouvement devenu *trop* radical voire complètement dépassé, ou simplement de la remise en question générationnelle d'un mouvement dont la mort est sans cesse annoncée?), nous tenterons de voir ce qui en a été repris et contesté par les narratrices.

Mais pourquoi Antigone plus que Médée ou Clytemnestre pour penser l'expression d'une radicalité tragique dans les romans de Mavrikakis? Parce que nous retrouvons tant dans *Ça va aller* que dans *Fleurs de crachat* la mention littérale et ponctuelle du nom « Antigone » comme (non)-affirmation des identités narratives et de leur (non)-inscription en tant que filles dans l'Histoire. Revendiquant et refusant dans un même temps plusieurs filiations littéraires et mythiques, nous montrerons que les narratrices Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget finissent par se rejoindre dans le détournement du destin tragique d'Antigone. Or, sans se contenter de calquer leur existence sur celle d'Antigone, les narratrices parviennent, grâce à la problématique de la maternité et au désir de la concevoir comme sororité, à faire entendre l'urgence du changement, de la rupture et de la nouveauté. La parole revendicatrice que partagent les narratrices les inscrit dans une logique de réinvention de l'avenir au féminin et nous force ainsi à réfléchir aux résonances historiques et imaginaires qu'éveillent la révolte et l'amour des femmes dans la littérature québécoise contemporaine. De plus, comme la pièce de Sophocle s'ouvre par ces mots que prononce Antigone : « Tu es mon sang, ma sœur, Ismène, ma chérie », il n'en sera que plus pertinent de mettre en lumière les manifestations de cette solidarité au féminin chez les filles de Mavrikakis. Dès lors, si l'ampleur que prend le fantasme de cette nouvelle sororité est étudiée à partir de l'idéal porté par une pensée féministe radicale, elle sera surtout l'expression d'une volonté de sortir du cadre et des limites d'une Histoire ou d'une littérature dominées par l'autorité des pères.

Le legs féministe apparaît dans les romans de Mavrikakis comme une force non pas nouvelle ni même à venir, mais de l'ordre du déjà-là, tel un héritage non pas choisi mais reçu malgré soi. Dans *Ça va aller*, par exemple, la narratrice Sappho Didon-Apostasias déclare : « mais je suis une fille, et par conséquent, je réagis, comme elle : sans lâcheté devant les événements » (*ÇV*, 14) après avoir mentionné plus tôt dans le récit qu'elle se mettrait « à lire des grands écrivains. Pas les ratés de la littérature. Du Anne-Marie Alonzo, du Nicole Brossard, du Martine Audet [...] des grands écrivains qui écrivent bien, qui écrivent grand » (*ÇV*, 33) comme s'il était nécessaire de ne pas oublier celles qui auront pensé, parlé et crié avant elle, et qui auront été, à leur façon, des Antigones. Cela dit, que ce soit grâce à la solidarité qu'appellent leurs voix ou à cause du sentiment de solitude qui ne cesse de s'y faire entendre, les auteures que nomme Sappho-Didon ont soutenu par leurs écrits une pensée fondée sur « l'opposition du social et du privé, de la soumission et de la révolte, du féminin et du masculin, de l'amour et de la haine¹⁴ ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la figure d'Antigone a été reprise par plusieurs comme l'image même de cet entre-deux insaisissable. Sa voix est le lieu où ont continué de se rencontrer, se heurter et se ressembler les autres voix – celles de toutes les filles qui ont vu en Antigone un modèle d'affirmation et de liberté.

S'intéresser à Antigone, donc, tenter de la comprendre, certes, mais faire en sorte de ne pas en rester là : cette idée du dépassement légitimera notre réflexion autour du tragique. Plusieurs travaux antérieurs ont heureusement tenté de définir les différences entre la tragédie antique telle qu'elle a été pensée par Aristote, et la tragédie moderne. Le présent mémoire se concentrera donc sur « un tragique » où la fatalité ne serait pas une finalité, mais le lieu de tous les possibles. Il ne faudra toutefois pas penser ce tragique à partir de ses évocations génériques telles que les aurait définies Aristote en insistant sur leurs visées didactique et cathartique. Bien que certains thèmes de la tragédie antique comme l'amour

¹⁴ Louise Grenier et Suzanne Tremblay (dir.), *Le Projet d'Antigone : parcours vers la mort d'une fille d'Oedipe*, Montréal, Libert, 2005, p. 14

impossible, la filiation et bien sûr la mort se retrouvent aussi dans les textes modernes, il faudrait plutôt entendre le tragique dans la littérature contemporaine en prenant conscience du « risque du corps-à-corps, du face-à-face, c'est-à-dire de la rencontre, de l'attouchement, mais aussi du duel, du rapport violent.¹⁵ » Le tragique deviendrait ainsi, dans le cadre de cette recherche, l'espace du jeu avec la mort dans lequel aucune règle ne subsisterait sinon celle de ne pas suivre les règles. Telle une arène, le tragique témoignerait de ce haut lieu du risque où, dans les romans de Mavrikakis, l'idée du sacrifice, en plus de « défier la loi », serait chez les narratrices le « signe d'une révolte et d'une ouverture au nouveau qui fait une brèche dans le déroulement de la fatalité.¹⁶ »

Nous étudierons la révolte à partir du caractère « héroïque » qui marque les personnages de Sappho-Didon Apostasias et de Flore Forget. Toutefois, comme le tragique survient surtout dans les romans par son détournement, nous montrerons que c'est aussi le cas pour la notion d'héroïne. Les narratrices chez Mavrikakis nous apparaissent comme des guerrières que nous qualifierons de « cannibales et mélancoliques » en égard au titre du premier roman de l'auteure, mais aussi à l'esthétique qui se dessine à travers ses premiers romans. De plus, ces narratrices sont toutes des filles de la modernité qui reprennent à leur compte le legs du père (pour ne pas dire la loi du père) pour mieux le piller et le réinventer. La guerrière cannibale et mélancolique est la fille de son temps parce que lui revient la lourde tâche de lutter à la fois avec et contre toutes les limites qui lui ont été imposées ou qu'elle a dû choisir. Contrairement à l'héroïne tragique construite par Sophocle, la guerrière est celle qui, en plus d'imposer sa loi, s'immiscera volontairement de l'autre côté de la loi, en marge d'un monde qu'elle aime trop pour ne pas y entrer, ce monde auquel elle « ressemble trop pour ne pas [l]'haïr... » (*FC*, 184) Bien que l'idée du trop, ou du toujours trop, se traduise par la démesure des narratrices de notre corpus d'étude, elle se manifeste aussi dans la langue que Mavrikakis triture, poétise et brise dans un même mouvement. *Ça*

¹⁵ Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis, « Quelques mots sur l'éthique et la littérature » dans *Dalhousie French Studies 64*, Halifax, Dalhousie Press, 2003, p. 83

¹⁶ Anne Dufourmantelle, p. 11

va aller et *Fleurs de crachat* témoignent ainsi de cette tendance à toujours écrire à bout de souffle, à bout de nerfs, dans un élan lyrique et radical. Donnant littéralement à entendre la voix aussi séduisante que terrifiante de la fatalité dans *Fleurs de crachat*, l'auteure rompt avec la notion de silence souvent inhérente à celle de la mort. Autrement dit, chez Mavrikakis, cela parle, cela crie, cela jouit sans cesse, comme si la fin était non pas impossible, mais plutôt caressée, repoussée, fantasmée, aimée et détestée. L'idée de la fin, comme mort aguicheuse, s'y révélerait donc comme un moteur incontesté du tragique.

Aux mots que prononce l'Antigone de Sophocle devant la mort que lui annonce Ismène (« Va donc, et laisse-nous, moi et ma sottise, courir notre risque. Du moins je n'en courrai pas qui me puisse mener à une mort honteuse ») fait écho la fatalité dans *Fleurs de crachat* quand elle dit qu'elle est « là pour la grandeur, pour la splendeur du sort. » (FC, 17) Dès lors, cette volonté que partagent les narratrices de Mavrikakis à occuper tous les lieux du discours, à entendre ce que la mort a à dire, marque une double posture qui rappelle évidemment celle d'Antigone. Si on a dit de la fille d'Œdipe qu'elle était l'incarnation parfaite d'une existence de « l'entre », nous ne saurions dire si les narratrices de Mavrikakis répondent davantage au titre d'héritière ou de préceuse. Nous tenterons donc de réfléchir à la manière dont ces filles de la première fille portent en elles tout le bagage d'un passé mythique, et tous les rêves de l'avenir. Si le présent est le lieu où tout est encore possible, il est à la fois ce lieu même où tout est sur le point de se terminer. C'est donc dans cette urgence du changement ou de la destruction que parviennent à se rencontrer toutes les temporalités qui hantent les romans de Mavrikakis. Du passé, on enjambe le présent, non pas pour faire du futur un lieu utopique, mais plutôt un lieu où tout est encore *à-venir*. Nous tenterons ensuite de montrer que cette obsession pour l'urgence se reflète dans la langue sous l'(in)forme du crachat. Il semble en fait que le crachat – comme empreinte d'un discours cannibale emblématique chez Mavrikakis – s'exerce dans les romans par un désir de toucher et de contaminer l'Histoire d'une force étrangère ou d'une voix venue d'ailleurs, en traduisant avec éloquence la posture même de l'étrangère que

partagent Antigone, Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget. Bien que Sappho Didon-Apostasias se réclame de la nationalité québécoise, elle joue inévitablement avec les obstacles du nom, de la grandeur étrangère à toute la petitesse qu'elle reproche au Québec. À cet égard, *Ça va aller* rappelle l'importance de rompre avec le nom quand sa narratrice affirme que « Je ne sais pas si [ma fille] aura les yeux, le nez ou encore la plume de son père. Mais je sais qu'elle n'aura pas son nom. » (*ÇV*, 135) Nous nous permettrons d'ajouter que cette idée de faire du nom le premier lieu de l'individualité, de l'invention et d'un avenir indépendant (ou non) de l'origine familiale se retrouve aussi dans *Fleurs de crachat*. Cette récurrence, par la différence, nous semble donc tout à fait pertinente pour réfléchir à la nécessité de la réécriture et de la trahison dans l'œuvre de Mavrikakis. Le détournement du mythe d'Antigone, comme l'une des inscriptions de l'héritage dans les romans étudiés, nous ramènerait ensuite au constat de départ visant à réfléchir au retour d'Antigone dans l'imaginaire tragique qu'éveillent les filles chez Mavrikakis. En insistant sur la présence des filles chez Mavrikakis, nous souhaitons montrer que c'est le choix d'une filiation au féminin, passée et à venir, qui crée l'horizon du futur dans les romans : une filiation pensée par les narratrices comme une prophétie où miroiterait enfin l'espoir ou l'illusion d'un avenir grandiose pour les filles. Il y aurait ainsi dans l'écriture de Mavrikakis un retour à un féminin marginal et à une radicalité qui donnait sa couleur aux écrits d'Alonzo ou de Brossard – lesquelles ayant d'ailleurs été au cœur du projet d'émancipation des femmes littéraires engagées et enragées qui a eu lieu au Québec entre les années 1970 et le début des années 1980. À cet imaginaire féministe, les romans de Mavrikakis ne sont pas étrangers. Et c'est pourquoi nous nous efforcerons de montrer comment, à partir du détournement de la figure d'Antigone, ils perpétuent une volonté d'occuper l'Histoire comme espace de luttes et de contradictions. Au-delà de la grandeur tragique, s'élèverait ainsi une promesse de réconciliation qui sera sans cesse refusée aux narratrices de *Ça va aller* et de *Fleurs de crachat* : le tragique s'inscrivant, comme un certain féminisme, tel un héritage avec lequel on joue mais qui ne peut que nous déjouer, menaçant toujours de se dépasser ou d'être dépassé.

Enfin, si l'histoire littéraire a voulu opposer le comique au tragique, nous soulignerons que c'est le rire bien gras, voire l'éclat de rire qui surprend par son intensité et sa brutalité qui pousse le tragique à son extrême chez Mavrikakis. Quand tout devient trop lourd, trop sombre, trop menaçant, s'y fait tout de même entendre la possibilité de (se faire) croire que *ça va aller*. En ce sens, le titre du roman fait écho à une idée de Camus :

[l]'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence. Il marche peut-être vers la formulation de sa propre tragédie qui sera obtenue le jour du *Tout est bien*.¹⁷

Le tragique, par son jeu avec la fatalité, serait donc essentiel à l'expérience que font les narratrices de Mavrikakis du temps et de l'histoire. C'est-à-dire qu'en souscrivant impunément à la vie, elles ne font qu'une avec la mort, et c'est justement à partir de cette inscription tragique de l'existence que nous pourrions pousser plus loin notre réflexion entourant l'espoir d'une réinvention de l'Histoire au féminin. Il sera toutefois important de préciser que le féminin ne se limite pas à la femme comme sujet ou comme objet de réflexion. En fait, nous pensons avec le féminisme que le féminin est une façon d'habiter le monde, et surtout, une manière de se différencier de la lignée des pères. S'il est question de Ducharme et d'Aquin dans *Ça va aller*, élément qui a beaucoup intéressé la critique, les figures de père dans les autres romans de Mavrikakis se pensent toujours par l'absence. La (re)naissance des filles et le fantasme d'invention d'une lignée au féminin deviendraient ainsi une façon de revoir le monde, de le repenser, de le reconstruire et d'en proposer une vision où le père n'aurait plus son mot à dire. Autrement dit, faire entendre la voix des filles comme si ce n'était ni pour la première ni pour la dernière fois, mais bien pour une fois encore.

¹⁷ Albert Camus, p. 1709

CHAPITRE 1 – ÊTRE OU NE PAS ÊTRE ANTIGONE

QUELQUES CONSIDÉRATIONS TRAGIQUES

Dans l'avertissement qui précède l'essai *Condamner à mort : Les meurtres et la loi à l'écran*¹⁸ et qui s'intitule « Petit réquisitoire contre l'intelligence cynique des modernes », Catherine Mavrikakis instaure, à partir de la figure de Bardamu¹⁹, les balises autour desquelles se dessinent l'insolence moderne, l'emprise « de son cynisme et de sa pensée triste, mélancolique.²⁰ » Là où se confrontent les idées de la résistance cynique et du « devenir idiot », Mavrikakis mentionne que,

il faut [...] arrêter de tenir un discours qui place le sujet dans un paradoxe qui montre la défaite de la pensée et sa douleur. Il s'agit [plutôt] de continuer à vivre, à perpétuer quelque chose comme soi, à pousser la vie vers sa permanence et sa reproduction. L'insistance d'exister.²¹

À ce constat du « Nous sommes condamnés à notre propre survie » se greffe la posture de celui dont la mauvaise humeur permet d'habiter davantage le cynisme, dans ce que cela impliquerait de solitude et d'acharnement. Pourtant, comme le note Mavrikakis,

[...] cette façon de se faire l'hôte d'une grandeur qui ne peut s'articuler que sur le mode de la férocité, de la méchanceté envers autrui, n'est pas donnée à tous et demeure excessivement douloureuse. Elle est le fait d'une violence à laquelle nous ne croyons plus.²²

L'intrusion du tragique dans le contemporain débiterait peut-être là, quelque part entre l'impossibilité de croire ou de contenir en soi la démesure d'une époque et la nécessité de lutter contre elle, en misant sur la force de la rupture, ou pire, du décalage. Comme l'écrit Agamben, si « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions », reste qu'« un

¹⁸ Catherine Mavrikakis, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, PUM, 2005, 161 pages

¹⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2006, 614 pages

²⁰ Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 16

²¹ *Ibid.*, p. 14

²² *Ibid.*, p. 20

homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut lui échapper.²³ » L'anachronisme, comme façon « de saisir notre temps sous la forme d'un *trop tôt*, qui est aussi un *trop tard*, d'un *déjà* qui est aussi un *pas encore*²⁴ » réactualise toutes ces idées liées à la discordance des temps, mais surtout à cette fascination d'un lieu où tout est encore possible, même si tout est sur le point de se terminer. Ce lieu, façonné par et dans l'urgence, est aussi celui de l'entre-deux, là où réussissent à se faire écho « l'immémorial et le préhistorique.²⁵ » Pris au cœur de cette tension, le contemporain réussirait, grâce à ce que Agamben nomme *interpolation*, à transformer le temps, mais surtout à « le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire de manière inédite²⁶ ». La reprise d'un certain tragique dans la littérature contemporaine répondrait d'ailleurs à cette même exigence « à laquelle [on] ne peut pas ne pas répondre²⁷ » et qui, d'emblée, rappelle ce pour quoi s'est battue Antigone : ces « lois non écrites [...] [qui] ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui ni d'hier, et [dont] nul ne sait le jour où elles ont paru.²⁸ »

La présence du tragique dans la littérature contemporaine ne pourrait donc prétendre à cette posture anachronique s'il n'était question que de son inscription thématique. Autrement dit, si des thèmes tels que la fatalité, l'amour impossible, l'inceste et le suicide peuvent susciter un certain intérêt tragique du côté de l'analyse littéraire, il n'en serait rien sans cette quête dont parle Camus :

Nos auteurs dramatiques sont à la recherche d'un langage tragique parce qu'il n'est pas de tragédie sans langage, et que ce langage est d'autant plus difficile à former qu'il doit refléter les contradictions de la situation tragique. Il doit être à

²³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9-10

²⁴ *Ibid.*, p. 26

²⁵ *Ibid.*, p. 35

²⁶ *Ibid.*, p. 39

²⁷ *Ibid.*, p. 40

²⁸ Sophocle, *Antigone*, Paris, Gallimard, c1962, p. 27

la fois hiératique et familier, barbare et savant, mystérieux et clair, hautain et pitoyable.²⁹

Bien que Camus mentionne les « auteurs dramatiques », ce travail de la langue s'étend jusqu'à une certaine pratique du roman par laquelle advient une parole qui se veut théâtrale par l'excès qu'elle met en scène, mais aussi par les contradictions dont elle joue. Cette question de la performance, sans se limiter à ses résonances théâtrales, témoigne néanmoins de l'artifice qui établirait une rupture au cœur d'un discours bien contemporain sur la fin. Artifice, au sens technique du terme, qui renverrait à un dispositif où le leurre, la tromperie, contribuerait par la force du renversement à faire advenir une certaine vérité, celle d'une logique non pas apocalyptique, mais bel et bien tragique de laquelle émergerait une force de conviction, une résilience et, peut-être, un peu d'espoir.

Il importe de pousser plus loin la réflexion du tragique dans les romans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis. Partant du constat que la tragédie antique a pris naissance au cœur même de conflits familiaux, la question de la filiation s'avère essentielle et inévitable. Pourtant, l'intérêt du tragique chez Mavrikakis ne réside pas exclusivement dans les filiations qui sont subies ou choisies : il se situe plutôt au point défaillant de leur conjonction. Se profile alors, grâce à un fantasme de réinvention de l'Histoire, l'idée voire la possibilité d'élire ou de construire une *autre* communauté. Si nous soutiendrons que c'est par les *filles* que celle-ci naîtra (ou pas), nous avançons pour l'instant que cette manière d'intervenir dans l'Histoire instaure inévitablement une tension semblable à celle qui gouvernait jadis l'imaginaire tragique : une tension qui fait osciller le personnage tragique entre l'angoisse d'être infidèle à son sang et le désir de lutter contre ses funestes héritages. Ce sentiment d'angoisse serait ainsi provoqué non seulement par la nature fuyante et imprévisible de l'Histoire mais aussi par le poids qu'exerce irrémédiablement cette dernière sur les filiations. À cet égard, dans « Le reflet du tragique

²⁹ Albert Camus, p. 1709

ancien sur le moderne », Kierkegaard souligne que c'est l'angoisse qui, comme partie intégrante du tragique, désigne « la force de mouvement par laquelle la peine s'enfonce dans le cœur. Mais le mouvement n'est pas rapide comme celui de la flèche, il est successif, il n'existe pas une fois pour toutes, il est en perpétuel devenir.³⁰ » L'angoisse, perçue comme décalage sur la *réalité du monde* par le philosophe, traduirait cette part d'anachronisme qui, chez le contemporain, témoignerait de la contradiction nécessaire à la condition tragique, c'est-à-dire que « l'angoisse a en elle un élément de plus qui fait qu'elle s'attache plus fortement encore à son objet, car en même temps qu'elle l'aime, elle le craint.³¹ » De plus, comme l'ajoute Kierkegaard : « l'angoisse contient toujours en elle une réflexion dans le temps; [on] ne peu[t] pas être angoissé au sujet du présent, mais seulement de ce qui est passé et de ce qui va arriver [...]»³² Il y aurait ainsi au cœur de cette tension, un sentiment d'urgence qui empêcherait non seulement l'indifférence, mais qui forcerait une certaine projection de soi dans le monde. Si on a dit de l'Antigone de Sophocle qu'elle avait été amoureuse à en mourir, l'avatar que propose Kierkegaard reprend l'idée de la lutte, celle qu'elle aura menée contre elle-même, et qui « à la fin [...] devien[dra] presque fausse mais d'autant plus ingénieuse à cause de cette résistance.³³ » Empreinte de violence et de passion, la réplique d'Antigone n'échappe heureusement pas au pathétique d'une douleur trop grande, trop vive, qui donne à entendre sa peine à elle, mais aussi celle d'une époque aux prises avec un dilemme comparable : Que reste-t-il quand il ne reste plus rien sinon la certitude qu'il n'y a plus rien à perdre?

³⁰ Soren Kierkegaard, « Le reflet du tragique ancien sur le moderne », dans *Ou bien...Ou bien...*, Paris, Gallimard, 1943, p. 120

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 121

³³ *Ibid.*, p. 127

ANTI... QUI? ANTI... QUOI?

LE MYTHE (ET LA TRADITION)

Il serait inutile d'exposer, ici, en quelques lignes, qui était Antigone. Celle de Sophocle, bien sûr, mais aussi toutes les autres qui lui ont succédé et que Georges Steiner a recensé dans un ouvrage s'imposant dorénavant comme référence dans le domaine³⁴. L'Antigone qui m'intéresse se définit au-delà de ses origines textuelles. En fait, en inscrivant cette recherche dans le filon d'une approche féministe, il semble plus pertinent de réfléchir à la manière dont l'Antigone originelle s'est rendue jusqu'à nous : de la modulation des enjeux liés à sa résistance, et à son émancipation, en passant évidemment par les formes que prend leur expression au cœur des romans de Catherine Mavrikakis. En jouant sur l'écart qui lie le tragique et le féminisme, sur la reprise du mythe comme « symbolisation des temps du commencement³⁵ » et sur la tradition comme manière de déjouer l'avenir, la figure d'Antigone s'immisce dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* à travers l'inconstance d'une revendication et d'une démesure certaines. Traditionnellement, le mythe impose un idéal d'éternité, mais aussi une possibilité de subversion. Cependant, sur la scène littéraire contemporaine, le mythe originel jouit différemment de son pouvoir d'étonnement. Si son goût pour l'intemporalité rompt avec un discours sur la fin, il ne peut que renouer avec celui de la survivance : la survivance comme résistance ou comme cette persistance à exister qui réactualise une grandeur parfois fantasmée, mais souvent ambiguë et suspecte dans l'histoire de la littérature québécoise. Or, dans le roman *Ça va aller*, les mythes font leur entrée par la grande porte comme si côtoyer les spectres d'une certaine grandeur tragique allait de soi pour la narratrice. Bien que la présence de figures mythiques comme Antigone, Aquin et Ducharme témoigne à la fois de ce qui étouffe et donne son souffle à la narration, elle semble aller de pair avec une inaccessibilité que tend à

³⁴ George Steiner, p. 331

³⁵ Dominique Kunz-Westerhoff (dir), *Mnémosynes : La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2008, p. 31

s'approprier à son tour Sappho-Didon Apostasias. En ce sens, la narratrice dira que « Je suis une iconoclaste, je suis une adoratrice, j'ai besoin d'idoles, de héros, et de haines. » (ÇV, 65) Ce désir d'une grandeur qui se veut destructrice, voire terroriste, coïncide de manière éloquente avec le culte que voue la narratrice de *Ça va aller* à Hubert Aquin, « le suicidé de la société, comme le dirait Artaud. » (ÇV, 15) Si la critique littéraire a longuement commenté l'inscription presque incantatoire d'Aquin dans le roman de Mavrikakis, elle n'a pas non plus omis de lui opposer cette autre figure mythique de la littérature québécoise que serait Robert Laflamme, avatar de Réjean Ducharme dans le récit. Toutefois, au-delà de la simple dualité, se fait entendre un désir d'éternité dont témoigne le perpétuel va-et-vient entre ces deux figures. Malgré l'absence, leur autorité sur le roman s'exerce avec force, à travers leur langue que la narratrice « triture » (ÇV, 111). Cela dit, c'est par un travail minutieux de la langue que Mavrikakis parvient à s'inscrire à même l'œuvre de Ducharme, « l'incorporant et s'y incorporant, et proposant, à même la fiction, une véritable lecture de l'œuvre; [...] le roman thématise la question de l'héritage littéraire, réclamé, refusé, qu'on ne peut recevoir qu'en le trahissant.³⁶ » Cette question de la trahison est d'ailleurs intrinsèque au mythe. Affirmant que « Laflamme, vous nous le gâchez, et moi j'ai décidé de le gâcher encore plus, mais pas comme vous, pour que vous puissiez voir ce que vous lui faites, ce que vous nous faites, ce que vous vous faites. » (ÇV, 136), Sappho-Didon Apostasias montre que malgré le temps, les pastiches et les réécritures, il s'avère impossible de complètement mettre à mort le mythe. Le recours à la mythification d'Aquin et de Ducharme appuie donc cette idée selon laquelle « chacune des réénonciations d'un mythe retrouve cette puissance fondatrice de la forme symbolique, tout en lui conférant une nouvelle pertinence, une nouvelle capacité descriptive vis-à-vis du monde.³⁷ » Bien qu'ici le mythe fasse référence à ses évocations légendaires, au sens des écritures, il y a dans la mythification des écrivains quelque chose qui rappelle la *figure*, sa

³⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, vol. 30, n° 2, 2005, p. 66

³⁷ Dominique Kunz-Westerhoff, p. 20

réinvention et qui « ouvre un écart qui révèle et déplace les significations, les valeurs et les modes de symbolisation des mythes de référence, en instaurant une tension avec l'héritage de la mémoire culturelle.³⁸ » C'est précisément à cette tension que renvoie la réappropriation d'Antigone dans les romans de Mavrikakis.

S'il est bien question d'Antigone dans *Ça va aller*, c'est aussi pour sa double résonance dans l'imaginaire littéraire québécois. Refusant, du moins au début, l'analogie avec l'Antigone Totenwald de Laflamme (qui fait bien sûr écho à la Bérénice Einberg de Ducharme³⁹), Sappho-Didon Apostasias réclame l'absolu du *vrai* mythe. À ceux qui osent lui mettre sous le nez ses ressemblances avec le personnage du roman *Allez, va, alléluia* de Laflamme, elle répondra :

T'aurais pu citer Sophocle ou Alfieri et pas un vulgaire d'écrivain comme Laflamme; si je suis un personnage, je veux être un personnage classique, pas la coqueluche du moment. De la décennie ou de la nation. Je veux être là pour l'éternité, tu comprends, capici? » (*ÇV*, 13)

Et puis, se ravissant, Sappho-Didon dira : « Je ne suis pas un personnage de roman : je suis un mythe, je suis des légendes, je suis à moi seule le génie de la poésie grecque et un opéra anglais, je suis l'éternité et pas cette petite salope d'Antigone Totenwald [...] » (*ÇV*, 14) Comme l'explique Martine-Emmanuelle Lapointe,

Entre le roman et le mythe, si l'on se fie à Sappho-Didon, s'impose un important écart : le genre romanesque, celui que pratique Laflamme du moins, s'avère éphémère, ancré dans une époque dont il se veut le témoin, soumis aux effets de mode; il est dépourvu de cette vérité essentielles aux œuvres intemporelles, aux récits mythiques auxquels la narratrice confère un caractère d'éternité.⁴⁰

À première vue, l'apparition d'Antigone dans les deux romans de Mavrikakis répond à cette exigence du « caractère d'éternité » dont parle Lapointe. Pourtant, cette aspiration, si

³⁸ *Ibid.*, p. 19

³⁹ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, 281 pages

⁴⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature : Le Libraire, Prochain Épisode et l'Avalée des avalés*, Montréal, Fides, p. 219

elle semble noble, se construit autour d'un jeu qui rappelle inmanquablement la démesure de l'Antigone originelle qui a tantôt versé dans la passion amoureuse, mais aussi dans ce qui a paru à certains comme le pathétique d'une douleur trop grande. Quand elle dit qu'« il y a quelque chose de dérisoire ici et de profondément tragique que l'on refuse de voir » (ÇV, 136), Sappho-Didon Apostasias met l'accent sur cette contradiction inhérente à l'héritage illégitime des pères de la littérature québécoise et qui rejoint l'essence même du tragique, et de la figure d'Antigone, parce que « c'est [aussi] cela le Québec, des tas de lignées complètement tragiques, des filiations cauchemardesques, mais tout en faisant toujours semblant que ça va bien, que ça va aller. » (ÇV, 135) Dès lors, la contradiction, tant chez Mavrikakis que dans la tragédie antique, provient d'un mal qui s'apparente étrangement à l'amour. Un amour qui, il faut bien le préciser, se veut davantage *fleurs de crachat* que fleur bleue. Sans mauvais jeu de mots, il importe de voir en cette incessante tension qui se dessine entre l'amour et la haine, quelque chose comme une lutte, une fureur, et une obstination à « passer à l'histoire » puisque « ce serait peut-être aussi une manière de sortir du roman pour rejoindre la légende, le mythe, et ainsi retrouver Hubert Aquin.⁴¹ » Ce fantasme qui se profile tout au long de *Ça va aller* introduit la notion de destin au cœur d'un récit carburant depuis le début aux impulsions d'une narratrice animée, entre autres, par l'urgence de l'indignation. Le personnage de Lazare, dont nous reparlerons plus en détails dans le deuxième chapitre, incarne la voix du destin à laquelle Sappho-Didon se soumet entièrement. Avec le ton tranchant de la fatalité, Lazare dictera : « Résiste à ton destin. T'as jamais fait que ça. Et tu vois où ça t'a menée. Direct à ton destin. » (ÇV, 23) Fidèle à ses « plans » (ÇV, 25) et à ses contradictions, la narratrice se montre ferme : « Je suis mon destin à la trace. Je ne serai que mon destin. Malgré mon amour pour Aquin. Malgré cette passion-ravage que j'ai pour lui. » (ÇV, 46) puisque si « Oui, Laflamme a gagné. Je veux être Antigone, jusqu'au bout. C'est tout. » (ÇV, 44) reste que « L'amour est une chose ignoble, terrible, abjecte et je n'y céderai pas. Je n'ai pas envie de m'abandonner. J'abandonnerai tout le monde, sauf moi-même [...] Je deviens son Antigone. » (ÇV, 45)

⁴¹ *Ibid.*

Comme le « son » réfère simultanément à Harold C. McQueen, professeur à l'université et grand spécialiste de Laflamme, et à Laflamme lui-même, il y aurait dans cette façon d'occuper tous les rôles, et de les rejeter aussitôt, une prédisposition à entrer et à s'exclure d'une tradition bien précise; celle du mythe que Sappho-Didon s'efforce de (ne pas) devenir.

LA FILLE (ET LE SECRET)

Quand on fait référence au tragique, il peut être légitime de soulever la notion de l'élection divine. Pourtant, l'intérêt de repenser son travestissement dans deux romans contemporains ne repose certainement pas sur un calque des grandes tragédies antiques. La tradition littéraire qui a succédé à Antigone montre bien que le jeu est essentiel à la réécriture pour que le mythe survive, puisque c'est précisément par les différences que se sont imposées les *autres* Antigones, chacune reflétant un pan de son époque. Cependant, malgré leurs divergences notoires, il faut noter que subsiste (presque) toujours la notion de sororité qui vient nouer l'une à l'autre deux postures : celles de la fille et de la sœur. Ce nœud qui évoque l'un des carrefours de la filiation n'est pas fortuit quand vient le temps de réfléchir à l'inscription littéraire (et mortuaire) de la fille d'Œdipe. En fait, si le nœud implique une tension appelant à la confrontation, au « parler, c'est faire la guerre⁴² » si cher aux poètes féministes des années soixante-dix au Québec, ce sont les mots de France Théoret tirés du poème « Nœud » qu'il faudrait entendre ici :

Qui sait transmettre autre chose que le poids? L'espèce survit à force d'enfermer. Les générations déplacent les lourdeurs. Elle est seule à lutter corps défendant. Elle sait le nœud des générations. L'engendreuse voudrait fournir à

⁴² Danielle Fournier, « Préface », présentation de, France Théoret, *Bloody Mary : suivi de Vertiges, Nécessairement putain et Intérieurs*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 32

l'espèce ses vivants et l'espèce refuse. La forteresse est dense du secret douloureux.⁴³

Il semble que ce soit les liens qui se tissent entre la fille et son secret qui rendent encore plus pertinente la question du tragique telle qu'elle se manifeste au cœur des romans de Mavrikakis. En effet, comme l'écrit Kierkegaard, la notion de secret confère « la grandeur surnaturelle qui est nécessaire [à Antigone] pour pouvoir nous intéresser du point de vue tragique⁴⁴ ». Pourtant, si l'on se fie à ce que le philosophe affirme à savoir qu'« il n'y a rien qui ennoblit plus un être humain que de savoir garder un secret⁴⁵ », la force que partagent Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget les situerait davantage du côté de la divulgation, de la dénonciation et surtout du refus de participer au mutisme souvent meurtrier de l'Histoire. Malgré la forme soliloquée des deux romans, ceux-ci accueillent forcément l'altérité. Ponctués de multiples voix secondaires, *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* ne se referment pas sur eux-mêmes ; comme l'avait permis à sa manière la voix d'Antigone, la possibilité du dialogue chez Mavrikakis instaure un espace de tensions qui fait advenir non seulement le tragique, mais surtout l'éventualité prometteuse, ou non, de sa trahison.

« Il faut que les secrets circulent...⁴⁶ » L'impératif qui sous-tend ces mots peut être compris comme un appel à la nécessité du sacrifice. Refusant toutefois de décontextualiser l'importance que prend cette question dans l'œuvre guibertienne, mais considérant ses résonances dans celle de Mavrikakis, je dirai simplement que trahir devient chez Sappho-Didon et Flore Forget l'arme secrète, insaisissable, de leur contestation. Comme l'écrit Mathieu Lindon :

Le secret est un mal moral, c'est un vice. La pudeur et l'impudeur sont des notions interchangeables, des remparts contre la vie. Conserver son secret par-devers soi est une agression contre soi et contre les autres, quoi d'autre a-t-on à

⁴³ France Théoret, « Nœud », *Bloody Mary*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 173

⁴⁴ Kierkegaard, p. 122

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 170

partager? Il faut le divulguer si on veut entrer de plain-pied dans la communauté des humains, quoi d'autre a-t-on à offrir?⁴⁷

Dans les romans étudiés, la divulgation se ferait donc aux dépens de soi et des autres. Elle se signe dans « l'envie de tout détruire, de nous terroriser » (*ÇV*, 82) et dans la persistance de ne pas céder, « surtout pas à [s]oi-même. » (*ÇV*, 86) Or, partant de la promesse que fait Sappho-Didon au « Québec, ma douleur » à savoir qu'« [elle] veu[t] être [s]on ennemie publique, [elle] veu[t] [lui] faire exploser la baraque, et que cela saute » (*ÇV*, 82), j'avancerais que le fantasme d'éradication qui anime la narratrice n'existerait que dans l'éventualité d'une réinvention, d'un avènement. C'est-à-dire que de cette violence émerge tout de même l'espoir d'une blessure assez profonde qui déclinerait le fameux « Je me souviens » national en un « Je m'en souviendrai! » vindicatif. Tout ou presque se pense dans une logique d'un *à-venir*, d'une projection désespérée de soi vers un ailleurs indécidable, potentiellement obscur. Le point sur lequel vacillent un peu les narratrices chez Mavrikakis se veut alors « courroie, passation, transmission » (*FC*, 168) et il se construit en écho au vide, au « flou » et aux « sentiments bizarres » (*FC*, 167) qui marquent l'enfance. Dans les romans étudiés, la présence de l'enfant, de la fille *de la fille* par surcroît, contribue autant à cette dynamique du secret qu'à celle plus problématique de son dévoilement. En fait, c'est à même l'enfance, ce « vrai poison violent » (*FC*, 167), que puise le présent comme temps de l'entre-deux où tout reste encore à dire, et à dire encore. Là où France Théoret parlait d'un « corps défendant » et du « secret douloureux », les narratrices de *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* prennent le pari de lutter, à bras-le-corps, contre les lourdeurs du temps, parce que « rien ne se dit tout bas, tout est pour l'agora. » (*FC*, 94) Il y aurait ainsi chez Mavrikakis une adéquation avec ce qu'affirme Lindon à savoir que « Stopper net la circulation d'un secret, c'est le tuer, [car] il n'existe que s'il y a possibilité de révélation.⁴⁸ » Flore Forget ne dira-t-elle pas qu'elle « en [a] marre de [sa] langue honteuse et maladroite, de [sa] langue de secrets et d'amours trop cachés »? (*FC*, 94) Cette lassitude

⁴⁷ Mathieu Lindon, *Je vous écris : récits critiques*, Paris, P.O.L., 2004, p. 8

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13

que partagent les deux narratrices semble être le moteur même de l'urgence qui les anime. Or, s'il a été convenu précédemment que le secret permettait de repenser le tragique, je préciserais maintenant que c'est plutôt le refus d'obéir au secret qui le ferait advenir dans le récit contemporain. La désobéissance des filles, le sacrifice qu'implique la trahison, mais aussi le refus de se soumettre à un quelconque impératif moral créeraient « une brèche dans le déroulement de la fatalité⁴⁹ » semant du coup le doute au cœur même du dénouement à venir puisqu'au fond « N'y a-t-il pas de la lâcheté dans la discrétion qui nous rend si fiers d'empêcher que les secrets circulent?⁵⁰ » Il faudra d'ailleurs éviter de confondre lassitude et lâcheté. En effet, si Flore Forget parvient à faire « marcher la grande machine de l'ennui sexuel, à coups d'orgasmes » (*FC*, 105) et que Sappho-Didon est consciente « qu'au Québec, il faut hurler. Il faut que cela ait peur pour que cela se réveille... » (*ÇV*, 88), j'oserais dire que c'est par leur démesure que les deux narratrices en arrivent à défier l'indicible, à jouer avec la fatalité ou mieux, à espérer « la serrer dans [leurs] bras, la prendre par la taille, la posséder sauvagement. » (*ÇV*, 197)

Il a été suggéré plus tôt que le secret doit circuler. Dans les romans étudiés, la nature du secret serait donc liée au langage, à sa façon de porter la contradiction, « le double et la duplicité » (*FC*, 160) et de s'immiscer à même le nœud des temporalités. Au carrefour du futur et du passé, le langage deviendrait inévitablement ce par quoi s'exprime la lutte que mènent, presque ensemble, les narratrices contre la mort. Cette propension à élever la voix, à aimer « la langue qui gueule parce qu'elle sait parler » (*FC*, 94) témoignerait ainsi de la puissance qui émerge du c(h)œur non pas par souci de vérité, mais pour que parfois, peut-être, il soit possible de souhaiter de « ne pas être aussi vile que les autres [...] » (*ÇV*, 38) Parce qu'elles « aime[nt] la péroration, l'exorde, les grands discours, la belle prosopopée et toutes les épopées » (*FC*, 94), les narratrices jonglent avec la langue comme elles le feraient

⁴⁹ Anne Dufourmantelle, p. 11

⁵⁰ Lindon, p. 11

avec le secret; le tournant et le retournant dans tous les sens, de façon à éviter les zones grises comme « une suite de pirouettes verbales qui [me] donnent le tournis, qui font de la langue une toupie! » (*ÇV*, 83) Dès lors, contrairement à une *rhétorique inversée du secret* que l'on trouve notamment au théâtre et qui serait « un paradoxe qui fonde une dramaturgie où tout est caché pour mieux se montrer et se dire, où tout est exhibé pour mieux cacher⁵¹ », ce qui circule chez Mavrikakis carburerait avant tout à cette volonté de dire ce qui ne devrait pas toujours l'être et de faire entendre ce qui est tu, même si de temps à autre, on consent à cette idée que « le silence transmet l'essentiel. » (*FC*, 181)

LA VOIX (ET LA LANGUE)

Chez Antigone, la révolte et l'amour passent d'abord par la voix. Dès les premiers vers de la pièce de Sophocle, elle demandera à sa sœur Ismène si elle est informée de l'injonction prononcée par le roi Créon à propos de la sépulture de leur frère Polynice : « [...] ignores-tu que le malheur est en marche, et que ceux qui nous haïssent visent ceux que nous aimons? » (p.7) Dans l'aveu de son ignorance, Antigone répondra : « J'en étais sûre, et c'est bien pourquoi je t'ai emmenée au-delà des portes de cette maison : tu dois être seule à m'entendre. » (p. 8) Une fois les faits exposés, Antigone convoquera, pour la première et dernière fois, la solidarité de sa sœur : « Aideras-tu mes bras à relever le mort? » (p. 9) Cette dernière, affolée, se verra forcée de refuser, « incapable d'agir contre le gré de [sa] cité » (p. 10) et en la priant par ces mots: « [...] ne t'ouvre à personne de pareil projet. Cache-le bien dans l'ombre; je t'y aiderai. » (p.11) On connaît pourtant bien la suite : Antigone, immuable, la mettra au défi : « Ah! crie-le haut et fort au contraire. Je te détesterai bien plus, si tu te tais et ne le clames pas partout. » (p. 11) Loin de répondre à une logique conventionnelle de l'aveu (si convention il y a), Antigone se projette à l'avant-

⁵¹ Agnès Vannouvong, « “Il faut que les secrets circulent” dans le théâtre de Jean Genet », *Sigila : Théâtre du secret*, n° 20, Paris, 2007, p. 127

garde de la loi. Elle va annoncer sa volonté d'enfreindre la loi proclamée par le roi avant même l'exécution de son plan, et c'est exactement sur ce point qu'elle rejoint de nouveau les narratrices de Mavrikakis. L'annonce sous-tend un certain présage ou, du moins, la volonté d'interférer *dans* l'avenir. Il y a donc un plan, mais surtout un refus de consentir au compromis, « [...] jamais dans le compromis, jamais... » (FC, 32). Posant alors l'hypothèse que c'est par la performance et dans la mise en scène de la révolte que l'amour prend son ampleur dans les romans étudiés, il serait possible de concevoir les voix de Sappho-Didon Apostasias et de Flore Forget comme les vecteurs actuels d'une logorrhée foncièrement tragique. Une telle référence met bien sûr l'accent sur l'abondance du discours, ou plutôt *dans* le discours, qui marque bien la langue que s'échangent, en écho, les deux narratrices. Sans projeter la présente recherche vers une analyse stylistique, je me contenterai de mettre en lumière la façon dont le corps rebelle, celui qui est prêt à troubler l'ordre, en arrive à moduler les voix narratives, celles qui exagèrent sans cesse parce qu'« [i]l n'y a que l'exagération qui parvienne à dire quelque chose. Il n'y a que la démesure qui puisse rendre compte un peu de l'horreur. » (FC, 65)

La voix tragique s'organiserait dans un rapport au corps, autour de ce que la langue peut elle-même déclencher comme action, comme performance. Comme le dira Sappho-Didon : « Ça pleure toujours en moi. Je ne peux pas fermer le robinet. Mais comme je ne peux pleurer tout le temps, je crie, je hurle, il faut que cela s'épanche. » (ÇV, 30) Cet épanchement peut renvoyer à un imaginaire du déversement, de l'effusion, et de leurs connotations amoureuses, voire passionnelles. Or le tragique, par les contradictions qu'il instaure, interdit le sens unique d'une telle réflexion. En effet, Sappho-Didon est claire : « Je ne veux pas perdre mes illusions ni mes répulsions. » (ÇV, 66) Il y aurait dans le refus de céder à la parole mielleuse, la revendication d'une langue coriace qui serait à même de dire : « Je ne suis pas responsable de l'amour. Je ne suis pas responsable de cette putain de

vie. » (*ÇV*, 71) Malgré la douleur, grâce à elle, Sappho-Didon continue de « lutter contre [elle]-même » (*ÇV*, 47) en clamant que

C'est vrai. Je n'aime que les Américains, les Allemands et les bourreaux. Mais je me bats contre les filtres d'amour, les regards hypnotisants et la jouissance des envoûtements. Je romps tous les charmes. Je suis Athéna-la-Cuirasse, la va-t'en-guerre québécoise et je ne me prive pas de coups. (*ÇV*, 70)

S'il est moins question d'un masochisme amoureux que d'une résistance contre la banalité, la narratrice explore, en les renversant, les lieux communs de l'amour à deux. Nourrie par une envie d'(im)muniton(s) contre l'amour, elle implorera,

Que les bouches lippues arrêtent de se chercher à qui mieux mieux en se murmurant tout bas des "je t'aime" terribles, des "je t'aime" cosmiques, des "je t'aime" grands comme des cathédrales gothiques. Que les sexes gémissants (Aaaaaah! Ouuuuuuuuui!) se confondent sans avoir à se faire d'affreuses promesses, des promesses de fesses menteuses. (*ÇV*, 58)

Se dissimulerait alors, dans les interstices d'un tel discours, le pari d'une résilience à ce qui échappe au contrôle. Si « [e]lle me donne la nausée verte, la simple idée rose de l'amour. [Si] elle me donne la diarrhée noire, la pensée blanche du toujours » (*ÇV*, 58), la question du désir demeure inévitable. Dans *Fleurs de crachat*, Flore Forget s'y risque de façon explicite quand elle demande: « Comment résister à cet animal-là? À mes amours bestiales? À mes désirs inassouvis de vèlage violent? » (*FC*, 120) La langue porterait donc en elle le désir contradictoire de l'amour qui soutenait de manière assez comparable le dilemme d'Antigone. Déchirées, les narratrices refusent tout de même le compromis qu'impliquerait le choix d'une posture ou l'autre. L'amour, comme la révolte, devient ainsi un espace où il faut se faire « cannibale », en occupant tous les rôles possibles. Il y a lutte, affront, combat, nous l'avons vu, et le verrons encore, mais de trêve, jamais. Dans cette guerre que mènent Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget avec la langue, même la mort, « cette garce » (*FC*, 173), demeure l'horizon vers lequel tendent leurs voix, pour ne pas dire avec lequel se mêlent leurs voix. En ce sens, la mort n'est pas seulement fantasmée, mais incorporée à même le roman. C'est-à-dire qu'on entend sa voix, puis celles des morts, mais toujours à travers celles de Sappho-Didon et de Flore Forget. Cette porosité du discours, si elle

brouille le principe même de l'incorporation rejoint sans contredit la posture cannibale dont il était question précédemment. Or, dans les romans étudiés, c'est souvent malgré soi qu'on s'ouvre à l'autre, ou qu'on accueille l'autre en soi, parce que « avec moi, il n'y a jamais de hasard. Que du destin, que du tragique. Du Eschyle, du Shakespeare, du Sophocle, du Racine. Je suis comme Œdipe, avec moi tout vire au grandiose, au sordide. » (*FC*, 109) Il n'y aurait donc pas, malgré cette propension à se « vautr[er] dans le luxe, le somptuaire, l'immense et la fatalité » (*FC*, 109), la possibilité d'échapper à ou de se protéger contre ces voix médusées, qui surgissent et étonnent, mais qui ne parviennent pourtant plus à effrayer les narratrices. Ainsi, la mort, et les morts, n'existent pas dans l'attente d'une épiphanie, ni d'une vérité. Au contraire, ils « rapplique[nt] » (*FC*, 109), ils « nargue[nt] » (*ÇV*, 84), mais ne les dupent pas. Sappho-Didon sait comment « faire avec » eux, « c'est quelque chose que je sais, que j'ai toujours su, quelque chose qui me fait des signes pour que j'avance ou que j'en finisse, quelque chose qui clignote dans la substance noire du destin. » (*ÇV*, 84) Puis, comme le dira à son tour Flore Forget :

Mais est-ce qu'on va m'expliquer pourquoi, chez moi, tout fait sens, tout fait signe, tout fait ventre, tout fait destin? Pourquoi faut-il que la mayonnaise de la vie prenne à tout coup, alors que je cherche sans cesse un moyen de la faire tourner? (*FC*, 109)

Il y a dans cette résignation à accueillir la mort, à faire corps avec elle, une volonté de ne pas céder au silence et à la virginité de la langue. La voix, hantée, continue de lutter avec et contre « un vide que l'auteure ne cherche pas à combler, une faille qu'elle ne souhaite pas colmater, mais plutôt qu'elle fréquente et avec laquelle elle apprend à vivre [...] »⁵². L'intrusion des spectres, ou de la spectralité, servirait ainsi à mettre le doigt sur :

une certaine intraduisibilité de l'expérience subjective, l'impossibilité d'en rendre vraiment compte sans que l'écriture et le sujet n'en soit atteint comme

⁵² Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, PUM, 2005, p. 10

d'une passion, c'est-à-dire comme ce qui relève à la fois de l'amour et de la souffrance⁵³.

Comme chez Antigone, ce qui peine à se dire, et à se faire comprendre, c'est le cri d'amour masqué par la colère et la douleur. Or, ce que mettent en scène les romans de Mavrikakis est précisément le poids de cette contradiction. Sappho-Didon est consciente de « tout ce qu'[elle] aurai[t] pu aimer [...] » mais qu'elle a « dû tout maudire, tout renier. [...] dû crier, hurler pour ne pas accepter d'être séduite par la médiocrité des choses, par la facilité d'un bonheur résigné. » (*ÇV*, 85) Provocante, « la mort se fait sexuelle. Elle m'aguiche, me drague » (*FC*, 194) et ne clôt pas le débat.

La mort est vivante, et l'oxymore est certainement volontaire. Malgré la révolte qui assiège et libère à la fois la voix, la langue et le corps des narratrices, se maintient une tension qui s'inscrit à même un souci d'intemporalité. L'inscription de l'intemporel dans les textes serait ainsi liée, du moins en partie, à l'intrusion des spectres, et ce même s'ils ne détiennent jamais de vérité, ni même de véritable secret. Malgré l'impossibilité d'effacer complètement les traces du passé que ramènent avec eux les fantômes, ceux-ci se voient refuser le dernier mot et c'est précisément grâce à cette rupture que parviennent à s'élever, en s'en détachant, les voix foncièrement tragiques de Sappho-Didon Apostasias et de Flore Forget. Ce mouvement d'élévation qui s'opère quelque part entre le passé et l'avenir des narratrices met d'ailleurs en perspective ce « non-lieu [qu'occupe Antigone] où peuvent converger l'obscurité et la lumière, le langage et l'inarticulé, la transgression et la continuité⁵⁴ » et où la parole qui a appris à ne pas céder pour un oui ou pour un non supplante à coup sûr le geste.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ R. Duroux et S. Urdician, p. 27

DANS LE DÉTOUR(NEMENT) DE L'HISTOIRE

DE QUI JE VOUDRAI, JE SERAI LA FILLE

C'est à partir du roman *Fugueuses* de Suzanne Jacob que j'aimerais tisser des liens entre les narratrices de Mavrikakis et une certaine conception de l'héritier dans la littérature québécoise contemporaine. Dans la présentation du dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze écrivent que l'héritier « n'est pas toujours condamné à porter le poids du passé. Si plusieurs auteurs confèrent une valeur éthique à la sauvegarde du legs, d'autres choisissent, au contraire, d'en jouer, non pas étrangers aux tragédies de leur époque, mais bien résolus à les dépasser.⁵⁵ » Si cette idée du dépassement est connue de l'imaginaire tragique, c'est aussi par elle que s'inscrit une réflexion sur le choix de la filiation dans les romans de Mavrikakis et de Suzanne Jacob. En effet, au-delà du simple refus de la transmission, les romans dont il est question renvoient à un discours paradoxal qui hésite sans cesse entre « l'anamnèse et l'oubli, la déférence et la transgression, le commencement et la fin.⁵⁶ » Pourtant, cette oscillation qui serait avant tout une manière de perpétuer le discours, et surtout d'en empêcher la fin, est portée par des héritières qui sont, à la fois chez Mavrikakis et Jacob, *filles et sœurs*. Il est à noter que cette féminisation de l'héritier est ce qui rend, entre autres, pertinent le dialogue entre ces deux œuvres, car c'est à même ce carrefour au féminin que se construisent construit non seulement le récit générationnel, mais aussi une filiation détournée à la fille d'Œdipe.

Dans *Fugueuses*, le refus de la transmission n'est pas le lot d'un seul personnage; il se propage d'une génération à l'autre. Le récit est empreint d'une conscience malade du

⁵⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, « Présentation : Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, Montréal, PUM, 2009, p. 7

⁵⁶ *Ibid*, p. 8

passé; on sait comment est sa mère, car « [on] sai[t] qu'[on] ne fera jamais comme elle.⁵⁷ » Le rejet fondamental de l'autre contaminerait ainsi les générations, rappelant l'idée d'une transmission conçue comme une forme de contamination. Contrairement à un fantasme de *tabula rasa*, ou à un désir de procéder à l'archéologie de leur propre passé, les narratrices de Jacob, et plus précisément Nathe et Alexa, souffrent de trop connaître les tares de celles qui sont venues avant elles. Elles savent qu'elles doivent être infidèles à la mère, et qu'il est « urgent de rompre tous les serments qui [les] liaient avec qui que ce fût, même avec [elles-mêmes].⁵⁸ » Ainsi, contrairement aux romans de Mavrikakis qui mettent en scène une fusion charnelle entre la mère et la fille, ceux de Suzanne Jacob révèle l'urgence des filles à rompre avec *les* mères. À ce propos, Martine-Emmanuelle Lapointe précise que :

Nathe ne sait pas “appartenir” et ne connaît que confusément, par fragments, par discours rapportés, le récit de ses origines. C'est dire qu'elle n'entend pas refuser ou trahir l'héritage. Ce serait trop s'engager. Devant les ratés de la transmission et l'incertitude du legs familial, elle choisit plutôt de laisser aux autres le soin de lui inventer une histoire. Ni “fil[le] déchu[e] de race humaine”, ni “enfant dépossédé[e] du monde”, ni “sa propre enfant”, Nathe s'en remet aux regards et aux paroles d'autrui.⁵⁹

Cela dit, l'invention de sa propre histoire ne serait possible qu'au détriment du lien filial, à son insoumission, puisque « c'est à [nous] d'inventer ce qui manque. Il est vain, inutile et nocif d'attendre quand nous avons hérité du don d'invention.⁶⁰ » Le roman de Jacob fait alors naître la question suivante : Est-il possible que le mensonge, ou la fiction, soit l'unique transmission? À cet égard, Nathe dira « De qui *tu* voudras, je serai la fille.⁶¹ » (je souligne) témoignant de la désinvolture et de l'arrogance nécessaires au refus de l'héritage. Or, comme l'écrit encore Lapointe, ces mots ne sont-ils pas « aussi une manière de dire que la culture, l'héritage et les valeurs peuvent s'inventer de manière hasardeuse, emprunter à

⁵⁷ Suzanne Jacob, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005, p. 148

⁵⁸ *Ibid*, p. 169

⁵⁹ Martine-Emmanuelle Lapointe, « “De qui tu voudras, je serai la fille.” », *Liberté*, vol. 53, n° 1, 2011, p. 67

⁶⁰ Jacob, *op. cit*, p. 234

⁶¹ *Ibid*, p. 303

diverses sources, et que ce mouvement incertain de la transmission n'a rien de si catastrophique finalement?⁶² » Chez Jacob, le dépassement du lien filial passerait d'ailleurs par la fugue, comme moyen de se détacher de son passé, mais surtout de son présent. Une fuite qui traduirait un désir de s'évacuer de sa propre existence, de « [...] ne plus connaître rien ni personne, être une autre personne que celle que je suis, d'autres oreilles, une autre mémoire.⁶³ » Il y a dans cet acharnement à occuper le présent la clé même de son dépassement. C'est-à-dire que l'inscription dans l'immédiat rappelle une certaine stratégie de la survivance par la jouissance, où l'existence ne dépendrait que du « là, maintenant », et non du souvenir qu'on a des autres ou de soi-même. Les fugueuses n'existeraient que dans la menace d'une rupture définitive avec le passé. Se cacheraient alors au sein de cet ultimatum l'espoir même de ne plus être héritière et de s'extraire enfin d'une mythologie à laquelle, somme toute, elles n'appartiendraient pas. Cette manière de refuser l'Histoire comme contagion pour mieux croire en son invention, rappelle la posture d'exclusion que partagent les narratrices de Mavrikakis. Une exclusion qui est fantasmée, mais qui demeure inachevée, comme s'il était nécessaire de ne pas tout renier dans un même souffle. N'existant que sous la forme de sa projection, le reniement suit le rythme d'une accélération constante nourrissant inmanquablement le sentiment d'urgence qui habite Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget. Ne sachant pas « résister au plaisir suave, moderne, si suggestif d'en finir⁶⁴ », les narratrices « rêve[nt] de tout faire exploser dans la répétition⁶⁵ » montrant que de ce désir de « fin qui n'en finit pas » naît l'horizon d'un futur qui ne peut se penser que par le rêve et la fabulation : dans un brouillage constant des limites, mais surtout dans l'impossibilité de souscrire à une logique de commencement et/ou de fin.

⁶² Lapointe, *op. cit.*, p. 71

⁶³ Jacob, *op. cit.*, p. 171

⁶⁴ Catherine Mavrikakis, « “Qu'on en finisse donc...” : L'inscription du posthume, de la survivance et du prénatal moderne » dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec : Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 306

⁶⁵ *Ibid.*, p. 317

De Jacob à Mavrikakis, le choix de la filiation s'inscrit à même son détournement, dans la place qu'accordent les romans étudiés à l'invention, mais surtout à la désacralisation du lien familial. Bien que je reviendrai plus loin à la transparence des noms chez Mavrikakis comme lieu premier de la création et de la (non)-appartenance à l'Histoire, je soulignerai pour l'instant que le legs n'est pas pensé dans une logique de permanence. Autrement dit, à Nathe qui clamait : « De qui tu voudras, je serai la fille [...] Comme tu voudras, de qui tu voudras, je m'en balance⁶⁶ », Sappho-Didon et Flore Forget pourraient aisément rétorquer : « De qui *je* voudrai, je serai la fille. » Considérant que le discours entourant la mère se déploie *in absentia* dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat*, le dialogue demeure toujours fantasmé, comme dans une sorte d'après-coup qui déplace l'affront bien au-delà de son inscription dans le présent. Le choix de la filiation n'est donc jamais fixe, ou s'il peine à l'être, c'est par une tentative effrénée de ne pas céder à la fatalité, en affirmant que si « Je ne suis pas Antigone », « Je ne suis pas Flora [non plus] » puisqu'au fond, « Flore n'est pas encore née. » (*FC*, 183) Dans cet *à-venir* dont il était question plus tôt et sur lequel je reviendrai sous peu, les narratrices ne sont pas les seules à jouir de cette souveraineté, ou du moins, de son illusion. En fait, si Sappho-Didon et Flore Forget s'évertuent à comprendre ou à déconstruire les tenants et les aboutissants de l'emprise maternelle, c'est à leurs filles respectives, Savannah-Lou Marine et Rose, que reviennent « tous les droits, et surtout celui d'épuiser ce pays, de le fatiguer à [leur] guise [...] Et même celui de rire, au milieu de mes flots de larmes. » (*ÇA*, 146) Pour les filles, on voudrait :

faire cuire une enfance clafoutis, une enfance profiterole, croquignole, puits d'amour, chouquette [...] des souvenirs à l'orangeade, une mémoire grenadine, un passé chocolat, que l'on croque, que l'on digère et puis un jour d'avenir comme un diabolo menthe. (*FC*, 153)

De qui je voudrai je serai la fille, soit, mais toujours en sachant bien que « nous ne serons pas sœurs dans la douleur de cette vie [...] » et que,

⁶⁶ Jacob, *op. cit.*, p. 303

c'est moi qui raflerai tous les malheurs, c'est moi, je te le jure, qui prendrai tous les coups. Il le faut bien, ma fille. Je comprends maintenant, et les blessures ancestrales, et les égratignures du temps, et même les dépeçages que nous infligent les jours. (*ÇV*, 146)

Les filles, devenues mères, faisant de leurs corps une armure, prennent en charge la responsabilité du passé, du présent et de l'avenir. Si Flore se demande si « [sa] venue au monde a servi à autre chose qu'à la rencontre de ces deux fleurs, [sa] fille et [sa] mère » (*FC*, 154), Sappho-Didon est bien décidée à ne pas interférer de quelque manière que ce soit dans l'existence de sa fille. L'ultime rencontre entre elle et Savannah-Lou Marine ne survient-elle pas dans le songe, sous le mode de « l'apparition », de « la visite nocturne » et de la « prémonition spectrale » ? (*ÇV*, 147) Le legs s'exerce ainsi dans la promesse du silence. *Tout aura été dit, mais tu ne t'en souviendras pas*. S'il y a bien sûr quelque chose de l'utopie, c'est précisément pour faire écho à un lieu où la faille n'existe pas, où tout peut encore advenir. Les rêves de l'enfance peuplés « de suçons au melon d'eau, de chiens géants et de peluches kaléidoscopiques » (*ÇV*, 148) rompent avec « l'amertume [...] trop vaste » et le « désespoir trop vain » (*ÇV*, 147) de la mère. L'amour s'y décline dans l'acceptation d'un « passé bien triste dont tu n'auras que faire » et de la « souffrance à laquelle tu n'auras pas droit. » (*ÇV*, 147) Dans *Ça va aller*, si le dernier geste d'amour se manifeste par un refus de partager les fantômes : « Je ne veux pas que tu connaisses ta grand-mère, la vieille Sofia-Médée, ta laide grand-mère tout édentée qui doit bien les embêter, les morts. » (*ÇV*, 148), *Fleurs de crachat* mise sur un rapport plus ambigu. Avouant qu'elle « [s'est] fait tatouer une violette sur la fesse et [qu'elle se fera] dessiner une rose sur le sein » (*FC*, 154), Flore recueille à même sa chair la marque et le souhait d'un amour indéfectible. À ce propos, elle dira que :

Mon corps est à vous, ma mère, ma fille. Je ne suis que passage, ce lien entre vous deux qui s'écrit chaque jour, et même après la mort, l'enterrement de Maman. [...] Je suis une guirlande entre vous. Je m'appelle girandole, tresse et trait floral. Je m'enroule sur vous deux, de toi à toi, je sème à travers le temps. J'ensemence le futur. Je ne suis que passage, peut-être déjà passé. (*FC*, 155)

Cette inscription à même le corps, s'il renvoie au caractère d'éternité de l'épithaphe, appuie de nouveau l'idée d'un lieu de l'entre-deux où s'entremêlent la communauté des vivants et celle des morts. Troublant les frontières entre fin et renaissance, *Fleurs de crachat* joue sans cesse sur la dimension grandiose de la filiation tragique, sans pourtant en omettre ses résonnances plus kitsch dans le contemporain. D'ailleurs, la finale du roman se déploie en plein Bloomsday, où :

Il n'y en a que pour les fleurs. Partout, sur toutes les bouches. Des extravagances, du faste, de l'étalage. Des fleurs mauves, des violettes, des lilas, des pourpres. Un camaïeu violacé recouvre les marches, la grande nef et puis les bas-côtés. C'est une orgie de couleurs, un poème chamarré. (*FC*, 189)

Dès lors, prenant le parti de ne pas trancher sur l'une ou l'autre des possibilités, soit la mort ou le perpétuel recommencement, les deux romans de Mavrikakis se créent comme un espace de tensions et de va-et-vient entre les deux. Là où le legs se pense, s'organise, se planifie, la mort, elle, continue de roder. Rappelant cette phrase qu'adresse le roi Créon à Antigone alors que cette dernière lui tient tête : « Eh bien donc, s'il te faut aimer, va-t'en sous terre aimer les morts! » (p. 30), il y a dans les romans de Mavrikakis le même entêtement à dire la vérité et à en prendre sur soi toute la responsabilité. Quand Ismène demande pour la première fois, presque à la fin de la pièce, de « rendre aussi à ce mort l'hommage qui le justifie », Antigone répond : « Non, non, je ne veux pas que tu meures avec moi. Ne t'attribue pas un acte où tu n'as pas mis la main. Que je meure, moi, c'est assez. » (p. 31) À ces propos, je juxtaposerais ceux de Sappho-Didon quand elle dit :

J'ai fait ce que j'avais à faire [...] Et je ne déconne pas. Je n'ai jamais déconné : j'ai toujours dit juste, j'ai toujours dit vrai. Mais je ne veux pas, Lou, que tu m'entendes. Je veux lui fermer la gueule à la vérité. Je veux que la bouche de l'avenir se taise à jamais. Je vais devenir silence. Je ne veux pas, ma fille, que tu saches la vérité. (*CV*, 149)

Parallèlement au choix de la filiation des mères, s'imposerait le dilemme de l'héritage des filles. *Comment faire le deuil de ce qui n'a pas été? De qui ai-je été la fille?* Les romans de Mavrikakis jouent bien sûr de cette impasse, en montrant que s'il est envisageable d'aimer à en mourir son enfant, il est d'autant plus probable de mourir de rire à la simple idée de cet

amour. La fille chez Mavrikakis deviendrait ce double encore plus puissant, encore plus tragique par sa résistance à l'inéluctable, puisqu'elle semble jouir d'une seconde chance qui était de prime abord refusée aux narratrices. Il y aurait ainsi chez les filles une possibilité non pas de réparer, mais bien de construire. Sappho-Didon n'écrit-elle pas dans sa lettre d'adieux que « La vie, c'est d'inventer des liens, de tricoter, de coudre la trame toute effilochée du recommencer, du tout recommencer. » ? (*ÇV*, 149) Mais de manière encore plus éloquente, ne dit-elle pas à sa fille qu'elle est « le commencement des commencements » (*ÇV*, 150) et que :

Tu décideras. Ton destin, tu l'écriras dans les mots que toi-même tu auras choisis. Tu ne seras pas une héroïne dont la vie est déjà toute écrite. Tu t'inventeras. Il y aura mille façons pour toi de lutter. Tu trouveras. (*ÇV*, 151)

Dans les deux romans, les narratrices partagent étrangement le même rêve pour leurs filles : celui qu'elles deviennent écrivain. Si Sappho-Didon affirme qu'elle a « mis au monde l'écrivain québécois du vingt et unième siècle » (*ÇV*, 149) et qu'elle espère qu'elle « réfléchisse à ce qui n'est pas encore, qu'elle invente ce qui viendra, qu'elle complotte contre le banal [...] » (*ÇV*, 142), Flore Forget avoue que la sienne « [...] est une pythie. Une sorcière en herbe. Parfois, elle [lui] fait peur. Elle parle comme un poème. Des mots de la sibylle. Des mots bien mystérieux. Des phrases qui prennent sens, qui se déploient dans le temps. » (*FC*, 149) Ce rêve de la fille écrivain est nourri par la crainte « de ne plus crier, de ne plus hurler devant la force d'inertie des gens » (*FC*, 21), comme s'il n'y avait que la logorrhée de la mère pour ne pas mourir et pour dicter à la fille « de ne pas dire comme tous les autres, de ne pas dire ce que tous les autres disent », mais surtout de croire en « [s]on silence de combat. » (*ÇV*, 151)

LE SILENCE : CETTE LOI QUI N'EN EST PAS UNE

Habités par la figure du psychanalyste, les deux romans s'écrivent dans un rapport contradictoire à la parole et au silence. Or, bien que *Ça va aller* débute par une rencontre dans un café entre Sappho-Didon et Éva, son amie psychanalyste qui est la première à lui dire qu'elle est « un personnage de Laflamme » (*ÇV*, 9), et que Flore Forget multiplie les adresses aussi drôles qu'arrogantes à son « gratte-papier » (*FC*, 25) dans le second chapitre de *Fleurs de crachat*, les narratrices ne se soumettent pas aveuglément aux jeux de rôles qu'implique l'analyse. En bonnes iconoclastes, si elles s'y prêtent, c'est avant tout pour les subvertir. Passant d'une posture d'énonciation à l'autre, mais surtout en occupant l'une et l'autre, Sappho-Didon et Flore Forget remettent au goût du jour la parole hystérique à petites doses de « Prozac, Marplan, Ludiomil, Desyrel, Phenzine, Valium, Elavil, Largactil, Rivotril, Asendin, Pertofrane, Triadapin, Ativan, Serex, Zapex, Restoril, Dalmane, Luvox, Zolof. Just name it. Sky is the limit. » (*FC*, 13) s'amusant de cette croyance qu'au fond, « On a tous un petit côté Emma. » (*ÇV*, 26) Flore se prescrit elle-même ses médicaments et « découvre doucement le paradis, celui de l'âme qui s'intoxique. » (*FC*, 13) Elle parle du bonheur qu'elle s'injecte, de « l'extase [qui vient] avec [ses] ordonnances. » (*FC*, 23), mais aussi de se « faire sauter la baraque pour de bon avec un cocktail Molotov d'antidépresseurs et puis [se] laisser happer par le vide de la vie tranquille, la vie douce, la vie-de-tout-le-monde. » (*FC*, 24) Le réinvestissement du discours portant sur la folie (telle qu'elle a été reprise par une certaine tradition littéraire au féminin) traverse de biais l'idée d'une transmission que même les médicaments rendraient inévitable :

C'était devenu une maladie... Cela avait commencé avant moi, bien avant moi. Je n'ai pas pu inventer cela toute seule. C'est dans les gènes, comme on dit. J'avais une kalachnikov dans le sang, un bazooka dans les organes, une sulfateuse dans le clapet. J'étais une grognarde, une tueuse en série. Une psychopathe du gâchis, mais cela est entrain de passer... Merci à la vie, à cette chienne de vie qui m'est rentrée dedans comme une salope de locomotive [...]
(*FC*, 14-15)

Sans se cantonner dans un imaginaire de la maladie et de la contagion, la figure de l'hystérique chez Mavrikakis traduit ce rapport contradictoire dont il était question précédemment à savoir que « [d]ans l'exigence absolue du silence et dans la nécessité de la parole, l'hystérique ne peut que maudire la langue avec laquelle elle entretient un rapport de dépendance et d'impossibilité.⁶⁷ » Hantées par la guerre, et déchirées entre le désir d'en abhorrer la langue et celui de s'y accrocher, les narratrices font alors face, une fois de plus, à l'absurdité du compromis. Impulsive, Flore Forget prend d'emblée le parti d'une résistance contre le « barouf dans le crâne » (*FC*, 17); une guerre qu'elle entreprend à coup d'antidépresseurs pour faire le tri dans ce trop-plein de mémoire qu'elle perçoit comme une malédiction, puis qu'elle finit par se retourner contre elle-même à force de « bourrer [son] corps débile de médicaments et d'alcool » (*FC*, 49). La résistance, devenant une manière de reconduire l'entre-deux, permet à la voix hystérique de s'élever à même un discours qui ne cesse de prophétiser son silence. Malgré les risques de discordance, le combat que livrent les narratrices à la langue est alors le même qu'elles mènent contre la mort; dans les deux cas, quand elles plongent, ou menacent de le faire, elles le font « [...] avec force, avec foi. » (*ÇV*, 143) Prises dans l'entre-deux du langage, comme de l'existence, Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget ne peuvent dans ces conditions que se maintenir dans leurs propres contradictions. Témoignant de ces voix modernes qui s'excèdent elles-mêmes et qui deviennent les « prophètes grandioses de leurs origines et de leurs apocalypses à répétitions⁶⁸ », *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* réinvestissent la question du corps hystérique à même son pouvoir de renversement. À ce propos, au lendemain d'une dure soirée, Flore Forget « demande[ra] pardon et [elle] rend[ra] grâce à Dieu de [l]'avoir épargnée, de ne pas [s]'être endormie pour toujours dans les effluves inodores de [s]es petites pilules ». Elle dira alors : « Je ne veux pas me suicider. Il faut continuer le grand cirque, mais en aboyant avec les loups. » (*FC*, 49)

⁶⁷ Catherine Mavrikakis, « Les silences logorrhéiques de l'hystérique », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 15, 2008, p. 154

⁶⁸ *Idem.*, « Qu'on en finisse donc... », p. 306

Considérant que « la démesure est [...] la manifestation par excellence de cette contradiction que l'homme est lui-même pour lui-même⁶⁹ » et que celle-ci est transmise, dans les romans, par la menace constante d'une parole excédée par son silence à venir, la seule façon de *continuer le grand cirque* serait justement de ne plus croire en une certaine épiphanie du silence. La fuite vers l'animalité et ses outrances invoque d'ailleurs la nécessité chez Mavrikakis d'une langue sauvage d'où naîtrait « une jouissance qui fait peur ou qui est simplement souvent dérisoire.⁷⁰ » Lieux de tous les paradoxes, la langue et le corps hystériques composeraient ce nœud d'où jaillirait le tragique ; un tragique qui se déploierait forcément par la menace d'un silence que même la mort ne saurait garantir. En effet, si Flore Forget déclare que « ... de tous les combats, [elle] lutte pour la justice, pour la vérité et aussi contre cette ordure de mort... » (*FC*, 41), ce n'est pas sans savoir que « ... c'est terrible de ne pas tuer la mort, de ne pas la vaincre, l'engueuler jusqu'au bout... » (*FC*, 45) De son côté, Sappho-Didon affirme que si elle a « envie de [se] lancer à toute allure contre le premier mur qui [lui] fait le clin d'œil de la mort » (*ÇV*, 47), c'est parce que « [son] corps ne répond plus. » (*ÇV*, 48) S'adressant directement à lui, elle le prévient :

Et si je te fous un grand coup de poing dans le ventre, tu vas te rappeler qui commande? Les mauvais traitements que je m'inflige me permettent de m'oublier, d'oublier les désirs brûlants, les désirs torrides, les tristesses et les folies. J'oublie jusqu'à mon existence. [...] C'est chaque fois la même chose. Sauf, bien sûr, les soirs où je n'arrive plus à vider ma mémoire du bric-à-brac de ma vie. Sauf les soirs où je me suicide grandiosement, et où je me rate comme une malpropre. (*ÇV*, 48)

Jouant à son tour sur la limite d'une conscience trop lucide, Flore dira qu'elle a :

[...] tout de l'anesthésiste maintenant... endormir les sens, paralyser le monde, faire taire tout ce qui bruit, apaiser les choses, les êtres, effacer l'horreur, la résorber dans un semi-coma, dans le blanc cotonneux de mon esprit [...] faire en sorte que cela se taise, que cela ne bouge pas, en attendant que l'ablation ait lieu, l'ablation définitive de toute sensibilité [...] » (*FC*, 35)

⁶⁹ François Chirpaz, *Le Tragique*, Paris, PUF, 1998, p. 72

⁷⁰ Catherine Mavrikakis, « Les silences logorrhéiques de l'hystérique », p. 158

Or, c'est précisément à ce *en attendant*, et contre lui, que souscrirait la parole des narratrices. S'efforçant de « ligaturer l'histoire » (FC, 109), d'en combler les vides, mais surtout d'en faire surgir « des fleurs qui ne soient pas des corbeilles mortuaires » (FC, 154), Flore Forget dit bien qu'elle n'est que médecin : « [...] je prolonge la vie. Je greffe, je bouture, je drageonne, je multiplie. Je fais quelques miracles. » (FC, 155) À l'instar des corps qu'elle rapièce, les voix narratives chez Mavrikakis sont sans cesse brisées, interrompues, voire trouées puis raccommodées par les silences des points de suspension qui marquent le rythme effréné des deux romans. S'y fait alors sentir, par les répétitions, les hyperboles, les sombres reprises de comptines⁷¹ et autres jeux sur la musicalité de la langue, le tremblement qui leur est intrinsèque.

Sous le mode de la convulsion, qui n'est pas sans rappeler l'expression assez clichée de la rage ou de l'hystérie, les textes mettent en lumière la part indécidable entre la vie et « la proximité insoutenable de l'abîme du non-sens [...]»⁷² de laquelle émerge bien sûr le dilemme tragique. Par la surenchère et l'urgence qui les définissent, les romans font entendre en filigrane cette poétique de la Méduse qu'a développée Hélène Cixous dans l'un des textes fondateurs de la pensée féministe moderne. Texte politique, théorique et poétique, *Le Rire de la Méduse* se lit encore aujourd'hui à travers :

l'extrême théâtralité, l'oralité, les multiples voix de l'essai, mais aussi [à travers] ses brusques décrochements de registre, notamment la verdeur insistante du lexique, [qui sont] deux techniques destinées à hystériser l'espace social [...]»⁷³

À cette « performance de la terreur⁷⁴ » qui marque le texte de Cixous, on doit saisir ce que revendiquent également Sappho-Didon et Flore en ce qui a trait à l'importance d'inventer

⁷¹ Dans *Ça va aller* : « Ainsi font, font, font les petites marionnettes de mon passé [...] Ainsi font, font, font trois petits tours et puis s'en vont. » (p. 98) et dans *Fleurs de crachat* : (« Ainsi font, font, font, les petites marionnettes du malheur. Ainsi font, font, font, trois petits tours et puis ce n'est pas bien long... Tout est foutu et pour de bon. » (p. 11)

⁷² François Chirpaz, *op. cit.*, p. 37

⁷³ Frédéric Regard, « Préface », présentation de, Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 15

« la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes⁷⁵ ». Cependant, en 1975, c'est la spécificité d'une écriture et d'une langue au féminin que réclamait Cixous quand elle écrivait que :

Si la femme a toujours fonctionné *dans* le discours de l'homme [...] il est temps qu'elle disloque ce *dans*, qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elle, que de ses dents à elle elle lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans.⁷⁶

Cela dit, les romans de Mavrikakis se construisent dans l'absence du père, mais surtout dans l'amour déchirant pour la mère et le désir de communauté avec les *autres* filles. Bien que j'analyserai plus longuement la (dé)construction de ces filiations féminines dans le prochain chapitre, il me faut insister sur la notion de déchirure qui est substantielle dans les discours des narratrices. Que ce soit dans *Ça va aller* où Sappho-Didon lutte entre le cri révolutionnaire d'Aquin et le délire ducharmien, ou dans *Fleurs de crachat* où Flore Forget peine à se « dépêtrer[r] du passé, [...] de ses étreintes ancestrales » (*FC*, 84), les interruptions dans le discours que provoque la logorrhée ne seraient pourtant que les échos aux ruptures continues dont souffrirait à son tour l'Histoire. Sappho-Didon clamera d'ailleurs que si « Je connais mes cris. Je connais mes colères. Mais quelque chose en moi voit aujourd'hui la vacuité de ma révolte » (*ÇV*, 90), « Bientôt, on aura tout oublié [...] » et il faudra : « Que l'on se souvienne d'oublier les idéaux. Que cela se taise, que cela en finisse. Qu'on lui boucle la gueule au Québec de mes amours, qu'on le baïllonne, et qu'on recommence autre chose comme si de rien n'était. » (*ÇV*, 150) De cette parole excessive dans laquelle s'engagent les narratrices naît le fantasme d'une transmission qui surpasserait la langue, dite ou écrite, dont un bon exemple serait sans doute la lettre d'adieu que destine Sappho-Didon à sa fille afin de « tout montrer » (*ÇV*, 151) alors qu'elle a déjà prédit que

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc 61*, Aix-en-Provence, 1975, p. 48

⁷⁶ *Ibid.*, p. 49

« Lazare détruira cette lettre » et que Savannah-Lou ne gardera pas « la mémoire de [sa mère] cette dernière pionnière d'un Québec qui n'a pas existé. » (*ÇV*, 153)

Tirillées par le désir tragique d'en finir et celui de « continue[r], encore et toujours » (*FC*, 199), les narratrices hystérisent la langue, triturent les mots pour *la* dire et refusent de consentir à la léthargie du silence. À l'instar des grands mythes tragiques, « elle sont des figures de protestation et de révolte et quand bien même elles paraissent brisées, la démesure ne les quitte pas, les fait se dresser contre la nécessité, encore tendues comme en un défi.⁷⁷ » Flore se prend « pour un grand vent, une rafale, un raz-de-marée, un noroît, une tourmente » (*FC*, 11) et Sappho-Didon est à la fois « celle qui supplie toujours [son] dieu Aquin de venir [la] chercher dans la grande pompe de ses mots, dans la somptuosité de son dispositif funéraire » (*ÇV*, 91) et « un vent qui tue les arbres. [...] une maladie des racines. [...] celle qui pousse à l'envers en essayant de s'agripper au ciel. » (*ÇV*, 98) ; dans cette réappropriation d'une voix hystérique, colérique, mais avant tout amoureuse, les narratrices attesteraient peut-être cette idée selon laquelle :

La violence inouïe de [leur] révolte n'est que l'expression de la force de [leur] espérance. Une espérance qui est sans mesure, comme est sans mesure l'amour chez Antigone, et une démesure qui n'exprime qu'une confiance elle-même sans limite.⁷⁸

Aimer, espérer, avoir confiance en sachant bien qu'« on en crève d'être fidèles. » (*ÇV*, 142) : voilà en effet une autre ambition que partagent Antigone et les narratrices de Mavrikakis. Sachant maintenant que cette loyauté qui ne craint pas la mort ne leur est pas étrangère, faut-il rappeler qu'Antigone se fait elle aussi traiter de « folle » à maintes reprises par le roi Créon, lequel ajoutera qu'« une femme méchante pour [s]es fils [lui] fait peur » (p. 32-33) ? Antigone, qui aurait répondu au préalable que « le fou pourrait bien être celui même qui [la] traite de folle » (p. 27) ne cède à rien, et surtout pas à la colère de son

⁷⁷ François Chirpaz, *op. cit.*, p. 107

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65

oncle. Sa ténacité et sa franchise parviennent même à le décontenancer. Créon, pris au dépourvu, dira avec hostilité que :

Cette fille a déjà montré son insolence en passant outre à des lois établies; et, le crime une fois commis, c'est une insolence nouvelle que de s'en vanter et de ricaner. Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme, si elle doit s'assurer impunément un tel triomphe. Eh bien! non. (p. 28)

Ce bref détour par Sophocle permet de montrer que c'est en partie par leurs cris et leurs nombreuses révoltes que Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget parviennent à se dérober aux lois (du langage). Cixous écrit d'ailleurs que :

On crie une fois. [...] On ne crie qu'une fois en littérature. J'ai crié. Allons. Une bonne fois. J'ai fait date. Une fois. L'ai-je calculé? Non. C'était l'heure. Une urgence. Une dislocation. Le cri qui jaillit à l'articulation des temps. Il faut le crier par écrit. Imprimer le rire. En littérature, ça existe, ce qui n'existe pas encore en réalité.⁷⁹ »

Sans m'attarder sur le fait que Sappho-Didon est traductrice-interprète et que Flore est médecin, il y aurait tout de même un lien à faire entre le rapport qu'entretiennent l'une et l'autre à l'urgence de dire et de faire. Contrairement à Cixous qui insiste sur le caractère quasi exceptionnel du cri, les romans de Mavrikakis misent sur la cadence de leur répétition. En concordance avec l'acharnement dont font preuve les narratrices dans le combat contre la mort qu'elles mènent en solitaire, le cri devient l'expression d'« un féminin terrible [;] Le cri de la révolte qu'on piétine, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication.⁸⁰ » À l'instar de la parole tragique qui n'existerait que par son déchirement imminent, les voix hystériques de Sappho-Didon et de Flore Forget porteraient ce cri révolutionnaire dont parle avec éloquence Aquin dans *Trou de mémoire*, mais qu'Antonin Artaud a défini tel un « cri qui a cessé de tourner sur lui-même » et qui serait « le souvenir d'un langage dont le théâtre a perdu le secret.⁸¹ » Cette renaissance du tragique par le cri, la folie de la langue et la menace constante de son mutisme coïnciderait donc par son

⁷⁹ Cixous, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, p. 28

⁸⁰ Antonin Artaud, « Le théâtre de Séraphin » dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 223

⁸¹ *Ibid.*, p. 228

anachronisme, sa répétition et ses détournements avec le réinvestissement d'une mémoire sans limite qui permettrait à Sappho-Didon de puiser comme bon lui semble dans la déchéance d'une Histoire mondiale, « de détester l'Allemagne, comme une Allemande se doit de détester son pays » (*ÇV*, 64), de clamer qu'elle se « suiciderai[t] davantage si [elle] étai[t] polonaise » (*ÇV*, 77) mais toujours en hurlant que « C'est pitoyable, le Québec! Cela me donne envie de pleurer! » (*ÇV*, 75)

D'AUTRES MÉMOIRES

En s'inscrivant à la fois dans le refus et la revendication d'une filiation tragique, les romans et leurs narratrices propagent un discours fondé sur l'épuisement, certes, mais qui s'efforcent malgré tout de maintenir l'ambiguïté quant à leur dénouement. Ce qui reste pourtant est le fantasme d'une Histoire moins rigide et d'une mémoire libre de se rebâtir. L'espoir chez Mavrikakis se construit d'ailleurs dans l'envers de l'attente passive et de la confiance en l'avenir. Comme Antigone, les narratrices ont toutes deux un plan et c'est par leur faculté à s'immiscer dans le cours de(s) (l')histoire(s) qu'elles parviennent à enjamber le vallon des traditions, des héritages, et à refuser de s'y résigner. Cette manière de (faire) dévier l'Histoire dans les romans se matérialise, entre autres, par l'usage de l'onirisme. À ce propos, dans *Ça va aller*, Sappho-Didon fait savoir qu'« un jour, dans un rêve triste, alors qu'[elle] venai[t] encore une fois de [se] suicider vainement, [elle] rencontra un de tes fils. Un Aquin. ». Elle ajoutera aussitôt qu'« [elle] aurai[t] voulu le séduire, peut-être même l'épouser afin qu'[elle] puisse porter [son] nom et même [sa] descendance. » (*ÇV*, 92) Or, et là se manifeste la sombre lucidité de Sappho-Didon Apostasias, elle confiera :

Je compris, en rêve, en regardant ton fils, Hubert, que tu nous avais refusé toute filiation, que tu t'étais foutu une balle dans la tête pour nous confisquer la vie et le prochain épisode. Tu ne fis même pas de nous des orphelins, nous ne sommes que des bâtards et ton nom, il faudrait l'avoir arraché pour pouvoir le porter. (*ÇV*, 92-93)

Dans le double constat de l'impossibilité d'une transmission aquinienne, celle du père mort et du fils jamais advenu, la narratrice dira :

Je compris cette nuit-là que pour Sappho-Laflamme, comme pour tous les autres, il n'y aurait pas d'héritage, qu'il n'y aurait pas de suite. Nous devions alors nous insérer dans d'autres récits, pas les tiens, dans d'autres lignées, pas la tienne. (ÇV, 93)

Il apparaît ainsi éloquent que ce soit par les rêves et les réapparitions spectrales que s'articule un discours non pas du désenchantement, mais plutôt d'une « mémoire du futur » pour le dire avec Louky Bersianik, « c'est-à-dire avoir en mémoire un avenir qui ne serait pas entièrement secrété par le passé, une partie de celui-ci n'étant pas encore advenu [...]»⁸² » Que ce soit dans *Ça va aller* ou dans *Fleurs de crachat*, l'apprentissage de l'impasse historique (et de sa répétition) se fait à travers celui de sa propre douleur; un mal qui s'apparente étrangement à celui de la peine d'amour. En fait, alors que Sappho-Didon s'acharne vainement à ne pas perpétuer la langue de Laflamme tout en clamant non sans cynisme « combien [elle] aimera[i]t] partager le faux espoir québécois... », elle met en scène sa propre urgence à s'affranchir du père et du *trou de mémoire* qu'il aura semé en elle montrant que « Aquin est parti en emportant tout futur. » (ÇV, 93) Une telle imbrication du passé et du futur traduit cette idée que développe Bersianik à savoir qu'il faut écrire « pour une archéologie du futur, pour que la mémoire du futur s'inscrive dans le présent de façon à ce que le présent devienne une chose ancienne et dépassée⁸³ » et « faire de l'écriture un rapport amoureux, à ras-du-corps, un raccord entre le corps du passé et celui du désir d'à présent pour créer une mémoire utilisable.⁸⁴ » Ce rapport passionnel et anachronique aux aléas de l'Histoire étaye l'hypothèse selon laquelle la voix tragique ferait advenir *une brèche dans le déroulement de la fatalité*. Il faut dire que chez Mavrikakis, l'ouverture provoquée par cette brèche emprunterait davantage la forme de la faille, voire d'une fracture. Il y a en effet quelque chose d'inégal, de plus radical et de plus profond dans la

⁸² Louky Bersianik, *La main tranchante du symbole*, Montréal, Remue-ménage, 1990, p. 249

⁸³ *Ibid.*, p. 25

⁸⁴ *Ibid.*, p. 236

faille telle que la travaillent les deux romans à partir de la figure d'Antigone et qui traduit indubitablement l'obsession malade et cannibale qu'entretiennent les narratrices à l'Histoire.

C'est le retour à l'Allemagne et à la Deuxième Guerre mondiale qui exprime avec le plus de justesse, malgré sa lourde part d'indicible, cette lutte contre la contagion systémique et inévitable de la mémoire. Comme l'écrit Bersianik :

Nous savons que la mémoire ne vient jamais seule et qu'une mémoire en attire une autre [...] Allons-nous faire le compte et l'analyse de tout ce qui existe pour tenter d'y démêler ce qui nous appartient, de retrouver ce qui est à nous? J'emprunterai ici un mot de Nicole Brossard : "Je n'imagine rien de plus qu'une mémoire montée en épingle!"⁸⁵

Les narratrices, en grappillant ça et là les morceaux les plus sombres de l'Histoire, s'inscrivent dans l'extension de cette *mémoire montée en épingle* : une mémoire-courtepoinette, *amalgamée* et *imposteure* qui arrive à cultiver puis à dépasser le tragique en misant sur une répétition qui apparaît souvent grossière. Flore Forget dira :

Je ne sais pas, souvent, j'ai pensé que ma maladie, c'était la Deuxième Guerre mondiale... maladie du siècle passé [...] je me suis toujours fait l'effet d'une Allemande... je n'ai jamais pu liquider l'histoire... ce n'était pas la mienne, pourtant... même pas la mienne... (FC, 40)

Et, un peu plus loin :

... je suis la Deuxième Guerre mondiale... je suis un champ de bataille en Normandie... je suis un camp d'extermination en Allemagne ou en Pologne... [...] il faudrait m'exorciser... tous ces corps en morceaux, découpés, calcinés, dépecés, morts, morts, morts, vous entendez la mort?... (FC, 41)

Là où l'Histoire apparaît comme étant porteuse d'un mal indifférent aux frontières, les narratrices deviennent ces corps poreux qui accueillent, malgré elles, des mémoires et des cultures qu'elles ont « faites sienne[s] » (ÇV, 64) Si l'intertexte emprunté à Charlotte Delbo et à sa poétique de l'horreur est explicite dans l'extrait précédent, il est pour le moins

⁸⁵ *Ibid.*, p. 245

éloquent par rapport à cette façon de n'arriver à penser le présent que par son attache au passé ainsi que par le biais de la maladie et de la mort à venir. À mille lieues du témoignage conventionnel, qu'il soit concentrationnaire ou non, les romans de Mavrikakis s'écrivent néanmoins dans la persistance du deuil impossible, dans la jouissance de l'inavouable et du refus de respecter le cloisonnement de la grande Histoire. Ainsi, à l'instar de l'histoire littéraire, les récits évoluent à partir des fractures qui les fondent et les rêves, en brouillant les codes spatio-temporels, finissent par rejoindre cette « logique » d'une mémoire *patchwork*, où le commencement est indissociable de la fin et où le fil est sans cesse interrompu. Le mélange des temps (et l'incertitude qui en découle) mettent aussi en scène le désordre mémoriel dont souffrent les personnages chez Mavrikakis. Si Flore Forget affirme qu'« il faut être drôlement maudite de vivre avec toute cette mémoire » (*FC*, 17) et que :

On ne choisit pas sa lignée puis son héritage. La guerre, en fait, c'était à moi. Florent, il fait semblant. Il n'a rien des Hubert, c'est un pur Létourneau. La guerre, c'était mon affaire. Et il me l'a volée... La guerre, c'était ma folie. Il est parti avec. [...] Que faire de ce qu'il m'a pris et de ce qu'il me rapporte aujourd'hui? Je lui laisse le tout. Qu'il prenne, qu'il prenne... C'est ce que je me dis. » (*FC*, 104)

Sappho-Didon renonce elle aussi à se faire la digne gardienne d'une mémoire collective. « Bâtarde » (*ÇV*, 92), cette dernière se dira même « condamnée à devoir [s]'écrire dans un autre texte, dans une autre histoire, une histoire où [elle] ne [se] reconnai[t] pas, une histoire comme on les aime, une histoire laflammienne. Sans toi. » (*ÇV*, 92) Toujours sous le signe funeste de l'abandon, Flore Forget refuse quant à elle de se faire sanctuaire : « Il ne faut pas faire dans le mausolée, je n'ai rien à empailer. Maman était passée maîtresse, à la fin de sa vie, dans l'art de la momification d'elle-même et des autres. » (*FC*, 157) Transférant sans remords au Félé la charge de l'héritage matériel, Flore proclamera : « Je lui balance le temps. Je me déleste, je m'allège. Putain, ce n'est pas léger. » (*FC*, 158) Se défaisant peu à peu du fardeau de l'Histoire, les narratrices troquent ainsi le passé pour l'invention du futur montrant que la seule mémoire intarissable se joue dans le détournement de « la langue du passé » (*FC*, 181) et dans le sacrifice que cela impliquerait

d'«achever le destin. [De] [v]ivre encore un peu.» (CV, 112) Conscientes de l'impossibilité de sortir indemne du manège de la transmission, les narratrices choisissent alors de « [t]irer un trait. Défaire l'écheveau de la bobine infernale, découdre la trame des jours, dégrafer le corset de l'Histoire » (FC, 181) et d'accepter « cette folie [québécoise], où nous devons faire de nos héritiers et de nous-mêmes, les prophètes-bâtards d'un lendemain qui chantera. » (CV, 110) La faculté de croire en d'autres mémoires consisterait donc en l'occupation d'un temps qui n'existe pas tout à fait, mais dont « les pages blanches » (FC, 185) porteraient une promesse semblable à celle que transmet la voix d'Antigone, soit la possibilité de faire la guerre aux *inter-dits* de l'Histoire, « apprendre à devenir ce qui n'a jamais été⁸⁶ » et surtout, par la confiance qu'inspirent pour l'avenir les filles du présent, « faire émerger les cultures, les contre-cultures, les révolutions transculturelles, et, du grand trou de mémoire historique, *une culture au féminin* qui serait comme une planète retrouvée, une planète à habiter.⁸⁷ »

⁸⁶ Louky Bersianik, *L'archéologie du futur*, Montréal, Éditions Sisyphe, 2007, p. 135

⁸⁷ *Ibid.*, p. 104

CHAPITRE 2 – TROP « ... » TOUJOURS TROP « ... »

D'HÉROÏNE TRAGIQUE À GUERRIÈRE CANNIBALE ET MÉLANCOLIQUE

Le réinvestissement de la figure d'Antigone ainsi que les différentes tactiques de détournement filial telles qu'elles ont été analysées précédemment dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* permettront désormais de nous tourner vers une autre figure de l'expression tragique dans les romans de Mavrikakis, soit la guerrière cannibale et mélancolique. En fait, comme il apparaît maintenant évident que le travail de réappropriation et de réécriture auquel se prêtent les romans nous les fasse concevoir comme « un laboratoire du futur⁸⁸ » (au sens où l'aurait aussi défini Louky Bersianik) ne serait-ce que parce qu'ils se construisent dans le fantasme et la fabrication d'un futur *pour* et *de* la fille, il faudrait ajouter que « l'automythification [des narratrices] repose sur un double projet : mémoratif vis-à-vis de l'héritage culturel, et exploratoire vis-à-vis de soi, et de son inscription personnelle dans le devenir collectif.⁸⁹ » Ce souci du devenir collectif s'avère pour le moins paradoxal dans *Ça va aller* puisqu'il ne parvient pas à se penser autrement que sous un régime de terreur : celui prophétisé et commandé par une Sappho-Didon encore indécise quant à l'héroïsme que requièrent à la fois les actes solitaires et la création d'une communauté de révolutionnaires :

L'avenir du Québec sera turbulent ou ne sera pas et je vais leur montrer, moi, ce que c'est que la fierté. C'est pas la Délégation du Québec à Paris qui va sauver le Québec, bande de caves. Ce sont ceux qui fabriqueront des manifestes pétaradants, des livres-bombes, des films qui feront voler en éclats toute cette belle fierté-là, tout cet establishment pourri du bon goût. Celui qui sauvera le Québec, c'est un artificier, un faiseur de terreur. [...] Parce qu'au Québec, il faut hurler. Il faut que cela ait peur pour que cela se réveille... Et j'espère qu'un jour, bande de caves, vous aurez peur, peur de moi, Sappho-Didon Apostasias. (*ÇV*, 88)

⁸⁸ D. Kunz Westerhoff, *op. cit.*, p. 80

⁸⁹ *Ibid.*, p. 31

Si l'automythification peut à la fois « servir de substitut pour penser une origine introuvable⁹⁰ » et remédier à la perte de repères en regard de l'avenir, on ne peut que se méfier de la narratrice quand elle dit à HCMcQ que :

Vous ne serez jamais un héros et c'est à moi de devenir une héroïne, même l'une des plus ratées de l'histoire de la littérature québécoise ou mondiale. Je vais devenir une héroïne et vous voudrez vous shooter à moi... (ÇV, 42)

À mi-chemin entre menace et sacrifice (et donnant l'impression de faire suite à la dernière phrase de *L'avalée des avalés* : « Justement, ils avaient besoin d'héroïnes⁹¹ »), cette idée de la construction héroïque que chérit Sappho-Didon Apostasias naît en fait de la conscience de l'échec qui lui est intrinsèque, contradiction constituant le point de rencontre de la fatalité tragique et de la désillusion moderne dans le roman de Mavrikakis. Comme l'écrit Isabelle Daunais : « La tragédie était en effet consolante et à bien des égards rassurante, car si elle exigeait de l'individu les plus hautes vertus, elle lui assignait en retour une place claire dans le monde, en même temps qu'elle le déchargeait de la nécessité d'avoir à se définir⁹² » tandis que :

le propre du personnage de roman réside dans cette décision, dans cette compréhension qu'il est à la fois libre d'avancer, puisque rien désormais ne le détermine, et qu'il n'a en même temps d'autre choix que d'avancer, puisque tout ce qui le déterminait a disparu.⁹³

Or, ce qui reste du tragique dans les romans étudiés ne se trouve assurément pas du côté d'une quelconque promesse de réconfort, de stabilité ou de répit au désespoir des narratrices. Le *reste*, c'est Antigone, « la fille intraitable d'un père intraitable. [Celle qui] n'a jamais appris à céder aux coups du sort.⁹⁴ » Et ce que les romans de Mavrikakis arrivent à puiser à partir de ce reste est la force et l'audace de dire, malgré le désenchantement et le fardeau des héritages : « Je veux plus. Je veux l'impossible. Pas pour moi, pour ma louve. »

⁹⁰ Isabelle Daunais, *Les Grandes disparitions : Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 23

⁹¹ Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 379

⁹² Daunais, *op. cit.*, p. 33

⁹³ *Ibid.*, p. 21

⁹⁴ Sophocle, *op. cit.*, p. 27

(ÇV, 142) Il semble donc que ce soit dans la poursuite d'une lutte pour la postérité que l'héroïne tragique réussisse à ouvrir la voie à la guerrière contemporaine montrant que si « [c]ette récupération de l'Histoire suppose pour la femme de sortir de la reproduction et de l'ensemencement, de refuser l'initiation, la copie du mythe et créer sa propre mythologie⁹⁵ », « [c]ette stratégie d'occupation de la mythologie légendaire [...] va beaucoup plus loin que la simple évocation ou la métaphore. Elle constitue une véritable *machine de guerre* qui vise à miner la matière mythique, à la faire littéralement éclater.⁹⁶ » Cela dit, ce serait beaucoup trop simple si les choses étaient ainsi pensées chez Mavrikakis. À vrai dire, si elle tente de faire exploser la matière mythique, c'est toujours en luttant contre son anéantissement complet. Mavrikakis ranime Antigone comme les narratrices prophétisent les changements que porterait en elle la venue des filles : déchirées entre la nécessité de contrevenir à la tradition et le désir de ne pas céder trop facilement à la tentation d'une *tabula rasa*. Ainsi, quand Flore affirme que « y'a un hic dans [s]a vie, c'est que cela n'explose pas », il faudrait surtout comprendre que « [c]ela implose parfois mais le manège continue. » (FC, 141)

⁹⁵ Claudine Potvin, « Pratique d'anthropophagie dans *Le Pique-nique sur l'Acropole* », *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 112

⁹⁶ Dominique Bourque, « Des mythes en éclats dans *Le corps lesbien* de Monique Wittig », *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 163

SAPPHO-DIDON APOSTASIAS ET FLORE FORGET

HÉRITIÈRE OU PRÉCURSEUR : LUTTER AVEC ET CONTRE LA LIMITE

L'incipit de *Fleurs de crachat* – « Je gâche tout. C'est comme ça. Moi, Flore Forget, indigne fille de feu Violette Hubert, ma mère, je dois bien l'avouer, je pourris tout. » (*FC*, 11) – rejoint curieusement l'extrait où Sappho-Didon se demande :

Comment continuer? Et comment, surtout, comment en finir? Même mes suicides, je ne les réussis pas. Même mes mises à mort sont des balbutiements, des bégalements de l'histoire. Je gâche tout. Je pourris tout : je suis, je le sais, une ratée. » (*ÇV*, 47)

Cette posture rappellera sans doute chez certains les échos d'un *art de la défaite* bien aquinien, mais il semble qu'une telle analogie ferait tourner le propos sur lui-même. J'avancerais alors que si la question du sabotage paraît inévitable dans les romans de Mavrikakis, elle leur permet de s'inscrire dans une tradition qu'ils tentent, malgré tout, de dépasser par la récupération d'un imaginaire éclaté où les références à Freud, Lacan, Hegel, Nietzsche et Derrida se greffent à d'autres, plus explicites, tirées de la littérature. Ces références littéraires sont nombreuses : elles sont d'ici, mais surtout d'ailleurs et vont, entre autres, de « Boris Vian » (*FC*, 30) à « Proust » (*FC*, 93), « Saint-Exupéry » (*ÇV*, 11), « Borges » (*FC*, 29), « Breton » (*ÇV*, 14), « Artaud » (*ÇV*, 15), « Thomas Bernhard », « Handke, Kristof, Faulkner, Capote, Carson McCullers » (*ÇV*, 27), « Tremblay » (*ÇV*, 31), « Valérie Solonas », « Anne-Marie Alonzo », « Nicole Brossard », « Martine Audet » (*ÇV*, 33), « Nelligan » (*ÇV*, 46), « Hervé Guibert » (*ÇV*, 68), « Marie Laberge » (*ÇV*, 81), « Yann Andréa » (*ÇV*, 130) en passant quelques fois par « Marguerite Duras » (*ÇV*, 139) parce que « c'est [elle] qui a raison. » (*ÇV*, 73) Cette collision des héritages choisis, reniés ou imposés que transmet en filigrane l'intertextualité soulève indirectement cette question que pose Isabelle Daunais : « [...] que se passe-t-il lorsque le monde dont on est issu et que l'on reconnaît seul pour sien est un monde disparu?⁹⁷ » ou pire, un monde qui n'est pas encore advenu? En ce sens, si la question du *deuil de ce qui n'a pas été* est récurrente dans

⁹⁷ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 9

l'œuvre de Mavrikakis et que celle concernant la mémoire y est fondamentale, force est de constater que les ratages des narratrices sont intimement liés à une expérience problématique (voire anachronique) du temps et de l'Histoire.

Héritières ou précurseures, donc? Il serait commode d'affirmer que Sappho-Didon et Flore se situent, comme Antigone, à la frontière entre les deux. Elles luttent bien contre des héritages maudits : celui légué, malgré eux, par des pères dont l'absence demeure encombrante pour la première et ceux transmis comme une maladie à la seconde, par sa mère, de la guerre et « de la mémoire à ne pas savoir qu'en faire. De la mémoire pour maudire l'univers pour les siècles des siècles et des voix dans la tête qui causent, causent toujours et causent [s]on malheur. » (*FC*, 17) Mais, les narratrices combattent surtout avec eux au nom d'une mémoire à reconnaître puis à renier ensuite et ce, *bien plus que trois fois*. En fait, l'idée d'inventer le futur leur est dictée par l'impossibilité d'échapper au passé et par la nécessité de s'élever plus loin qu'un présent où *tout est déjà fini*. Cette tension entre les temps (qu'endossent les noms des narratrices – nous y reviendrons) instaure cette urgence de l'instant qui marque les romans de Mavrikakis et qui se traduit par les déplacements incessants des narratrices. Dans *Ça va aller*, par exemple, Sappho-Didon se trouve dès le début à *La Cantine* sur la rue St-Laurent. Après être retournée chez elle, elle « [s]e rend dans le nord de la ville, parce que le grand homme [Laflamme] a la sottise de vivre à Ahuntsic » (*ÇV*, 16). Une fois le face-à-face terminé, elle « décide d'aller voir Lazare » (*ÇV*, 20) puis le grand spécialiste de Laflamme, Harold C. McQueen, directement « au Département de littérature française (pas québécoise ou francophone, noblesse oblige » (*ÇV*, 27) pour ensuite se rendre « chez Éva, rue Outremont, à Outremont, là où habitent tous les psychanalystes de la ville » (*ÇV*, 51). Après quoi, elle ira « voir [le spectacle de] Matthieu Lesprit » (*ÇV*, 61), « atterri[ra] à Roissy » (*ÇV*, 72), se « retrouve[ra] sur le plateau de doublage » à Paris (*ÇV*, 73), puis sur « le boulevard Saint-Germain » (*ÇV*, 79) et chez son ami Christian Sauvageau qui l'amènera « à ce lieu répugnant, absolument et totalement abject » (*ÇV*, 80) qu'est pour elle la Délégation du

Québec à Paris. De retour au Québec « où l'on ne se souvient de rien, d'aucune origine, d'aucun souvenir. Au Québec, où aucun futur ne revient nous hanter » (*ÇV*, 98), Sappho-Didon retournera voir son amie Lazare, la quittera « enragée » et ira « sonne[r] à la porte de chez Mélie » (*ÇV*, 104) pour y dormir. Elle fera un long rêve incestueux dans lequel elle finira enfin par tuer sa mère. La nuit portant conseil, elle remontera dans sa *totote* et ira cogner de nouveau « à la porte du grand homme » (*ÇV*, 110) pour exécuter son plan : « tombe[r] enceinte, comme prévu, enceinte du grand écrivain québécois. » (*ÇV*, 112) Une fois le fait accompli, elle « par[tira], [elle] voyage[ra] un peu, [elle] promène[ra] la chose, [elle] trimballe[ra] l'immondice. [Elle] pousse[ra] [son] gros ventre à travers le monde. [Elle] échoue[ra] en Norvège. » (*ÇV*, 118) Elle « [ira] vers Istanbul, là où il n'y pas de Grecs. [Elle ira] vers Istanbul, Alger, Marrakech. [Elle] vogue[ra] vers le pire. » (*ÇV*, 120) Sappho-Didon aboutira enfin à « l'Hôpital Royal Victoria, un matin de décembre, entre Noël et le jour de l'An » (*ÇV*, 121) pour donner naissance à sa fille. Les dernières pages du roman seront destinées à l'exécution du plan final. La narratrice se disputera une dernière fois avec Éva, toujours à *La Cantine* sur St-Laurent, puis reprendra le volant de sa voiture rose, « son bouclier anti-niaiserie. À l'abri des cons. » (*ÇV*, 130) pour aller rejoindre sa fille à la garderie et « lui apprendre à [l]'oublier » (*ÇV*, 143) pour pouvoir, au bon moment, prendre la route vers Beauharnois et « [se] précipiter dans le fleuve » (*ÇV*, 156) ! Or, si les déplacements dans *Fleurs de crachat* sont plus limités, ils s'enchaînent avec la même impatience que ceux précédemment décrits dans *Ça va aller*. Pensons notamment à la vitesse avec laquelle Flore fait ses allers-retours entre la salle d'urgence et chez elle, ou encore, l'épisode où, accompagnée des services secrets canadiens, elle doit aller rejoindre son frère Florent au consulat d'Allemagne alors qu'il menace de tout faire exploser : « La voiture roule en trombe. On va vite là-bas. On se précipite. Vroum, vroum. » Durant tout le trajet, la narratrice est même assaillie (ou croit l'être) par les « Érinyles tchéchènes », « ces Euménides, ces Parques vengeresses » qui « enveloppent de leurs voiles [ses] pensées les plus macabres. » (*FC*, 171) Elle dira d'ailleurs, à propos d'elles :

[...] les dames aux voiles noirs m'accompagnent en riant. Elles me lancent des pierres, me tirent les cheveux, me pincent la peau des jambes et me mordent les

joues, salopes. Elles s'en prennent à mon corps, à mon âme, à ma vie et, heureuses, m'injurient, blasphèment et griffent mon visage en jetant du sable fin à l'intérieur de mes yeux. Elles promettent le pire. (FC, 175)

Cette promesse du pire fuse de part et d'autre dans les deux romans et fonde en partie les convictions des narratrices à *ne pas accepter la mort qui arrive* et à « lutter encore » (FC, 175). Le glissement qui s'opère alors entre héroïne tragique et guerrière cannibale et mélancolique est sensiblement le même qui caractérise celui d'héritière à préceuse : tous deux s'appuient sur la transgression d'une limite qui, sans empêcher de puiser dans le passé, mettent l'accent sur la possibilité de ne pas y être fidèle. Lyrique, Sappho-Didon Apostasias proclamera : « J'ai chassé le temps de mon souffle froid, la tête à l'envers, tournée vers le ciel, les joues grosses de mon oubli. J'ai balayé mon passé de mon haleine froide » pour ajouter aussitôt : « Je ne suis plus rien. Je ne suis qu'une attente, qu'un souffle qui peut tout emporter, tout éteindre. » (CV, 98) Cette façon d'occuper l'espace, d'être partout et nulle part à la fois et de continuer de croire en une force latente et destructrice, traduit la relation tragique qu'entretiennent les narratrices avec l'Histoire. Tragique parce que cette relation n'existe qu'à travers les autres, c'est-à-dire que si le passé est à la fois lourd et sombre des héritages maternels et paternels, l'avenir dans les romans n'arrive à se penser que par l'amour que Sappho-Didon voue à sa fille ou par celui que Flore réserve à la sienne et à Vincent, « le fou sublime à l'oreille fendue, au lobe déchiré. » (FC, 122) Ce dernier dont le « prénom est promesse » (FC, 123) est aussi celui qui est là, « à [lui] concocter un avenir, à [lui] faire encore du plat, à [lui] préparer du bonheur qu'il [lui] servira au petit-déjeuner. » (FC, 169) L'amour reste, malgré l'énormité du cliché, ce par quoi peuvent encore advenir « les souvenirs qui ne datent que d'hier » (FC, 199) et l'illusion d'échapper au présent. L'amour n'est toutefois pas synonyme de trêve. Au contraire, il est prélude à un délire encore plus grand, aux allures dionysiaques. À une Flore revêche, Vincent dira :

Flore, ma tragique, tu ne veux pas rigoler? [...] Je te veux, Flore tout humide, ma fleur que j'arrose. Je nourrirai ta terre, je te fertiliserai et tu repousseras [...] Laisse-moi pénétrer ton cœur trop grand pour toi où je veux me loger et vivre de longues années [...] Flore, on y va. Pour encore au moins un tour. Ou deux ou même trois. (FC, 125-126)

« Malgré l'amour [qu'elle a] si peur de gâcher » (*FC*, 136), Flore réalise qu' « [elle] ne peu[t] plus reculer. [Qu'elle] ne peu[t] plus qu'aimer. » (*FC*, 124) Comme l'homme tragique dont parle Camus, elle « est en contestation, à la fois combattant[e] et dérouté[e], partagé[e] entre l'espoir absolu et le doute définitif.⁹⁸ » La limite à ne pas franchir pour garantir l'équilibre du climat tragique est alors celle qui la retient de ne pas tomber amoureuse parce que « Je pourrais l'amour. Et ça, je ne veux plus. Et ça, je ne peux plus. La douleur dans le corps et le cerveau qui saigne. Le corps plein de bleus et les halètements de celle qui ne sait comment arrêter les torrents fluviaux de larmes. » (*FC*, 124) Comme si l'amour, plus que la haine, détenait ce véritable pouvoir de renversement qui aurait conduit, avant elle, Antigone à la mort. Cela dit, l'idée d'être « à la hauteur de notre amour » revient ponctuellement dans les deux romans. Sappho-Didon ne vit-elle pas en quelques pages, tous les hauts et les bas de son « histoire » avec Harold C. McQueen? Il n'y a en effet que quelques minutes qui passent entre le moment où elle avoue à Olga-Mélie que « je suis désolée, mais je crois que je suis en train de tomber amoureuse de cet Américain minable qui doit voter non au référendum » (*ÇV*, 34), celui où elle s'imaginera en train d'implorer l'homme en question : « Je t'en conjure, mon amour, sois à la hauteur de notre amour. Tue-moi avant que je ne te tue » (*ÇV*, 40) et celui où, après l'avoir embrassé et insulté, elle lui fera ses adieux : « Je pars, et mon amour, tu auras beau crier mon nom d'Antigone dans les couloirs déserts de l'université québécoise, je ne reviendrai pas. Je pars. » (*ÇV*, 44) Dans les deux romans, l'amour se consomme plus qu'il ne subsiste. Il se pense sous le mode de l'ingestion et souvent, dans l'après-coup de ses moments d'excès, il fait réaliser que « [j]'étais sauvage, j'étais l'anthropophage. » (*FC*, 69) Incapable de résister à l'amant cuisinier, Flore déclarera à son tour :

Et moi, je te prends tout cru, je t'avale, je t'aspire. Tout est bien chaud ici, mais jamais réchauffé. L'amour mijote, mitonne en gémissant, heureux. J'attrape tous les mets que tu me mets en bouche. Et toi, tu es le meilleur. Un nectar infernal, une nourriture exquise. J'ai peur de te mordre, de te consommer vite ou encore trop souvent. De ne plus rien te laisser, de m'écœurer demain. Mais tu es du chocolat. Et je ne bouffe que cela. (*FC*, 121)

⁹⁸ Camus, *op. cit.*, p. 1709

L'amour invite davantage à une croisade cannibale qu'à une histoire à l'eau de rose, et c'est précisément en poussant ici et là le tragique vers son penchant grotesque voire caricatural que les narratrices parviennent à réactualiser un discours dont la rupture avec le contemporain serait aussi son prolongement : c'est-à-dire que si elles sont conscientes d'avoir hérité de l'amour funèbre d'Antigone, l'héroïne tragique par excellence, elles savent aussi qu'elles doivent pousser jusqu'au bout les limites de cette transmission. En bonnes guerrières, « avec [un] air de pimbêche, de soldate amarante et [une] gueule ramenarde de G.I goulue » (FC, 11), elles continuent de ne pas faire les choses à moitié et d'« avanc[er] les yeux fermés, [d'avancer] comme un Tirésias moderne qui imagine l'avenir en ratant toutes ses prophéties » (FC, 66) Et s'il « semble que l'amour était quelque chose, comme un monde un peu grand, comme un cœur qui déborde et qui s'hémorragie » (FC, 70), reste que la tentation est elle aussi trop grande, trop vraie. Le vertige que provoque l'amour chez les narratrices deviendrait donc cet événement redouté et redoutable par lequel il leur serait encore possible de faire croire à la démesure tragique dans le contemporain, ou du moins, de l'inventer. Cet usage de l'amour dans les romans esquisse d'ailleurs, en arrière-plan, le rapport éphémère et charnel qui se retrouve aussi dans *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras. Ce texte qui joue sur la répétition presque infernale des déclinaisons de : « Tu me tues. Tu me fais du bien [...] Tu me plais. Quel événement » se transpose dans les textes de Mavrikakis notamment grâce à cette « longue et vaine prière » que Sappho-Didon « adresse mentalement à [s]on bel Américain » (FC, 40) et qui est ponctuée par la reprise incessante du syntagme « Harold mon amour ». Dans ce passage, la narratrice anticipe le dénouement d'une histoire *qui n'a pas encore été*. Mêlant les récits comme elle entremêlera plus tard son corps à celui du grand spécialiste de Laflamme, elle dira :

[...] tes cris dans la nuit, tes appels dans le soir, mon nom de Didon crié par toi à travers Venise, Calcutta, la Chine du Nord et même Dallas me feront tout oublier du passé. Harold, mon amour, tu seras le vice-consul de Duras et tu tireras sur les lépreux et les chiens, sauf sur le mien. Tu seras si amoureux de moi que t'en crèveras. Et si tu ne crèves pas d'amour, Harold, mon amour, c'est moi qui te tuerai. (ÇV, 40)

Dans cet enlacement des récits, Mavrikakis met en lumière le désir rendu impossible par l'union destructive, et à la limite incestueuse, des corps. Si cette impossibilité se manifeste de prime abord par l'oxymore du titre *Fleurs de crachat* – et d'une possible filiation à *Hiroshima mon amour* par une coexistence similaire de la destruction et de la beauté – elle se perpétue tout au long des romans de Mavrikakis par les décalages et les ruptures que rend inévitables la manière dont les narratrices consomment et corrompent une certaine vision romantique de l'amour. Dans *Ça va aller*, alors que Sappho-Didon embrasse enfin HCMcQ dans son bureau, elle « pense à l'œuvre de Proust *À la recherche du temps perdu*, à mademoiselle Vinteuil crachant sur le portrait de son père avant de faire l'amour avec son amie » réalisant que « pendant que moi, je pense à ce passage de Proust, HCMcQ songe à Laflamme. Tout cela pour dire que nous n'avons pas vraiment les mêmes références. » (ÇV, 43) Puis, dans le dernier chapitre de *Fleurs de crachat*, ne lit-on pas que :

La mariée est une fleur d'une espèce nouvelle [...] Il faut l'imaginer comme une fleur carnivore, une plante, rampante, grimpante, arborescente qui vivra fourragère. C'est mon mariage, dit-on. Ma première communion. Mon baptême. Ma circoncision... C'est mon enterrement! [...] Si j'assistais à mon mariage, ce serait aussi une préfiguration de mes funérailles fleuries. Mais si cette cérémonie est pour moi la dernière, celle où j'irai en terre, où je me planterai pour de bon, elle ressemble beaucoup à de grandes épousailles. (FC, 195) ?

De la passion amoureuse, ou du *simple* flirt, il ne resterait plus que cet entre-deux d'où émergent à la fois le refus de céder à la facilité de l'amour et l'envie implacable de s'y soumettre. Le désir et ses assouvissements – souvent mécaniques – mèneraient alors à cette *zone grise* de la tragédie où la limite entre avoir « [...] envie de [s]'envoyer en l'air avec le premier venu. [Se] faire le premier qui passe. Parce que c'est ainsi que la vie conne, la vie molle vous rentre dedans. » (FC, 105) et le moment précis où on réalise qu'il vaut mieux « [p]as penser que l'on existe, que l'on a envie du meilleur et parfois même du pire. Pas penser que l'on n'est pas d'humeur à s'arrêter là et que the sky is not even a limit » (FC, 112) traduirait le point de tension de l'équilibre tragique. Il apparaît indéniable que le désir chez Mavrikakis se vive telle une illusion que les narratrices se plaisent à (re)perdre pour mieux exprimer la démesure d'un « univers tragique et indécent [...] qui ne connaît ni

convenance, ni frein⁹⁹ ». Mais, selon la logique laborieuse qui régit l'élaboration et l'exécution des plans des narratrices (lesquelles entretiennent l'espoir de réparer ou changer le cours de l'Histoire), rien ne pourrait advenir sans le désir. Qu'il soit amoureux, sexuel ou encore « germination, éruption, élan » (*FC*, 194), il permet aux narratrices de toucher le présent, de jouer avec le passé et de s'imaginer un futur où tout n'aurait pas encore été détruit. Elles jonglent ainsi avec le désir de la même manière qu'elles s'approprient les limites de l'Histoire montrant qu'il est à la fois attente et promesse, jamais tout à fait satisfait. L'idée d'un impossible épuisement passe ainsi par la fièvre violente du corps. En ce sens, Flore Forget admettra que « Le miracle aura lieu, je le sens dans ma corolle, en ma fente vulvaire. Les lianes me pénètrent. Elles se faufilent dans mon ventre. » (*FC*, 194) pour ajouter aussitôt à son « amour » que c'est

[...] toi qui vas faire passer quelque futur en moi. Je ne relève pas la tête. Je dois capituler. Laisser le vingtième siècle vivre dans mon calice. Ici, je me fais lit où se couche le futur, où se vautre l'éternel. Je suis malade d'amour, dans la fièvre des temps. Mais je ne bronche pas. (*FC*, 195-196)

Bien que nous reviendrons à la place qu'occupe le ventre comme porteur de l'urgence dans les romans, la démesure de l'amour provoque cette volonté de s'inscrire dans le temps « autrement » (*ÇV*, 156) qu'en étant héritière ou précurseure. Acceptant les risques d'une telle (im)posture, le désir (et celle qui désire encore, malgré tout) se situent à mi-chemin entre combat et capitulation : jouant sur les frontières de l'un et l'autre, mais en veillant à en inventer d'autres pour ne pas que *tout s'épuise*, que tout soit déjà fini et qu'il soit encore possible de ne plus se « laisser bercer par la voix éraillée, rauque d'un futur du passé. » (*ÇV*, 47)

⁹⁹ Jean-Luc Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras : essai sur une thématique de la durée* (1963) cité par Céline Philibert dans « L'Autre dans *Hiroshima mon amour* et *L'Amant* : découverte de la présence et de l'absence », dans *La Francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin* dirigé par Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, Paris, L'Harmattan, 2001, 544 pages

LE CRACHAT ET LA FABULATION

Du titre à la dédicace – « À toi, sur qui je continue de cracher » – en passant par l'exergue tiré du *Mausolée des amants* de Hervé Guibert – « Le crachat de T. sur moi, au moment un peu pénible de la jouissance, a été le plus doux rafraîchissement comme la brumisation d'un mot d'amour » – *Fleurs de crachat* suscite d'emblée une réflexion sur le rapport qu'entretient le crachat au cri d'amour. Répondant à cette même poétique cannibale et mélancolique qui dicterait qu'« [i]l faut face aux morts avoir grand-faim, il faut être cannibale et les bouffer tout rond ou les déchirer de nos dents avides. Il faut avaler nos morts ou ce sont eux qui nous bouffent¹⁰⁰ », le crachat serait une manière de contaminer et de faire déborder la charge émotive du discours littéraire. Le crachat est d'ailleurs travaillé par les deux romans comme une perversion de la langue qui permettrait non seulement d'échapper au poids de la transmission en la trahissant chaque fois un peu plus, mais aussi de se heurter à l'impossibilité d'aller au bout de cette trahison. Celle-ci s'exercerait alors tel un cycle sans fin où le constat d'échec serait à même de tout faire recommencer et ce, jusqu'à l'atteinte du « crachat invisible. Le crachat propre [...] le crachat impossible dans lequel je ne m'éclaterai plus... Le crachat qui tuera sans même laisser de traces. » (*FC*, 14) La haine, comme l'amour, serait alors pensée sous le mode de la répétition, mais encore davantage sous celui de l'écœurement « parce que c'est toujours trop... » et que « c'est de la sauvagerie de jouir comme cela ad nauseam, ad lib, ad libitum, ad hominem, ad vitam æternam et j'en passe... encore... » (*FC*, 34) Dans une (con)fusion presque parfaite entre l'acte de (dé)faire l'amour et de (re)produire la haine, il n'y aurait donc que le *toujours trop* qui permettrait de sortir du cadre des histoires déjà tracées contre lesquelles butent Sappho-Didon et Flore. Cette dernière précisera même que :

[...] la répétition, ça me redonne vie, même épuisée, je reprends goût aux choses... je ne connais que cela, la reprise, once again, one more time, la même chose, s'il vous plaît... encore, cent fois, mille fois, cent mille fois, que cela recommence, sans cesse, toujours, toujours, toujours, arrête pas... (*FC*, 35)

¹⁰⁰ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélioïtrope, p. 123

Si cette mise en scène de la répétition réfère de loin à la poignée de terre que lance Antigone deux fois plutôt qu'une sur le cadavre de son frère Polynice en guise de sépulture, il est difficile de ne pas souligner l'effet de miroir au mythe de Sisyphe. Comme Sappho-Didon et Flore, celui dont on célébrait la ruse et à qui on attribue la fondation de Corinthe a lui aussi espéré tromper la mort. Condamné au perpétuel recommencement, il jette l'ombre sur le destin des narratrices de Mavrikakis : sur celui de Sappho-Didon qu'« on va [...] encore sauver des eaux. [À qui] on va encore épargner la mort » (*ÇV*, 156) et sur celui de Flore qui « [a] beau mourir, cracher, violenter l'univers. Cela foisonne encore dans le fumier de l'existence » parce que « [t]out repousse. Même la mort » et que même à la fin, « [o]n ne s'en sort vraiment pas! » (*FC*, 199) Sous la gouverne d'un corps-à-corps impossible avec la mort, les romans de Mavrikakis misent ainsi, nous l'avons montré, sur le brouillage, la transgression et l'effacement des limites afin de mettre en place une *autre* mythologie où les narratrices, comme femmes et comme personnages de romans, n'auraient pas, en passant par la fabulation, à se cantonner dans la singularité ou l'archaïsme des mythes déjà existants; la fabulation définie a priori comme acte d'invention et comme faculté à refaire l'Histoire. Déterminée par l'urgence qui unit les mères aux filles, la tentative de réinventer l'Histoire doit absolument passer par la création de nouveaux idéaux. Comme l'écrit Louky Bersianik dans *La main tranchante du symbole*, il faudrait que « notre intrusion dans ce monde soit une contre-culture agissante, non pas dans la direction contraire à la séquence patriarcale, mais en rupture avec elle et dans une autre dimension.¹⁰¹ » Cette autre dimension sous-tend curieusement cet « autrement » auquel répond Sappho-Didon dans le dernier chapitre de *Ça va aller* ainsi que l'*ensemencement* final de Flore Forget alors qu'en ouvrant les yeux, elle réalise, stupéfaite, qu'« [i]l n'y a pas d'assomption [ni] même d'épiphanie. » (*FC*, 198) Même les scènes finales sont perçues par les narratrices comme des « apothéoses » (*ÇV*, 156 et *FC*, 198) d'où naissent, malgré un certain pessimisme, le désir « que cela continue, encore et toujours » en espérant que « les souvenirs [soient] vite remplacés par d'autres encore meilleurs. » (*FC*, 199) Dans des

¹⁰¹ Louky Bersianik, *L'archéologie du futur*, p. 131

univers où le temps est pensé en fonction de la venue des filles, il importe d'entendre dans le crachat la manifestation voire l'expression éloquente d'un certain héritage féministe radical. Si

Le féminisme c'est aussi la capacité de "penser à côté" pour créer un autre monde où on ne ferait pas que renverser la vapeur, mais où il y aurait de nouveaux rapports de réciprocité et de nouvelles valeurs, la volonté aussi de créer dans ce monde un espace imaginaire au moyen du langage parce que c'est le langage qui porte la réalité et transporte la fiction¹⁰²

le crachat, qu'il soit de haine ou d'amour, participe de façon évidente à la création d'une *autre* langue qui, malgré le pillage, l'intertextualité, le pastiche, le collage, les innombrables jeux de mots, la parataxe et les diverses répétitions, use d'une force indéniablement nouvelle dont le caractère rassembleur proviendrait justement du mélange des altérités littéraires. S'il faut comprendre le terme de nouveauté au sens de *renouvellement*, on ne peut tout de même pas passer sous silence les réflexions que proposent Nathalie Morello et Catherine Rodgers dans *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*¹⁰³ : un ouvrage collectif dans lequel on s'interroge sur les tendances du roman contemporain écrit par une quinzaine de femmes vivant en France dont les œuvres ont été reconnues dans les années 90 par la critique et le milieu littéraire. Parmi ces auteures se trouvent notamment Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Linda Lê, Lorette Nobécourt et Lydie Salvayre à qui on prête des inflexions communes telles que la présence et l'expérience tragique de l'Histoire, une quête violente du père, le procès de l'ironie et de l'autodérision, une intertextualité explicite, l'inscription de la culture populaire et d'autres thèmes plus « traditionnels » comme les relations mère/fille et la question de la maternité. Cependant, au-delà d'une reprise de thèmes assez communs aux textes que l'on considère comme féministes, la véritable *nouveauté* de ces voix dont on parle avec un point d'interrogation serait liée « [...] à la lumière d'un changement de paradigme dans l'imaginaire de la filiation, changement corrélé [...] à la posture d'héritière

¹⁰² *Ibid.*, p. 131

¹⁰³ Nathalie Morello et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002, 331 pages

qu'elles occupent désormais sur la scène de la littérature des femmes ainsi que sur la scène des théories féministes.¹⁰⁴ » L'auteure de cette hypothèse précisera aussi, à la suite de Gill Rye et Michael Worton dans *Women's Writing in Contemporary France*, que ces femmes sont les « [p]remières, à l'échelle de l'histoire de la littérature des femmes, à bénéficier d'un riche héritage littéraire féminin » et que

les auteures appartenant à ces *nouvelles voix* s'avèrent ainsi doublement héritières, à la fois d'une tradition littéraire au féminin et de la pensée féministe contemporaine, aussi désignée du nom de féminisme de la deuxième vague [...]¹⁰⁵

Clarifiant les balises de la question de l'héritière et de la préceuse, cette manière de concevoir le lien filial par la dualité apparaît essentielle dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat*. Le travail du double que suppose la réappropriation d'Antigone dans les deux romans reprend d'ailleurs l'une des idées très répandues dans la littérature : celle de l'apparition et de l'intervention souvent dérangeante de la figure de l'étranger dans la communauté. Dans un contexte où nous nous intéressons à l'occupation de l'Histoire par les personnages féminins dans deux romans contemporains teintés d'un héritage féministe assez fort, nous nous appuyerons sur les réflexions que provoque Louky Bersianik avec son *Euguélonne*. Dans le roman éponyme, l'Euguélonne demande à ceux qui se tiennent face à elle : « Pourquoi croyez-vous encore que rien n'est plus Humain que d'être inhumain? » Ce à quoi « quelqu'un dans la foule » rétorque : « Et qui êtes-vous pour vous permettre de porter des jugements sur l'Humanité? » L'Euguélonne répondra alors, du tac au tac : « Moi, je suis une étrangère. Voilà pourquoi je peux me permettre de vous parler de la sorte.¹⁰⁶ » Serait-il alors possible d'entendre à travers ce *parler de la sorte* le crachat de celle qui, comme l'écrit Mavrikakis, « avai[t] quelque chose de dangereux, de très troublant, de monstrueux. [De celle qui] étai[t] simplement trop humaine » (*FC*, 22) ? Amorcer le dialogue à partir d'une telle posture d'exclusion remet en perspective le crachat

¹⁰⁴ Évelyne Ledoux-Beaugrand, « Imaginaire de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, p. 3

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 4

¹⁰⁶ Louky Bersianik, *L'Euguélonne*, Montréal, La Presse, 1976, vers 667

comme manifestation cannibale du langage puisqu'il introduit, par la violence et l'urgence, la possibilité de marquer l'Histoire de manière définitive. Dans le constat de ses origines, Sappho-Didon n'admet-elle pas qu'elle est « une fin de race maudite » et qu' « [elle] doi[t] l'accepter. [Elle] ne peu[t] que [s]'inventer, que [s]e renommer sans fin » (*ÇV*, 15) : se renommer sans fin comme s'il était encore possible d'imaginer une histoire dont la fin ne serait pas celle qu'on avait prévue, ou encore une histoire à laquelle on pourrait encore échapper? Dans cette lignée de *nouvelles écrivaines*, Mavrikakis greffe au crachat la puissance toujours inédite de la fabulation. Ainsi,

[à] la façon de Pénélope postmodernes, là où leurs prédécesseuses s'inscrivent plutôt dans une parenté avec la dernière des trois Parques, celle qui coupe le fil de la vie et ainsi de la filiation, [ces] auteures tissent et retissent la toile du récit familial à partir d'un écheveau ancien, qu'elles n'ont pas choisi, légué par ceux et celles venues avant elles, mais dont elles tirent néanmoins des représentations nouvelles en les soumettant à un processus de resignification.¹⁰⁷

Ce *processus de resignification* s'opère de façon évidente à travers les quelques figures mythiques qui hantent et que détourne l'œuvre de Mavrikakis. Adorées ou abhorrées, ces figures s'imposent comme ces restes sur lesquels il serait toujours possible de cracher et de construire. Que ce soit les morceaux d'un féminisme devenu *trop radical* ou d'une filiation tragique qui a été reprise et pillée par diverses disciplines, Évelyne Ledoux-Beaugrand spécifie par ailleurs qu'il ne faut pas se leurrer sur les connotations négatives de cette pensée du reste la définissant, entre autres, comme « résultat du mouvement de destruction mis en œuvre par les auteures et penseuses de la sororité, qui veulent faire table rase des schèmes et structures héritées de leurs pères et de leurs mères.¹⁰⁸ » Bien que nous reviendrons sur l'importance de la destruction et de ses multiples travestissements au sein de la pensée féministe actuelle, il faut dire que les romans de Mavrikakis insistent très fort sur les paradoxes qui animent le combat que nécessite tout ce travail de mémoire, de trahison et d'invention par lequel finira par s'ériger cette pensée fertile du reste. Paradoxes qu'incarne littéralement Flore Forget quand elle enchaîne : « Je saccage, je ravage, je ruine,

¹⁰⁷ Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 440

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 434

je pulvériser. Je rêve follement d'éradiquer le facile [...] Je combats, je guerroie, je terrorise. J'aime quand les braves gens me craignent et qu'ils se regardent eux-mêmes avec méfiance » (*FC*, 11) puis, presque aussitôt : « Ça va mal, ça ira de plus en plus mal. Je n'en ai rien à foutre. Je demande la paix et je ne prépare surtout aucune guerre. Je désarme, je dénucléarise et démilitarise. » (*FC*, 13) Le crachat et la fabulation permettraient, par leur apport virulent au discours, d'appuyer cette pensée de l'intrusion que porterait la figure de l'étrangère. Considérant que les brèches et les débordements provoqués par les élans de colère et d'amour des narratrices ont en commun ce désir bien contradictoire d'interférer dans l'Histoire grâce à la mise au monde et à *la venue à l'écriture* de leurs filles, l'intrusion se ferait au second plan, comme un mal nécessaire à la (non)transmission. Flore ne dit-elle pas que « [elle] ne ser[t] qu'à cela, transmettre d'elle à elle [...] » et qu'« [elle] ne voi[t] même pas si [s]a venue au monde a servi a autre chose qu'à la rencontre de ces deux fleurs, [s]a mère et [s]a fille. » (*FC*, 154) ? En comblant d'avance les vides que prévoient laisser les mères derrière elles, le mélange du crachat que s'échangent les narratrices et leur grande maîtrise de la fabulation leur permettent de trahir le passé, de marquer le présent tout en donnant l'illusion salutaire de purger le futur.

LE NOM COMME (NON)-LIEU DE TOUS LES (IM)POSSIBLES

Le nom est sans contredit le premier lieu d'affirmation de soi. Une affirmation qui irait pourtant de pair avec la possibilité de ne pas y être fidèle « [p]arce que les noms, c'est pas juste référentiel. C'est pas à chercher dans le dictionnaire. C'est pas juste ethnique, les noms. Ce sont aussi des rêves, ceux que d'autres ont faits pour nous. » (*ÇV*, 140) À cette question des rêves qu'on fait pour soi et pour les autres, les romans de Mavrikakis s'engage dans un terreau fertile : Flora, Ferdinand Hubert, « la vieille tante Suzanne » (*FC*, 90), « le grand-oncle Hector Louis » (*FC*, 93), Muguette, Marguerite, Violette, « [le] père et sa femme Céline » (*FC*, 104), Florent Létourneau, Genêt, Flore Forget, Rose, l'ami Hervé « poète de la mort » (*FC*, 150)... « Sofia-Médée Apostasias » (*ÇV*, 108), Sappho-Didon Apostasias, Umberto, Laflamme, Lazare, Savannah-Lou-Marine... Sans prétendre à une

étude exhaustive de l'onomastique chez Mavrikakis, nous nous contenterons d'analyser les liens filiaux qui s'en dégagent et qui fondent les romans comme mausolée littéraire où est crypté tout un imaginaire tragique. Nous avons déjà souligné, parfois brièvement, le parallèle qu'entretient l'œuvre de Mavrikakis avec celles, par exemple, de Marguerite Duras, de Jean Genet, de Céline, d'Aquin et de Ducharme : la première s'insinuant à travers la mosaïque baroque qu'est *Fleurs de crachat*, et l'influence des autres contaminant la langue par leur urgence, leur violence et leurs multiples excès. Or, ce qui s'injecte avant tout de ces œuvres pour le moins importantes dans les romans étudiés est précisément l'expression du tragique moderne qu'ils partagent. Celle-ci apparaîtra chez Duras :

sous différents aspects comme le délitement général du monde, la fascination des êtres durassiens pour la mort, la vanité de l'existence sur terre et la fatalité du destin. En proie à la peur du néant, les personnages de M.D se réfugient dans l'amour. Mais la passion amoureuse s'avère illusoire puisqu'elle débouche sur la séparation et l'absence, voire même la mort.¹⁰⁹

Cependant, comme l'ajoute Hamida Drissi : « Marguerite Duras ne se complaît pas dans le tragique et ne cultive pas le dolorisme. Au contraire, elle insiste souvent sur l'importance du rire [...]»¹¹⁰ À ce constat, il faut juxtaposer ces mots que prononce Flore Forget : « Je peux souffrir, bien sûr. Mais pas trop. Je l'exige. Les comprimés sont là. Il ne faut pas que j'exagère, il ne faut pas que j'en fasse un drame, que j'amplifie la chose, que je bluffe ou que je brode... J'arrête de me vanter de détenir le malheur » (*FC*, 74) qui traduisent avec éloquence l'ambivalence sur laquelle ne cesse de jouer, à sa manière, Mavrikakis dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat*. Cette ambivalence est d'ailleurs reprise par le mécanisme de détournement des noms qui ponctuent les romans. Entre les « Je m'appelle Sappho-Didon Apostasias » (*ÇV*, 14), « Allez, Didon, allez Sappho » (*ÇV*, 23), « Je suis Sappho-Didon Apostasias, cela suffit, non? » (*ÇV*, 27), « Je suis Antigone Totenwald » (*ÇV*, 42), « Je veux être Antigone, jusqu'au bout. C'est tout. » (*ÇV*, 44), « Je deviens son Antigone » (*ÇV*, 45), « Je suis Sappho-Antigone Apostasias » (*ÇV*, 91), « Je suis Sappho-Laflamme, celle qui ne

¹⁰⁹ Hamida Drissi, « L'œuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne », thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2008, p. 16

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 17

sait quoi faire du fantôme d'Hubert le Magnifique » (*ÇV*, 91), « Didon-Québec » (*ÇV*, 99), « Appelez-moi Sappho Vachon, ça ira plus vite » (*ÇV*, 138), « Moi, Flore Forget » (*FC*, 11 et 14), « Je ne suis pas Florent. Je suis Flore Forget et je dois oublier » (*FC*, 181) et « Je ne suis pas Antigone » (*FC*, 183), les narratrices se rebaptisent – ou sont rebaptisées – comme si le nom n'était jamais le bon. Comme l'explique Sappho-Didon : « Des noms, cela évoque. Un nom, c'est toujours mythique, c'est toujours grand, si on ne cherche pas seulement à voir le plus minable en lui » (*ÇV*, 140) Or, même quand ils sont grands, complexes, mythiques, polysémiques et/ou truffés de traits d'union, les noms des narratrices chez Mavrikakis s'arriment à l'Histoire par la rupture qui leur est intrinsèque et qui est liée au vide causé par l'absence des pères : « Pourquoi l'absence du nom du père au Québec? Pourquoi l'absence d'un nom fondateur, d'un nom qui se passerait d'une génération à l'autre? » (*ÇV*, 137) que demande Sappho-Didon alors qu'à propos de son père, Flore fait remarquer qu'« [e]n lui, [s]a mère voyait une possibilité d'oubli. » (*FC*, 104) Celle-ci ajoutera alors que s'« il s'est caché », c'est quand même « auprès de [lui] [qu'elle] trouvai[t] comme un bien-être... » (*FC*, 40). Puis, de ce père dentiste qui faisait dans « l'extraction du bobo », Flore spécifiera qu'il n'aimait pas la guerre, « [e]n tout cas, pas celle-là » : seulement « la guerre souveraine, la guerre d'indépendance. » (*FC*, 104) Dès lors, à cette question du *nom du père* qui devra rester sans réponse dans les romans parce que « ce n'est pas moi qui vais vous régler cette question. Pas moi, avec mon nom étranger, celui de ma mère, celui de mon grand-père incestueux [...] » (*ÇV*, 137) et que de toute façon, « [o]n a l'habitude du père silencieux, on est au Québec, on est dans le vide. » (*ÇV*, 140), s'élève la voix pas si lointaine de Flore qui constate que si « c'était autour de ma mère qu'on était ensemble... une petite famille... une famille de fous... on ne porte pas le nom de Maman, pourtant... moi je suis une Forget... elle ne voulait pas donner son nom, son nom à elle : Hubert... » (*FC*, 40) Immatériel, le legs du père se transmettrait ainsi à travers l'absence, mais davantage encore du côté de l'oubli qu'on convoite, mais qui demeure fragmentaire. Comme le raconte Flore : « ... ma mère avait tout oublié... sauf cela, les morceaux de corps, le Débarquement, quelques bruits de trains, la faim aussi, la faim, à la fin, je veux dire... » (*FC*, 41) Ce qui reste, c'est donc la marque, ce qui fait mal.

C'est la mère qui reste, malgré tout. Mais, une fois la mère morte, c'est le traumatisme lié à l'incapacité de faire table rase qui persiste; celui qui rend impossible de se libérer de la couronne fleurie de la filiation puisque :

le bruit des trains, le bruit des tanks, le son que fait le nom de ma mère Violette Hubert, c'est tout cela... et c'est cela mes jours, des cadavres, des malades, des membres que je recolle, des choses que je mets bout à bout, et puis la mort que j'anesthésie en m'anesthésiant [...] (FC, 41)

Les filles, devenues mères, tentent alors de contrer le traumatisme de la transmission maternelle en fantasmant leur propre mort, ou du moins, leur disparition. Comme les pères avant elles, elles rêvent d'un legs « bâtard » qu'on peut « déshonore[r] et sans aucune honte », « qu'on assassine. Sans le moindre regret. » (ÇV, 141) Elles deviennent celles qui disent qu'« [i]l vaut mieux oublier. Tuer dans l'œuf la souvenance. » (FC, 152) parce qu'au bout du compte « [j]e voudrais ne pas être cette fille amoureuse qui dit oui à sa mère, qui n'a dit oui qu'à elle. » (FC, 76) Pour les filles, Rose et Savannah-Lou-Marine, une chose est sûre, tout ne passera pas par le nom. Sappho déclarera d'ailleurs : « D'accord, sale chose, d'accord... tu choisis ton nom [...] l'ignoble chose est un écho. Ouh, ouh, ouh... » (ÇV, 119) avant de se soumettre, malgré son refus de le faire, aux évocations du nom de sa fille à venir :

Savannah, c'est une ville du sud des États-Unis. Savannah, c'est une chanson de Nina Simone, Savannah, c'est un livre de Marguerite Duras, et c'est un char américain, un char d'assaut pour partir à la conquête du Far West. Et Lou, et Lou, c'est le prénom de Salomé. Mais c'est surtout un animal qui vit en meute, et qui fait ouh, ouh... (ÇV, 139)

De sa fille, Flore parlera quant à elle du « concentré d'avenir qui sort de sa bouche. [Elle] a une voix d'ailleurs, une voix d'outre-temps » (FC, 149) et de « [l]'avenir [qui] est à [elle] » (FC, 168). Grâce à sa fille, il y avait « quelque chose [qui] m'arrivait, prenait place... Le monde se déployait. Sous le charme de Rose, cela descend vers moi, cela s'offre, cela se donne, cela m'échoit. » (FC, 152) À l'unisson, Sappho-Didon clamera devoir « laisse[r] l'avenir à ceux qui peuvent y croire [...] Vite fait, bien fait. [Ma fille] Je te laisse la place. » (ÇV, 145) Cette place qu'on lègue aux filles est vide et indéfinie puisqu'« [i]l n'y a que des plans, de l'éducation et de la volonté... » (ÇV, 145) et qu'on sait qu'on n'est « que passage

peut-être déjà passé. » (*FC*, 155) Ce vide, c'est pourtant la seconde chance accordée aux filles de faire le choix de « [leur] propre sacrifice, de celle qui fleurira en [elles] pour assassiner un jour la jeunesse idéale. » (*FC*, 168) La brèche qu'ouvrent les narratrices-mères sous-tend ainsi ce que Louky Bersianik disait à propos de l'importance de se (re)créer dans un autre monde, à même un langage qui reste encore à faire :

N'attendez plus de permission pour agir, parler et écrire comme vous l'entendez. Faites des fautes volontairement pour rétablir l'équilibre des sexes. Inventez la forme neutre, assouplissez la grammaire, détournez l'orthographe, retournez la situation à votre avantage, implantez un nouveau style, de nouvelles tournures de phrases, contournez les difficultés, dérogez aux genres littéraires, faites-les sauter tout bonnement.¹¹¹

Que les filles chez Mavrikakis soient destinées à l'écriture pousse encore plus loin l'idée de Sappho à savoir que « [p]lus personne ne pense au Québec, et au lieu de former des premiers de classe en dictée, il serait temps de produire des philosophes, des écrivains. Il serait grand temps qu'un vent de pensée nous éloigne du pire, nous soulève vers le large. » (*ÇV*, 142) Un vent de pensée qui ressemble étrangement à celui fantasmé plus tôt par Bersianik alors que la narratrice déclare qu'elle a envie que sa fille :

[...] réintroduise la faute d'orthographe, la faute de goût et le mauvais accent [...] Elle va apprendre à la triturer, sa langue, et à la frotter au corps de l'autre. Elle va célébrer la folie du langage [...] Elle aura une origine, sans héritage. Et son origine, elle pourra la détruire, la manier au besoin. (*ÇV*, 142)

Et si le nom était pour Bersianik le premier lieu de rupture avec le père, nous dirons que Flore Forget, tout comme Sappho-Didon Apostasias, jouit d'un attachement paradoxal au père par lequel il devient possible, grâce au nom, et à cause de lui, d'oublier – « I just want to forget. Je veux juste mon nom. Et celui de mon père. » (*FC*, 157) – et de renoncer à celui avec qui il est désormais impossible de communier autrement que dans la défaite. Si le nom « Hubert » revient dans les romans – dans *Ça va aller* pour référer à l'écrivain québécois et dans *Fleurs de crachat* pour désigner le patronyme de Violette que celle-ci refuse de léguer à ses enfants – sa duplication témoigne de l'envers de la filiation, d'un passé qui s'incruste

¹¹¹ L. Bersianik, *L'Archéologie du futur*, p. 52

et qu'il devient difficile de radier tant la connivence de ceux qui ont partagé les mêmes espoirs, celui « [d]u Québec de nos rêves... » (*ÇV*, 47) est grande. Les noms, comme (non)-lieux de tous les (im)possibles, se rejoignent ainsi en celui-là même qu'il faut apprendre à oublier, pour ne pas « s'accroche[r] à ce qui n'a pas eu lieu » (*ÇV*, 47) et pour mieux entendre les filles « nous parler de l'avenir, du futur qui sonne toujours faux, qui résonne comme un glas, mais qui ouvre les bras. » (*FC*, 168)

VOIR L'AVENIR EN *ROSE MARINE*

DU « CORPS-À-CORPS » AVEC LA MÈRE AU BRAS-LE-CORPS AVEC LES FILLES

Dans sa thèse intitulée *Imaginaire de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Evelyne Ledoux-Beaugrand constate, entre autres choses, qu'il n'est pas rare pour l'œuvre de Marguerite Duras d'être convoquée par les différents textes critiques et théoriques afin de mieux penser les enjeux qui régissent le huis clos maternel. À propos de la mère durassienne qui serait « appelée à la barre des témoins dans le cadre d'un procès qui semble porté tout autant par la volonté de condamner celle-ci que de l'absoudre », l'auteure précise que

À la fois toute-puissante et extrêmement faible, planant sans cesse sur les pensées de sa fille dont elle se désintéresse cependant, entêtée, indéniablement folle, elle s'avère aussi envahissante que peuvent l'être les crues du Pacifique contre lesquelles elle lutte d'ailleurs en vain.¹¹²

Grâce à ce lien qu'elle tisse entre le déchaînement du Pacifique et celui de la figure maternelle, Ledoux-Beaugrand met en évidence la marque immuable que laisse la présence des mères dans les textes de plusieurs auteures contemporaines dont Ying Chen, Nelly Arcan, Marie-Sissi Labrèche et Suzanne Jacob. Elle fait d'ailleurs remarquer que si

la mère fait – au moins depuis la parution de *Of Woman Born* d'Adrienne Rich – l'objet d'un travail de reconfiguration théorique dans les écrits féministes qui

¹¹² E. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 291

veulent dégager le maternel du "cloacal" (Schneider, 2004) et de l'infigurable dont il a été séculairement investi¹¹³

une question s'impose : « [P]ourquoi la mère apparaît-elle chez plusieurs écrivaines québécoises, et plus que dans le corpus francophone européen, comme un fardeau, à tout le moins comme une question lancinante et douloureuse pour ses filles?¹¹⁴ » Les mères échappent aux lois des filles parce qu'elles se situeraient justement dans un état limite, *borderline*, voire *hors limite*. Le lien de l'une à l'autre ne peut donc se produire qu'à la frontière de leurs corps discordants parce que même « [m]orte, [la mère] n'est pas tuable.¹¹⁵ » Chez Mavrikakis, cet acharnement contre et avec le corps de la mère morte est décrit en miroir de la souffrance qu'inflige la mère à la fille. Que ce soit de Violette à Flore, de Flore à Rose, de Violette à Rose, de Sofia à Sappho, de Sappho à Savannah-Lou ou de Savannah-Lou à Sofia, les relations (grand)-mères-filles se construisent dans la démesure d'un amour filial complexe, ambivalent et dangereux. Comme Antigone avant elles, les filles de *Ça va aller* et de *Fleurs de crachat* sont aux prises avec un dilemme existentiel où apparaît, d'un côté, le devoir d'être loyale à la famille, et de l'autre, la nécessité de sa trahison; trahison dorénavant inévitable pour que s'ouvre enfin l'avenir. Bien que la question du père se profile dans les deux romans, l'omniprésence de la mère ne cesse de lui faire écran traduisant ainsi l'idée que c'est par elle que doit forcément arriver la fatalité, celle de la rupture, puisque

Moi, je n'ai pas eu de père, mais il ne m'a jamais manqué [...] Mais c'est l'amour de ma mère qui m'a manqué. Mon père, il n'a jamais été là. Je ne sais pas ce que c'est un père. C'est ma mère qui m'a détruite. Un point, c'est tout. On peut au moins lui donner cela, à cette salope. (*ÇV*, 134)

La métaphore destructive de la mère/mer n'étant certes pas nouvelle, ni même exclusive à l'œuvre de Duras, nous ramène néanmoins à l'un des enjeux que partagent les romans étudiés avec *L'Avalée des avalés* de Ducharme : « Je veux être avalée par tout, ne serait-ce

¹¹³ *Ibid.*, p. 292

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 293

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 310

que pour en sortir¹¹⁶ » parce qu'« [i]l ne faut pas souffrir. Mais il faut prendre le risque de souffrir beaucoup.¹¹⁷ » L'avalement pour la jeune Bérénice Einberg répond à la même logique cannibale que celle évoquée par Flore et Sappho-Didon : la seule façon de venir à bout de quelque chose serait de le consommer jusqu'à ce qu'il ne sorte de soi par lui-même et ce, pour l'ingérer encore, et en finir davantage avec les restes du passé. Éloquente, Flore dira d'ailleurs : « ... ça me reste en travers de la gorge, ça me reste sur le cœur... j'ai envie de vous renvoyer toute ma vie sur le divan, de vous régurgiter ma mère... » (*FC*, 46) Avant elle, Bérénice avouait, à propos de sa mère :

Elle me dépasse. Elle m'échappe. Elle me glisse entre les yeux comme l'eau glisse entre les doigts. Pour moi, c'est clair : elle est un danger, une menace terrible [...] Elle occupe à la porte de ma vie une présence massive, lourde, presque suffocante. Elle y bat comme la mer aux flancs d'un navire. Si j'ouvre, si j'entrebâille, elle me pénètre, elle envahit, elle noie, je coule.¹¹⁸

Ce sur quoi renchérit Sappho, comme en chœur :

Ma mère est Phèdre, ma mère est Médée, ma mère est la violence de la souffrance antique un jour où le soleil n'est autre que la clairvoyance de la mort. Ma mère est la lucidité de l'horreur de vivre [...] Ma mère est tragédie. Et je suis sa damnation, son morbide rejeton. (*ÇV*, 108)

Pour se détourner des mère, les narratrices doivent alors se déprendre de la fascination qu'elles ont pour elles en vivant cette obsession jusqu'au bout, en l'épuisant, puisque « [c]'est une influence, un charme à rompre. C'est l'ennemi à abattre.¹¹⁹ » Le combat contre la mère devient ainsi le même que mènent, chacune à sa manière, Sappho-Didon et Flore contre la mort. La première en voulant chasser les spectres du passé de la vie de sa fille-à-venir – « Je ne veux pas que tu connaisses ta grand-mère, la vieille Sofia-Médée, ta laide grand-mère tout édentée [...] Laissons-la pourrir seule de l'autre côté de la vie [...] Chassons les fantômes, mon ange. Ouh, ouh... » (*ÇV*, 148) – et l'autre, devant faire face à sa propre résignation :

¹¹⁶ R. Ducharme, *op. cit.*, p. 40

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 44

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 32

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31

Maman, je crois que j'ai déjà aimé. Je veux dire aimer. Mais je pense que c'était encore toi et ta sainte endormie. Je pense que je n'ai su aimer que vous, parce que c'est la mort que je cherchais, la mort qui sourit, la mort qui nous prend [...] Maman, je crois que de l'amour, je n'ai connu que toi et Bernadette. Un amour intact que rien n'entame, un amour qui m'entaille. Maman, il n'y avait que toi, et maintenant il y a Rose [...] Il semble que j'ai déjà aimé et que je t'aime encore. Mais tu n'es plus là... Et lui non plus, d'ailleurs. Alors, je vous liquide. Je vous efface. (FC, 81)

Dans tous les cas, le corps-à-corps avec la mère est incontournable et ne laisse pas indemne. S'il s'inscrit à même la chair, il ne parvient à se vivre complètement qu'en rêve. Ces rêves de fusion avec la mère sont d'ailleurs marqués, tant dans *Ça va aller* que dans *Fleurs de crachat*, par la transgression de l'interdit du corps familial. Renouant avec le poids de l'inceste chez Antigone, et insistant sur son caractère pour le moins tragique, les romans font défiler nombre de scènes où le fantasme du corps de la mère est intrinsèquement lié à cette idée que « [l]es mères, c'est toujours dangereux. » (ÇV, 106) Comme l'exprime Bérénice Einberg : « J'aimais ma mère avec toute ma souffrance. J'avais toujours envie de courir me jeter contre elle, de l'embrasser par les hanches et d'enfouir ma tête dans son ventre¹²⁰ » et « [m]algré la nécessité de l'haïr, je suis fascinée par ma mère comme par un oiseau.¹²¹ » Or, cette analogie avec l'oiseau est reprise – mais renversée – par Mavrikakis dans *Ça va aller* où la narratrice se voit contrainte de lutter, toujours en rêve, contre un corbeau qui s'acharne sur le cadavre de sa mère : « ... le corbeau s'arrête, silence, il est repu, le monstre, il n'en bouffera pas jusqu'au bout, l'infâme... c'est à moi de finir le travail, de mastiquer ma mère, de la digérer [...] j'engouffre l'immondice... » (ÇV, 44) Depuis les rêves et les apparitions spectrales, la mère morte continue d'exercer son pouvoir ; le rêve contribuant à préserver la somptuosité, la toute-puissance et l'inaccessibilité du corps maternel. Impuissante devant cette attraction que provoque en rêve la mère « si étrangement belle, si parfaite », Sappho-Didon s'exclamera :

Ma mère est une sainte. Ma mère est une déesse. Et je ne sais résister à son amour [...] Tue-moi, Maman, tue-moi, que je sois toujours dans tes bras, que tu me donnes toujours des baisers. Fais de tes bras l'oméga de notre amour. Je ne

¹²⁰ *Ibid.*, p. 27

¹²¹ *Ibid.*, p. 31

veux pas que cela finisse. Je suis prête à mourir de cela [...] J'aime ma mère de cet amour impossible qui a gâché toute ma vie. (*ÇV*, 105)

Pourtant, au réveil, la réalité se déforme et la douleur est encore plus vive :

Pardonner à ma mère, il ne manquerait plus que cela. La haine, Umberto, ma haine d'elle, c'est ce qui me maintient en vie. C'est la rage au ventre, c'est la colère qui siffle dans ma tête [...] La haine me donne une raison d'exister encore un peu. La vie est un combat contre la mort qu'elle m'a donnée en héritage. (*ÇV*, 126)

La mère, consciente de sa toxicité, entretient l'illusion de son inaccessibilité par le biais de sa trop grande beauté : « Ma mère est Irène Pappas sur un écran noir et blanc. Elle a en elle cette douleur affreuse de vivre et cette résignation hautaine qui coule dans les veines de sa famille depuis la nuit des temps. » (*ÇV*, 107) Vivante, fantasmée ou morte, la mère jouit du regard amoureux de sa fille. Cette jouissance en appelle pourtant une autre, toute aussi tragique, soit celle de l'attraction qu'exerce le futur sur Sappho-Didon et Flore Forget. Que ce soit Lazare dans *Ça va aller* ou Jessy dans *Fleurs de crachat*, les personnages de voyant chez Mavrikakis ne viennent jamais d'eux-mêmes vers les narratrices. En effet, si Sappho-Didon « aime cette fille intensément. » (*ÇV*, 20) et que Flore « aime immédiatement ce géant noir qui vient de Louisiane » et qu'elle a « tout de suite envie de le suivre, de lui tendre la main et de [s]'approcher de [s]on avenir qu'il porte presque, dans ses grands bras » (*FC*, 54), les romans étudiés refusent la chronologie habituelle de la tragédie. Au lieu de subir les annonces de la fatalité, les narratrices s'amourachent d'elles comme elles le font (du cadavre) de leurs mères. Et si les voyants n'interfèrent pas dans l'Histoire de la même manière – Jessy ne parle directement à Flore que pour lui rapporter les paroles du fantôme maternel tandis que Lazare « croasse votre plus sombre avenir dès que vous tentez de lui arracher un mot » (*ÇV*, 20) – c'est à travers eux que se fait entendre l'urgence de rompre avec le passé qu'incarne la mère. Prenant enfin conscience que « c'est contre moi que je me bats, contre mon désir de me laisser aimer par elle, pour une fois, pour un moment, une seconde, et même pour cet instant des plus coupables, des plus terribles » (*ÇV*, 109), les narratrices, par opposition à Antigone, en arrivent à refuser de « [se] draper dans le linceul lilas de [leurs] maman[s] morte[s] » (*FC*, 155) La seule solution qui mettrait

fin à cette « comédie de l'amour » (*ÇV*, 108), si elle en est une, serait de prendre en soi ce que la mère refuse de donner. La loi de la fille cannibale résiderait ainsi dans le pillage même du corps maternel ; dans le consentement des limites qu'il impose et transgresse puis dans la récupération et la destruction du lien filial qu'il tente de préserver. Il n'y a en fait que la folie revendiquée des narratrices qui puisse faire advenir cette lucidité douloureuse, presque salvatrice, à la suite de laquelle Sappho-Didon Apostasias réalisera qu'« [e]n fait, il y a quelque chose de bien plus horrible que la vie, c'est de ne pas mourir assez, de ne pouvoir en finir avec la vie. » (*ÇV*, 125) Ne pas en finir avec la vie, comme s'il était impossible d'en finir avec la mère autrement qu'en jouant avec elle, en lui refusant son pardon :

Mère, ma mère, Sofia-sans-sagesse, je ne peux me résoudre à ne pas vous aimer. Je vous hais à la mesure de l'amour que vous ne m'avez pas donné. Je vous hais énormément, follement, grandement, et pour la haine de vous, mère, ma mère, je ferai tout [...] Je ne connais de l'amour filial que la haine, mais cela je le connais. Mère, ma mère, je ne vous pardonne rien et je crache joyeusement sur votre tombe aujourd'hui même et pour les siècles des siècles. (*ÇV*, 127)

Dire oui à la mère serait, au final, comme interdire l'avenir aux filles :

Je ne peux rien lui pardonner. Si je pardonnais aujourd'hui, je ne pourrais jamais aimer la petite Savannah-Lou. Mon amour pour elle est fait de haine, de l'amour que je n'ai pas eu, de l'amour auquel, jamais, tu m'entends, jamais je ne renoncerais. (*ÇV*, 128)

La naissance de la « fille reine, de [la] fille souveraine » (*ÇV*, 128) s'impose donc comme l'événement qui force les narratrices à enfin tenir tête aux mères en leur refusant le pardon de l'héritière ; un pardon qui incarnerait cette appartenance au passé que Flore et Sappho-Didon doivent refuser. Consentant ainsi à cette idée de la fille pour qui tout est encore à venir puisque « cela sent la naissance, l'avenir, le chaud, le lait bien, bien sucré » (*FC*, 189), Flore et Sappho-Didon partagent le rêve d'une « mémoire de l'impossible » (*ÇV*, 128) de laquelle pourraient enfin naître leurs enfants. Tuer la mère irait cependant de pair avec l'invention ou l'élection d'une filiation inédite pour la fille. Grâce à « une façon bien à [elle] d'agrafer les chairs. Un je-ne-sais-quoi dans la ligature » (*FC*, 65), Flore Forget fait croire à la possibilité de « rapiécer l'histoire » (*FC*, 30) Comme elle le précise :

[Si] le père de ma fille était un Canadien qui m'ennuyait profondément, un gars venu d'ailleurs, des Prairies, un gars qui était toujours entre deux eaux, deux pays, deux blondes, deux chaises, deux voitures et deux opérations... un chirurgien anglophone [...] Rose ne lui ressemble pas, du moins, je ne crois pas, du moins, pas encore... elle ressemble davantage à une femme avec laquelle j'ai vécu quelques années, une femme que j'aimais beaucoup mais que j'ai quittée parce que je me lançais du toit de l'hôpital de temps en temps [...] (FC, 32)

Et puis, bien que Savannah-Lou soit « la fille de Robert-Laflamme-tel-qu'il-nous-éblouit-au-sommet-de-sa-gloire. Ma fille, c'est sa fille à lui. Qu'il le veuille ou non, qu'il l'accepte ou pas » (ÇV, 116), c'est à Olga-Mélie et Victoire que Sappho-Didon lègue sa fille « quand [elle] [est] à bout » (ÇV, 130) Les narratrices tournent ainsi le dos à la prévisibilité de la filiation en privilégiant l'idée d'une autre communauté de l'amour, le *vrai* cette fois, qui consisterait pour Sappho – tout en faisant écho à celui que partageait Yann Andréa et Duras – à « cette folie à deux » (ÇV, 130) grâce à laquelle « [o]n voit ensemble la vie en rose [...] [et où] ensemble, nous tuons notre mère. Nous nous vengeons de tout, d'un rien. Nous frappons dans la vie. » (ÇV, 131) Cette création d'une communauté de femmes comme « lignée réparatrice » – dont Sappho tient quand même à s'extirper – témoigne d'un fantasme de réinvention de l'Histoire où il serait enfin possible de n'être « la fille de personne » (ÇV, 131) Du corps-à-corps avec la mère à un bras-le-corps avec les filles, les narratrices proposent non seulement une solution de rechange au carcan historique, mais bien une pensée qui concorde, sans contradiction cette fois, avec le legs qu'elles auront imaginé pour leurs filles :

Je ne veux pas que ma fille ait cette complaisance que chacun a envers soi. Je ne veux pas qu'elle vive heureuse dans la honte refoulée d'elle-même. Je la veux fière et haineuse, je la veux grande et hautaine. Je ne veux pas qu'elle accepte tout et surtout pas la nature des choses. (ÇV, 133)

« Écrivain[s] ou danseuse[s] », les filles devront nécessairement passer par les mots et leurs corps – dans un équilibre aussi parfait que celui d'Antigone – pour construire à même « les morts, le reste... » auquel la mère « [ne] comprend rien et ne veu[t] pas comprendre. » (FC, 149) Aux limites de la relation charnelle qui unit les mères aux filles, devenues sœurs, se fait donc entendre la promesse d'un avenir porté par l'urgence de celles qui, de leurs

bouches et de leurs ventres, feront en sorte « [q]ue le manège infâme ne s'arrête pas... » (FC, 199)

LA BOUCHE ET LE VENTRE : PORTEURS D'UNE URGENCE AU FÉMININ

En écho au premier titre de Catherine Mavrikakis – *Deuils cannibales et mélancoliques* – et depuis la parution du *Ciel de Bay City*, force est de constater le travail d'une littérature qui joue incessamment sur la rupture paradoxale qui unit la bouche cannibale et le corps mélancolique. Entre la bouche qui « vomit des mots de feu » (FC, 149) et celle dans laquelle « il fait bon promener longuement la langue et puis se balader entre deux bouchées de rognons et d'abats langoureux » (FC, 119), se dessine une confusion parfaite entre l'amour et la haine qui régissent, comme pour Antigone, l'existence des narratrices. La démesure étant la condition première à la naissance du tragique, les romans étudiés répondent sans ambages à ce qui est interdit, et ce, toujours en l'excédant. Cela dit, le premier interdit qui accable malgré elle la famille des Labdacides est bien sûr l'inceste. Or, l'inceste dans les romans étudiés est viral et c'est exactement l'immunité acquise contre lui par les narratrices – à force de – qui lui permet de faire son effet dans le roman contemporain : un effet qui sans être complètement dépourvu de son pouvoir de répulsion ne jouirait quand même plus d'un poids calamiteux sur l'Histoire. Toutefois, chez Mavrikakis, l'inceste ne se définit pas par le traumatisme d'une relation illégitime entre l'enfant et un membre de la famille. S'imposant d'emblée comme une arme de guerre ou encore « une insolence, une grimace faite à [l]a vie » (CV, 120), l'inceste dans les romans étudiés fait un pied de nez à la fatalité. Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, Catherine, la narratrice, n'avait-elle pas affirmé, comme pour mettre en garde les lecteurs à venir :

Si ma canaille de grand-père continue, de sa tombe, à faire peur à la petite fille qu'est restée ma sœur, par sa faute, je ne puis qu'espérer qu'il soit terrorisé par

mon mépris, ma haine et ma vengeance [...] Ni les fantômes ni l'inceste ne me font peur ; que ce salaud se le tienne pour dit...¹²² ?

Dénué de son influence tragique sur le déroulement de l'histoire, l'inceste régit de façon presque triviale les relations qu'entretiennent les personnages entre eux. Or, ce détachement ne rime pas avec inconscience. Si Flore admet sans vergogne qu'elle et son frère Florent « se pollinisai[en]t, qu'[ils] *faisai[en]t catleya*, pour le dire avec Proust » mais que « ce ne fut pas un traumatisme », elle précise tout de même qu'elle « rêverai[t] d'éviter tout cela à [sa] fille, de pas l'exposer jeune à toute cette pariaide grotesque, à ce rut très burlesque. L'étalage des sens, la réclame des corps », que « [o]ui, [elle] aimerai[t] que Rose échappe à [s]on passé. » (*FC*, 161) L'inceste, comme une mode passée qu'il faudrait dépasser, semble tout bonnement être l'une des formes sous laquelle se manifeste l'urgence des narratrices. C'est d'ailleurs ce sentiment d'urgence que retient Flore de « [leurs] amours incestueuses, [leur] gémellité, [leurs] hallucinations » (*FC*, 165) : « À dix ans, tout me paraissait vain. Je jouissais très vite. Voilà ce qui me reste de cette époque-là. Il faudrait que j'apprenne à retarder le plaisir. Je le consomme à la chaîne. Par peur de manquer le train. » (*FC*, 161) Apprendre à retarder le plaisir comme elles anticipent le moment de leur propre mort : il semble que cette relation conflictuelle au temps soit bel et bien commune à Sappho-Didon et Flore. À l'instar de Christine Angot pour qui les relations incestueuses sont d'abord revendiquées dans son roman *L'Inceste* comme système grâce auquel :

J'atteins la limite, avec la structure mentale que j'ai, *incestueuse*, je mélange tout, ça a des avantages, les connexions, que les autres ne font pas, mais trop c'est trop comme on dit, c'est la limite. Je mélange tout, je vais trop loin, je détruis tout¹²³

puis rejetée aussitôt dans le roman *Quitter la ville* qui lui a succédé :

Vous avez beaucoup approuvé la construction de *L'Inceste*, qu'elle était remarquable. C'était complètement un hasard, c'était un moteur en marche, ça suffit vos appréciations, stylistiques, narratologiques, techniques. Construit, construit veut dire enfermé, enfermé veut dire emprisonné, emprisonné veut dire puni, puni veut dire bêtise, bêtise veut dire faute, faute, erreur, erreur, faute, de

¹²² Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, HélioTropé, 2009, p. 58

¹²³ Christine Angot, *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999, p. 91

goût ou morale ou très grave, moi je n'ai rien fait de mal donc il n'y a aucune raison que je me construis une raison ou une construction.¹²⁴

On remarque que s'il donne son souffle à l'écriture d'Angot, l'inceste est chez Mavrikakis ce qui permet à l'amour, comme à la haine, de ne pas s'essouffler. Cela dit, si on ne connaît pas bien ses origines, on en appréhende la fin : comme sont perçus parallèlement l'Histoire par Flore et le Québec par Sappho-Didon. Alors que la narratrice de *Ça va aller* affirme que « [a]u Québec, rien n'existe hors de l'inceste » (*ÇV*, 117) tandis que celle de *Fleurs de crachat* est forcée de reconnaître que c'est « de là [que] vient tout le mal » (*FC*, 161), la transgression se commet dans le déclic qui précède les décisions des narratrices en regard de l'avenir. Conscientes du fait qu'il est « [i]nutile de sortir les mouchoirs. [Leur] tristesse ne vient pas de là. Elle est née avant [elles] » (*FC*, 164), Sappho-Didon choisit de pousser à bout son propre inceste imaginaire en planifiant une grossesse avec Robert Laflamme, le « sale violeur incestueux » (*ÇV*, 54) tandis que Flore tombe follement amoureuse de Vincent-le-cuisiner au moment précis où elle réalise qu'« [i]l est toute la France, il est tout [sa] mère. » (*FC*, 119) Défile alors une longue tirade ponctuée tour à tour des anaphores « Ma mère était comme toi » et « Je suis folle de Vincent » (*FC*, 122-124) qui finira par s'ouvrir sur la promesse que fait l'amant-mère à Flore : « si tu meurs un jour, ce sera de plaisir. Ce sera d'avoir trop joui de tout et même de rien [...] Flore, on y va. Pour encore au moins un tour. Ou deux ou même trois » (*FC*, 125-126) montrant que le caractère tragique de l'inceste dans les romans étudiés dépendrait moins de la honte ou de la culpabilité que de cette idée du *Trop-jouir-à-défaut-d'en-mourir*. À cela s'ajoute en effet le rêve où Sappho-Didon imagine sa mère « en train d'incarner pour ses beaux yeux à lui la folie de [s]es rêves impossibles » (*ÇV*, 108) – extrait qui traduit avec éloquence cette pensée du « bonheur tragique » à laquelle elle s'accroche, désespérément :

Quelque chose d'effrayant en moi accepterait ces caresses maternelles, ces baisers de l'inceste. Quelque chose de terrifiant en moi se laisserait bercer par la jouissance extatique de sentir ma mère contre mon corps d'enfant. (*ÇV*, 109)

¹²⁴ Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, p. 79

Cependant, c'est dans la résistance que surgit le véritable élan tragique des narratrices. Malgré le lien funeste qui unit Sappho-Didon et Flore à leurs mères – comme l'avaient été Antigone et Jocaste – les filles choisissent de pas s'arrêter là, et de faire de leurs filles à elles « la suite de [leur] histoire immobile, poussive et paralytique. » (*ÇV*, 110) La grossesse sacrificielle de Sappho incarne d'ailleurs la capitulation de la mère/mer devant « la folie de la naissance » (*ÇV*, 122) des filles. Refusant le dernier pardon à sa mère parce que « [c]ela est impossible. On ne pardonne pas à la mère qui a souhaité la mort de l'enfant » (*ÇV*, 128), Sappho-Didon parvient finalement à croire en la possibilité du « autrement » (*ÇV*, 47) pressenti par Lazare où l'enfant ne serait « [m]ême pas la fille de [sa] vengeance contre le malheur. » (*ÇV*, 131) D'avaleuses, les mères se font avaler afin qu'advienne « ce destin qui n'est pas le [leur] » (*ÇV*, 113) :

Mais la vilaine chose m'a avalée, c'est elle qui m'a gobée et gloup, je suis devenue le Jonas de cette baleine qui grandit à l'intérieur de moi, en poussant sur mes intestins, en bloquant mes poumons, en donnant des coups de pied sur ma vessie, pour me montrer sa tyrannie. (*ÇV*, 118)

Pour les mères et les filles, l'enfance a été et sera encore « cannibale, piranha » (*FC*, 57). Entre Flore qui imaginait jadis « aval[er] le Pacifique [...] [s]'y engloutir et en ressortir tout armée pour une nouvelle vie. Vénus Anadyomène » (*FC*, 58) et Savannah-Lou-Marine qui « naîtra de la sainte mer, [puis]qu'[elle] es[t] Vénus Anadyomène » (*ÇV*, 119), un constat s'impose donc : « si l'on veut écrire sur les enfants, qu'on en dise au moins des choses vraies, des choses dures et tragiques, que les enfants de toujours se mettent à vieillir. C'est comme cela la vie. » (*ÇV*, 37) Or, une telle reprise de l'image de Vénus Anadyomène comme incarnation suprême de la fille toute-puissante, de la « petite fille toute blanche qui me laboure les organes et me déchire de l'intérieur » (*ÇV*, 121), tranche avec le pessimisme qui fondait jusqu'alors l'existence des narratrices. À la suite de la prophétie de Lazare concernant son amie Didon :

C'est vrai que tu dois te suicider. C'est vrai. Mais le destin t'appelle. Pas le tien, pas ton destin misérable qui n'a aucune espèce d'importance [...] Tu dois t'abandonner à ce Québec dégénéré, à ce Québec qui te fait mal. (*ÇV*, 100)

et de la mort sacrificielle du Fêlé au consulat allemand, se confirme chez les narratrices un désir d'accomplissement qui va de pair avec leur sentiment d'urgence. Cette vision de la mort comme une manière de « [s]'en sortir un peu. Pas indemne, mais brisée, éreintée, tremblante de détresse » (*FC*, 188) aura enfin mené à la question de la performance de l'avenir au féminin. Référant à la fois à un imaginaire mythique et iconoclaste où même la fatalité devient une amante à qui les narratrices ne peuvent a priori rien refuser – comme cela avait été le cas pour Violette qui disait que sa mort était venue « comme on part avec une amante, un jour de grand frisson » (*FC*, 61) – les romans finissent par mettre en scène non pas la résignation des narratrices devant les filles, mais leur plus fidèle dévotion. Décidées à exécuter leur plan ou à n'être que « courroie, passation, transmission » (*FC*, 168), Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget s'engagent à accueillir celle qui, armée de ses « grosses lèvres pulpeuses » (*FC*, 111), n'arrive à se manifester qu'en prenant possession de leurs bouches et de leurs ventres :

T'as souvent eu envie de vomir, Flore Forget, ma belle Flore Forget à la fleur bien lubrique, quand je t'ai foutu ma langue dans la gueule, ça te ruisselait de partout, ça coulait le long de tes belles lèvres nacarat, et plus je t'embrassais à pleine bouche, plus tu te débattais comme une petite folle. Je t'ai eue, ma belle, je t'ai violée mille fois, et la destinée s'est enfoncée en toi. » (*FC*, 110)

Étant « celle[s] par qui tout arrive » (*FC*, 110), les narratrices sont frappées de plein fouet par une urgence qu'elles devront, au final, apprendre à gérer, ou au contraire, à dépasser. Ce dépassement est, nous l'avons déjà mentionné, l'expression même du tragique dans les romans de Mavrikakis. Dès lors, si la bouche parle trop, qu'elle répète, embrasse, ingurgite, morde, crache, avale et annonce chaque fois le pire, il n'y aurait que le ventre qui soit capable de la véritable démesure en portant l'espoir de rompre avec le passé ; le ventre comme lieu unique où aucune possibilité de retour n'est possible parce qu'« on ne retourne jamais dans le ventre monstrueux et chaud de sa mère. On est jeté dans le monde une fois pour toutes et vlan, débrouillez-vous... *Alea jacta est*... Ainsi soit-il. » (*ÇV*, 123) Toutefois, reste que c'est encore à la bouche qu'appartient l'ultime pouvoir de trahison :

Elle est là. Et mon ventre en lambeaux, mon ventre rapiécé m'empêche de la serrer aussi fort que je le voudrais, m'empêche de l'étouffer dans l'œuf, ce

nouvel amour, ce ridicule amour d'à peine une heure. Je prends la parole, c'est le baptême du mot [...] (ÇV, 123)

La bouche qui « n'est pas anesthésiée » (ÇV, 123) et par laquelle « je te dis non, ma fille. Ainsi ne soit-il pas. C'est ma première trahison. Te voilà donc sauvée. » (ÇV, 124) témoigne de cette urgence d'une langue qui doit se dire, se faire et se penser en regard de l'avenir des filles. Si Sappho « ne [se] laisse pas le temps de penser. [Qu'elle] [lui] écri[t] aujourd'hui à toute allure » (ÇV, 145) comme Flore « répond tout de suite » à la vie et qu'« [elle] ne réfléchit même pas » (FC, 169), il émane de cette imbrication entre le ventre mélancolique et la bouche cannibale un désir de ne pas complètement mettre à mort la filiation. « Antigone a eu une fille » (ÇV, 112) – cela ne signifie-t-il pas que tout est encore possible?

LES FILLES D'ANTIGONE... ARRIVENT-ELLES TROP TARD?

Antigone, comme « un miroir virtuel de l'état de la démocratie et d'un hypothétique "civisme", en un moment donné de l'histoire¹²⁵ » est souvent l'une des premières figures qu'on fait ressurgir du passé pour dénoncer un état d'injustice dans le présent. Si Anne-Marie Roviello avance que « Antigone n'est pas toujours là où on l'attend¹²⁶ » en insistant sur le fait que :

[...] considérer Antigone comme une individualiste qui récuserait la loi commune serait une lecture réductrice car, en vérité, la relation d'Antigone à la loi de la Cité n'est pas de rejet, mais au contraire de « loyauté radicale », au sens premier de ces termes, c'est-à-dire de respect envers les « racines » profondes de cette « loi » commune.¹²⁷

reste que l'imaginaire et la tradition occidentale ont gardé de la fille d'Œdipe la nécessité d'une parole vive et contestataire – une voix que certaines sphères de la société récupèrent

¹²⁵ Monique Lambert, « Antigone et le civisme aujourd'hui », dans Lambros Couloubaritsis et Jean-François Ost, *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ouisa, 2004, p. 247

¹²⁶ Anne-Marie Roviello, « Antigone n'est pas toujours là où on l'attend », dans Lambros Couloubaritsis et Jean-François Ost, *Antigone et la résistance civile, op. cit.*, p. 205-230

¹²⁷ R. Duroux et S. Urdician, *op. cit.*, p. 18

ponctuellement dans l'espoir de faire (ré)entendre une autorité dont le pouvoir réside justement dans sa faculté à être renouvelée. Comme Hannah Arendt le fait en relançant par la philosophie un discours politique sur la résistance civile (« dont l'Antigone contemporaine devient la synecdoque¹²⁸ ») expliquant que,

Des actes de désobéissance civile interviennent lorsqu'un certain nombre de citoyens ont acquis la conviction que les mécanismes normaux de l'évolution ne fonctionnent plus, ou que leurs plaintes ne seront pas entendues ou ne seront suivies d'aucun effet – ou encore, tout au contraire, lorsqu'ils croient possible de faire changer d'attitude un gouvernement qui s'est engagé dans une action dont la légalité et la constitutionnalité sont gravement mises en doute.¹²⁹

Monique Lambert fait remarquer, à propos des explosions d'Antigones qui ont suivi le désenchantement post-Libération, que « Le renouveau d'Antigone appartient à ce même mouvement de résistance de la pensée face au vide, à l'absence.¹³⁰ » Ainsi, même quand il semble que plus rien ne soit possible, resterait encore l'espoir, souvent embryonnaire, de contrer l'impasse en élaborant un plan, « un plan historique. » (ÇV, 118) Contrairement à la pièce de Sophocle où Antigone demande à sa sœur Ismène, avant d'aller ensevelir Polynice, « si [elle] es[t] digne de [son] sang, ou si, fille de braves, [elle] n'a qu'un cœur de lâche¹³¹ », la fille dans *Ça va aller* jouit, avant même de naître, de l'assurance nécessaire pour entreprendre « la marche inéluctable de [sa] rage d'exister » (ÇV, 146) C'est « aux pieds de [sa] fille reine, de [sa] fille souveraine » (ÇV, 128) que Sappho-Didon Apostasias rend les armes en ne manquant pas de lui répéter que :

chacun doit mener son combat comme il l'entend. Comme il peut. On ne choisit pas ses armes. Elles se retrouvent un jour dans tes mains et tu sais tout à coup que tu dois t'en servir. On ne choisit pas ses armes. (ÇV, 151)

Naîtrait alors, au-delà de la transmission mère-fille, le rêve d'un autre combat : celui que mènerait l'une à la suite de l'autre, « les pas de l'une dans les pas de l'autre, comme si une

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Hannah Arendt, « La désobéissance civile » dans *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 80-81

¹³⁰ M. Lambert, *op. cit.*, p. 256

¹³¹ Sophocle, *op. cit.*, p. 9

seule d'entre nous était passée¹³² », ces mères et ces filles devenues sœurs. Ce changement d'axe dans la filiation est d'ailleurs évoqué de manière assez explicite dans les deux romans étudiés – d'une part, grâce à Sappho qui s'adresse à sa fille en lui disant : « Savannah-Lou, ma fille, ma sœur » (*ÇV*, 135) et d'autre part, à travers l'image-siamoise que rapporte Flore de « [sa] fille [qui] est dans sa chambre, ses rêves enchevêtrés dans les [s]iens. » (*FC*, 169) Les filles comme « une autre petite Antigone » (*ÇV*, 116) ou encore comme « petite prophétesse » (*FC*, 149) portent ainsi, malgré elles, le fantasme d'une certaine grandeur : celle de l'enfance qui est là « pour nous parler de l'avenir, du futur qui sonne toujours faux, qui résonne comme un glas, mais qui ouvre les bras. » (*ÇV*, 168) et qui « ne durera que ce que dure ma Rose » (*FC*, 168) Si être fille malgré soi devient une manière de confronter le tragique, celui-ci surgit a fortiori de l'indécidabilité entre la vie et la mort qui marque les dernières pages des romans. Que ce soit dans *Ça va aller* où Sappho-Didon, se faisant sauver des eaux – contrairement à sa fille qui « sait nager [...] Elle a survécu au déluge » (*ÇV*, 121) – n'arrive pas à échapper à la prophétie de Lazare, ou encore, dans *Fleurs de crachat* où il s'avère d'abord impossible de déterminer s'il est question, au dernier chapitre, d'un mariage ou d'une célébration mortuaire, l'ouverture que proposent les romans de Mavrikakis laisse entrevoir l'éventualité d'une suite. C'est d'ailleurs au cœur de cette suite *qui serait comme un reste*, un espace à occuper, que pourraient se dresser ensemble celles qui restent : les deux Antigones, mère et filles. C'est d'autant plus grâce à lui que le tragique parvient à se faire entendre dans le contemporain – le reste comme impossible rupture avec le passé, mais surtout comme prolongement « des choses contradictoires, de paradoxales idées. Des envies d'en finir et surtout de persister. » (*FC*, 159-160)

Derrière les envolées pamphlétaires de *Ça va aller* et les sentiments de fin du monde qui régissent *Fleurs de crachat*, puis, partant de l'idée qu'« il y a quelque chose d'horrible dans le fait de mettre au monde, quelque chose de magnifique aussi, soit, mais des fois, je te jure que j'hésite à savoir si c'est beau ou si c'est terrible » (*FC*, 129), les deux

¹³² Louky Bersianik, *L'Archéologie du futur*, p. 94

romans répondent d'une même voix au « délire contemporain » ; c'est-à-dire de « fai[re] tourner la manivelle » dans la mesure où « maintenant, on fait mieux. Le présent, il n'y a que cela de vrai. » (*FC*, 90) Le présent incarne ainsi la contrepartie de la tragédie au sens où « dans la tragédie, on joue perdant. Alors que l'héroïne féministe contemporaine doit, au contraire, incarner un modèle de progrès.¹³³ » Le progrès comme extension du temps présent rappelle d'ailleurs la raison d'être des mouvements féministes « parce que le féminisme est un lieu où les femmes découvrent enfin la joie d'exister au présent (par opposition à la nostalgie du passé ou au futur à l'eau de rose qu'on promet aux petites filles).¹³⁴ » Et si le futur que promettent les narratrices à celles qui devront « continue[r] [leur] chemin seule[s] » (*ÇV*, 143) n'a rien de reposant, c'est qu'il porte sur son dos la promesse d'un rêve collectif non advenu. Avec à sa tête la souveraineté d'Antigone, ce rêve de venir à bout d'une histoire écrite à l'avance, d'« une histoire qui tourne en rond. No future. » (*ÇV*, 137) et « [d]es hasards bien ironiques de l'histoire » (*FC*, 87), se transmet, fidèlement ou pas, grâce à la préservation d'un lien de sororité par lequel :

Je trouve en moi toutes les femmes, des milliers de portes qui s'ouvrent, ouvertes qui avaient été fermées à double tour, scellées, cimentées, derrière lesquelles j'avais été enterrée vivante et où j'étais morte des milliers de fois.¹³⁵

L'idée d'une transmission (in)fidèle est en outre indissociable de la longue tradition de reprises et de détournements dont jouit encore l'*Antigone* de Sophocle, et dans laquelle s'inscrivent, en la trahissant, les romans de Catherine Mavrikakis. Par la mise en scène d'allers-retours entre le passé, le présent, le futur et le rêve, *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* arrivent à confondre les temps et à greffer l'une à l'autre les inquiétudes suivantes : « Que reste-t-il d'Antigone? » et « Que reste-t-il du féminisme à l'heure actuelle?¹³⁶ » Bien que cette dernière question :

¹³³ Gail Scott, « Une féministe au carnaval », *La théorie un dimanche*, Louky Bersianik et Nicole Brossard (dir.), Montréal et Québec, Éditions du Remue-ménage, 1988, p. 44

¹³⁴ *Ibid.*, p. 51

¹³⁵ L. Bersianik, *op. cit.*, p. 134

¹³⁶ Catherine Mavrikakis, « Le féminisme... et le reste. Petites réflexions paradoxales, hétérodoxes et misogynes sur les pensées orthodoxes », *Tessera* dans le dossier « Misogynie/Misogyny », vol. 36, 2004, p. 5

semble soutenir la pensée contemporaine dès qu'elle tente de vouloir réfléchir au féminisme, de poser un mot désormais perçu comme ruiné, au bord d'une faille incompréhensible, qui doit se légitimer sans cesse, comme s'il n'allait plus de soi, comme s'il avait fait son temps, comme si l'on avait pu en saisir tout le sens et qu'il n'en restait plus qu'un tout petit quelque chose, un reste irréductible avec lequel il faudra peut-être encore composer indéfiniment, sans trop de soucis.¹³⁷

c'est en dédoublant la voix d'Antigone que Mavrikakis donne à entendre l'insolence nécessaire à la pertinence de cette pensée du reste. Elle développera d'ailleurs l'idée que :

[...] le féminisme a pour reste sa propre misogynie. S'il a droit de cité à l'heure actuelle, c'est que de lui, il ne reste pas grand-chose mais surtout que ce reste est capable de haine, de mépris de soi et des autres femmes. Il se réclame d'un « juste milieu » qui fait la part des choses, qui fait la part des hommes, d'une autodérision convaincante et il n'est plus sacré ou sacralisant [...] Fini le féminisme dur, sauvage, militant, aveugle, le féminisme contre les mecs, le féminisme méchant! Le féminisme reste car il est capable de dire aussi du mal des femmes, de produire de la pensée paradoxale, qui mine toujours ses propres conditions de possibilité en s'assurant ainsi de continuer son chemin. Le féminisme exclut, s'exclut et en exclut. C'est ainsi qu'il conçoit sa nouvelle communauté, son alliance sociale.¹³⁸

L'insolence du reste se transpose chez Antigone par l'audace qui la pousse à défendre ses convictions, au risque de sa propre vie. Elle ira, en défiant l'ordre du roi Créon, jusqu'à mettre en péril la validité de sa parole à lui, en lançant :

Tu me tiens dans tes mains : veux-tu plus que ma mort? [...] Pas un mot de toi qui me plaît, et j'espère qu'aucun ne me plaira jamais. Et, de même, ceux dont j'use sont-ils faits pour te déplaire? Pouvais-je cependant gagner plus noble gloire que celle d'avoir mis mon frère au tombeau? Et c'est bien ce à quoi tous ceux que tu vois là applaudiraient aussi, si la peur ne devait leur fermer la bouche. Mais c'est – entre beaucoup d'autres – l'avantage de la tyrannie qu'elle a le droit de dire et faire absolument ce qu'elle veut.¹³⁹

Révélat à Créon que sa loi,

ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 6

¹³⁹ Sophocle, *op. cit.*, p. 28-29

permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux!¹⁴⁰

Antigone a été perçue par une certaine pensée féministe comme la première fille à avoir tenter de mettre à mort le discours de l'autorité patriarcale. Or, sa véritable réussite ne consiste-t-elle pas à avoir semer le doute dans la cité ; serait-il possible que le roi ait tort? Serait-il plausible que la fille ait raison? Comme Antigone, la pensée féministe contemporaine :

[...] frappe où elle peut, mais elle sait frapper. C'est pour cela qu'on l'admire, pour cela qu'on la hait. La pensée s'étonne de ce qu'elle étonne encore les jeunes et les moins jeunes. On la voit comme une vierge, une sacrée petite naïve avec des idéaux, elle qui, de la vie, ne sait rien, et que l'on peut rouler. Ou alors on la pense comme une vieille rouée, une intrigante perverse, une stratège fine. Elle n'en a cure. Que peut-elle ajouter? À elle, on s'habitue en ne s'accoutumant pas.¹⁴¹

Les narratrices de Mavrikakis poursuivent donc la marche, récupérant et réitérant la rupture instaurée par Antigone, mais en la menant plus loin encore : « sign[ant] sa fin, mais la sign[ant] encore. Encore une fois » dans l'espoir de montrer que « personne ne sera épargné. Les premières seront les dernières et les élues ne seront jamais celles que l'on pense.¹⁴² » Ainsi, voguant dans *l'indécidable part où l'amour côtoie la haine*, Sappho-Didon Apostasias, Flore Forget, leurs filles et celles à venir continueront, dans le meilleur des cas, de se jouer de la filiation ; elles trahiront ensemble l'Histoire comme elles l'auront fait de la mémoire de leurs propres pères, de leurs propres mères et des autres, pour qu'il n'y ait ni bonnes ni mauvaises réponses – seulement l'espoir que « cela continue, encore et toujours. » (FC, 199)

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27

¹⁴¹ Catherine Mavrikakis, « Le féminisme... et le reste [...] », p. 7

¹⁴² *Ibid.*, p. 7-8

CONCLUSION

Le féminisme, on ne cesse de nous dire sa fin, de l'annoncer, et tous les Jean-Baptiste du monde l'appellent comme on appelle le Messie. Le féminisme vit de sa fin, de son existence en négatif, de son impossibilité à trouver un discours qui le fonderait pour l'avenir, pour toujours, comme on dit.¹⁴³

On m'a demandé « Pourquoi le tragique?... Pourquoi Antigone?... Pourquoi *les filles*?... » On a alors roulé les yeux, étouffé un soupir et retenu un sourire gêné face au spectre poussiéreux du féminisme. On a instinctivement évoqué la démesure du contemporain, son obsession pour la fin. On a pris Antigone pour une autre puis, presque aussitôt, comme l'une des nôtres. On a débattu l'absurdité de retourner aux *filles* alors que la fascination du devenir-femme semblait s'imposer par son ambiguïté irrésolue et ses douteuses promesses. On a dû réfléchir à ces « filles » qu'on met entre guillemets parce qu'il apparaît encore bien difficile de les penser autrement qu'à travers le tissu serré de la filiation (comme si leur devoir d'obéissance allait de soi). Pour se consoler, on a ensuite rappelé et célébré de manière consensuelle la désobéissance de certaines *femmes*, mais en ne pouvant s'empêcher, secrètement, de trouver bien dommage que la plupart d'entre elles aient trop souvent succombé à leur révolte – les contes nous ayant appris que les héros véritables devaient rester vivants le plus longtemps possible. La réapparition d'Antigone a alors forcé la réouverture du débat entourant le sacrifice des filles et sa portée dans l'histoire (littéraire) des femmes. On a été tenté de comparer la façon dont est représenté le tragique au féminin dans la littérature et comment il apparaît concrètement dans le réel. Soudain, comme par hasard, des noms lointains se sont fait entendre : *Pussy Riot*, *FEMEN*... On en a souligné avec admiration la marginalité, la nouveauté et le courage. On s'est demandé si cela aurait sa place *ici*, comme si la révolution était réservée aux autres, que la lutte était vaine ou pire, qu'elle était d'un autre temps. Il a fallu revenir à Antigone, le mythe, mais on a voulu connaître la fille, ses secrets, l'écho de sa voix puis l'influence de

¹⁴³ Catherine Mavrikakis, *La francophonie sans frontière*, p. 309

sa langue sur celles qui sont venues après elle. Cela nous a mené quelque part entre l'apprentissage que fait Sappho-Didon Apostasias de la mort « pour que le temps soit tien. Pour que le temps redémarre sur les chapeaux de roues de l'oubli » (*ÇV*, 147) et la sombre lucidité de Flore qui affirme que « c'est bon de croire un instant que l'on s'envole... Il faut le croire, absolument, au moins une seconde, pour avoir le courage de se lancer, le courage de se foutre en l'air, de tout foutre en l'air... » (*FC*, 28) ; concluant que c'était ce rapport conflictuel au temps qu'entretient la révolte des filles qui nous ouvrirait la porte sur les romans de Mavrikakis. Bravant la charge tragique de l'Histoire et le poids funeste qu'exerce le passé sur le contemporain, le temps dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* nous a entraîné dans sa course folle nous ramenant chaque fois, malgré les nombreuses contradictions, au même constat : quand bien même on croit avoir décelé le véritable élan tragique, il continue de nous surprendre dans le détour d'une lutte *trop* intense où la fin s'avère souvent tout sauf salutaire. *Le manège infâme ne s'arrête pas*, semblent répéter en chœur les narratrices. Refusant le compromis, elles ne peuvent néanmoins s'empêcher de continuer à jouer à *la fille de...* à *la sœur de...* mais en se détournant des règles, en excédant la langue du père et en imaginant leurs propres fin parce que « ce serait le seul moyen de faire stopper la machine de mort, [en] lui [faisant] un pied de nez, [en] pren[ant] les devants, oui, [en] [allant] plus vite qu'elle, [en] [mourant] avant qu'elle ne [nous] achève, ce serait malin... » (*FC*, 31) Et si elles osent prendre le relais d'Antigone, les narratrices de Mavrikakis le font en connaissance de cause : « [...] je comprends vite ce qui est en train de se passer », insiste Flore, « les enjeux, les méprises et les malentendus. Les conséquences funestes, les quiproquos tragiques, les égarements et les errances du sens. » (*FC*, 175) Sappho-Didon et Flore portent ainsi en elles un lourd bagage qui n'a rien à envier à celui qu'a traîné jusqu'à sa mort la fille d'Œdipe. Elles ont entendu les horreurs de la guerre, elles ont vu *les hasards bien ironiques de l'Histoire qui se répète* et elles ont lu. Il ne faut d'ailleurs pas se méprendre quand Flore lance qu'elle « ne sai[t] pas lire. [Elle] sai[t] seulement cracher. [Elle] [est] comme un dragon. [Elle] vomit des mots de feu. [Que] la littérature, c'est une autre histoire! [Elle] ne la connai[t] pas. » (*FC*, 149) C'est avec éloquence qu'elle cite les mots de Céline, qu'elle accumule les clins d'œil aux notions

avancées d’histoire et de psychanalyse comme si tout avait *déjà été là* – qu’elle était « déjà traumatisée, déjà épuisée, imprégnée par la vie et sa matière... » (FC, 29) La transmission aurait vraiment eu lieu, malgré elle, lui ayant enfin permis de lutter avec ses héritages, mais surtout contre eux. À sa manière, Sappho-Didon se mesure aussi à la langue contagieuse des autres. À partir de la fascination qu’exercent sur elle les mots d’Aquin, de Ducharme et de Laflamme, pour ne nommer qu’eux, elle glisse d’un temps à l’autre en brandissant sans retenue la carte de la subversion face à une lourde tradition littéraire. « Voilà que j’ai trop lu » dira-t-elle, avant d’ajouter que

C’est envoûtant, les textes de Laflamme, presque autant que ceux de Réjean Ducharme. C’est insidieux. On ne peut plus s’en défaire. Cela nous colle à la peau. Les phrases nous hypnotisent et se mordent la queue. Le temps stagne et piétine. Cadence du temps québécois, celui de la répétition. Les mots séduisent, captent et puis, gloup, ils nous engloutissent, ils nous avalent. Les mots de Laflamme nous charment, nous font des avances et même moi, la résistante, j’ai du mal à les repousser. (ÇV, 59)

Cette façon de vouloir tout prendre en soi pour parfaire leur propre résilience aura permis de définir plus clairement la posture de la guerrière cannibale et mélancolique qu’adoptent *les filles* chez Mavrikakis. Dès les premières pages, on s’est surpris à espérer que Sappho-Didon et Flore persisteraient à ne faire qu’à leur tête et qu’elles tourneraient sciemment le dos à ce qui est attendu des « filles mortes de douleur, [des] Antigones éplorées, [des] orphelines de l’Histoire » (FC, 128) À cet égard, l’espoir n’aura pas été complètement illusoire : la première choisissant d’aller au bout de son amour pour Aquin en devenant l’amante d’un autre et la seconde en « emport[ant] le combat pour mieux y renoncer [...] vous laiss[ant] la machine à écrire du passé [mais en] gard[ant] les pages blanches [puisque] Rose y dessinera. » (FC, 183-185) Animées par le désir de lutter avec et contre la limite qui règne à même leurs noms, Sappho-Didon Apostasias et Flore Forget ne se seront donc pas contentées de rejouer *ad vitam aeternam* le rôle d’Antigone : elles en auront été héritières malgré elles, soit, mais elles auront au moins veillé à remettre ce legs en question, à élaborer de *mauvais plans* et à intervenir dans l’Histoire *autrement* en s’imaginant à leur tour précurseures des *filles à venir*.

Dire « je (ne) suis (pas) Antigone » avec une fierté, un agacement ou une méfiance égale au ton que prendraient certaines pour dire « Moi, je (ne) suis (pas) féministe! » : à l’instar des écoles de pensée féministe plus radicales, notre brève intrusion à travers l’une des multiples interprétations de la voix d’Antigone aura fait trembler l’étiquette sacrée du tragique que d’autres ont tenté et tentent toujours de préserver – comme si la vérité, les grands combats et les bons enjeux appartenaient nécessairement à un pan révolu, intouchable, de l’Histoire. Pourtant, grâce aux excès et aux démesures qu’ils mettent en scène, les romans de Catherine Mavrikakis auront réussi à mettre à l’épreuve, en la renversant, cette tendance généralisée du contemporain à s’autoproclamer iconoclaste. On a d’ailleurs voulu montrer qu’en (ne) choisissant (pas) Antigone comme figure contradictoire et intemporelle de la révolte et de la fidélité, *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* misaient d’abord sur la présence des filles, sur leur sororité fantasmée et sur la naissance à venir des filles de ces filles pour ériger la pensée du reste dont serait fait le féminisme à l’heure actuelle. Cela dit, en déplaçant l’axe vertical de la filiation vers l’horizontal, il nous a semblé que les romans tentaient non pas de mettre à mort la discordance des voix féminines depuis Antigone, mais bien d’arriver à en faire entendre un désir commun de révolution.

La finale baroque et grandiose de *Fleurs de crachat* et celle amère et ambiguë de *Ça va aller* soutiendraient que, malgré l’envie d’en finir, malgré les promesses qui ne cesseront d’être refusées aux filles et malgré les plans qui n’advieront qu’à force d’échouer, « malin celui qui saurait trouver la conclusion. » (*FC*, 199) Nous mettant au défi, et nous ayant prouvé qu’elles étaient prêtes à tout et davantage encore aux abords de la mort, les narratrices nous ont donné envie de croire qu’elles continueraient d’élever la voix à travers celles des autres filles, ne se résignant pas, comme Antigone, à l’idée qu’il soit impossible de perdre plus que leur propre mort. *Iphigénie mourra, les vents se lèveront. Et nos navires tout fiers partiront pour la guerre. Elle durera longtemps, disent-elles, mais il faut bien la faire.*

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS D'ÉTUDE

CORPUS PRIMAIRE

MAVRIKAKIS, Catherine, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, 156 pages.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac, 2005, 199 pages.

CORPUS SECONDAIRE

A. AUTRES TEXTES DE CATHERINE MAVRIKAKIS

MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélio trope, 2009, 193 pages.

_____, « La mort en quatrième vitesse. Ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir. », *Frontières*, vol. 14, n° 2, printemps 2002.

_____, « À bout de souffle. Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et de Christine Angot », *Sites : The Journal of 20th-century/Contemporary French Studies*, University of Connecticut, novembre 2002, p. 370-378.

_____, « "Qu'on en finisse donc..." : l'inscription du posthume, de la survivance et du prénatal modernes », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) *Constructions de la modernité au Québec*, Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 305-318.

_____, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 156 pages.

_____, « Les silences logorrhéiques de l'hystérique », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 15, 2008, p. 153-162.

_____, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008, 294 pages.

B. TEXTES DE FICTION CHOISIS POUR DIALOGUER AVEC LE CORPUS PRIMAIRE

ANGOT, Christine, *L'Inceste*, Paris, Éditions Stock, 1999, 189 pages.

ANGOT, Christine, *Quitter la ville*, Paris, Éditions Stock, 2000, 189 pages.

BERSIANIK, Louky, *L'Eugué lionne*, Montréal, La Presse, 1976, 399 pages.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2006, 614 pages.

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, 155 pages.

DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, 281 pages.

GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 173 pages.

JACOB, Suzanne, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005, 320 pages.

SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Gallimard, 1962, 155 pages.

II. RÉFLEXIONS THÉORIQUES

A. ANTIGONE ET/OU LE TRAGIQUE

ARMEL, Alette, *Antigone*, Paris, Éditions Autrement, 1999, 167 pages.

CAMUS, Albert, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » dans *Théâtre, récits, nouvelles*, éd. de Jean Grenier et Robert Quilliot, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1962, 1975 pages.

CHIRPAZ, François, *Le Tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 126 pages.

COULOUBARITSIS, Lambros et François Ost, *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, OUSIA, 2004, 276 pages.

DANBLON, Emmanuelle, « Du tragique au rhétorique » dans *Rhétoriques de la tragédie*, Corinne Hoogaert (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2003.

DELEUZE, Gilles, « La littérature et la vie » dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 187 pages.

DUFOURMANTELLE, Anne, *La femme et le sacrifice : D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Éditions DeNoël, 2007, 299 pages.

DUROUX, Rose et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, 474 pages.

EAGLETON, Terrence, *Sweet violence: the idea of tragic*, Oxford, Blackwell Pub, 2003, 328 pages.

FRAISSE, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974, 262 pages.

GRENIER, Louise et Suzanne Tremblay (dir.), *Le projet d'Antigone : parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal, Éditions Liber, 2005, 169 pages.

KIERKEGAARD, Soren, « Le reflet du tragique ancien sur le moderne », dans *Ou bien... Ou bien...*, Paris, Gallimard, 1943, p. 109-128.

- LORAUX, Nicole, *Façons tragiques du tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, 127 pages.
- LORAUX, Nicole, « La main d'Antigone », dans *Mètis : Anthropologie des mondes grecs anciens*, volume 1, n° 2, 1986, p. 165-196.
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, 185 pages.
- ROSENFELD, Katharina H., *Antigone : De Sophocle à Hölderlin*, Paris, Galilée, 2003, 168 pages.
- SLOTERDIJK, Peter, « Colère et temps: essai politico-psychologique » [Zorn und Zeit], Paris, Libella-Maren Sel, 2007, 319 pages.
- STEINER, Georges, *La mort de la tragédie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 253 pages.
- STEINER, Georges, *Les Antigones*, Gallimard, Paris, 1992, 346 pages.
- SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003, 151 pages.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, [Die Geburt der Tragödie, 1872] Paris, Gallimard, 1949, 220 pages.

B. FILIATION ET HÉRITAGE DU MYTHE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

- BOULOUMIÉ, Arlette, *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2002, 239 pages.
- DEMANZE, Laurent, « Prologue », *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008, p. 9-38.
- JACOB, Suzanne, « Le crime de la mort » dans *La Pratique du roman*, Isabelle Daunais et François Ricard (dir.), Montréal, Boréal, 2012, p. 115-130.
- KUNZ-WESTERHOFF, Dominique (dir.), *Mnémosynes : La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2008, 341 pages.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature : Le Libraire, Prochain Épisode et L'Avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008, 357 pages.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent Demanze, « Présentation : Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 5-9.
- VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain. Actes du colloque de Calaceite 6-13 juillet 1996*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.
- ZUPANCIC, Metka, *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française : actes du*

colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994, Ottawa, Le Nordir, 1994, 321 pages.

C. L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE DES FEMMES ET LE FÉMINISME

BERSIANIK, Louky, *La Main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1990, 280 pages.

BERSIANIK, Louky, *L'archéologie du futur*, Montréal, Éditions Sisyphe, 2007, 135 pages.

CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse : et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, 196 pages.

LEQUIN, Lucie et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, 544 pages.

FOURNIER, Danielle, « Préface », présentation de, France THÉORÊT, *Bloody Mary*; suivi de *Vertiges, Nécessairement putain et Intérieurs*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 192 pages.

IRIGARAY, Luce, *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 222 pages.

MAVRİKAKIS, Catherine, « Le féminisme... et le reste. Petites réflexions paradoxales, hétérodoxes et misogynes sur les pensées orthodoxes », *Tessera*, dans le dossier « Misogynie/Misogyny », vol. 36, automne 2004, p. 5-8.

MORELLO, Nathalie et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002, 331 pages.

SCOTT, Gail, « Un féminisme au carnaval » dans *La théorie un dimanche*, Louky Bersianik et Nicole Brossard (dir.), Montréal et Québec, Éditions du Remue-ménage, 1988, 208 pages.

D. LA SPECTRALITÉ

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 226 pages.

HAMEL, Jean-François, « La ronde philosophique des fantômes. Pouvoir et puissance de la répétition », *Otrante*, « Hantologies : les fantômes et la modernité », n° 25, printemps 2009, p. 21-31.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Éditions de Minuit, 2006, 234 pages.

VIART, Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans *Écriture contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris, Lettres modernes, 1998, 291 pages.

E. LE DISCOURS DE LA PERTE

- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, « Le décentrement de la littérature (depuis 80) », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 529-629
- DAUNAIS, Isabelle, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, 127 pages.

F. AUTRES TEXTES

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, trad. Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2008, 41 pages
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 246 pages.
- ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, 261 pages.
- DRISSI, Hamida, « L'œuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne », thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2008, 504 f.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, 473 f.
- LINDON, Mathieu, *Je vous écris : récits critiques*, Paris, P.O.L, 2004, 151 pages.

III. SÉLECTION D'ARTICLES SUR LES ROMANS ÉTUDIÉS

- HAMEL, Jean-François, en collaboration avec Virginie Harvey (dir.), *Le temps contemporain: maintenant, la littérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 21, 2009.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Récit d'une renaissance », *Spirale*, n° 207, 2006, p. 49-50.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. « Recommencer le monde : enfance et transmission culturelle dans les œuvres d'Yvon Rivard et de Catherine Mavrikakis », *Les héritages en questions, Inter-Lignes* (Toulouse, France), 2009, p. 65-78.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Le personnage Réjean Ducharme dans 3 romans contemporains », *Voix et Images*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 51-66.

