

ŠÁRKA NOVOTNÁ

Université Masaryk

Vers une acédie moderne de l'ennui existentiel :
(auto)cannibalisme mélancolique
de Catherine Mavrikakis

Introduction (du terme aux contours flous et démoniaques)

Tout au long des siècles, le terme d'acédie a vécu un enrichissement polysémique considérable. Celui-ci dépendait de la réalité référentielle ; il est même possible de dire, en simplifiant son évolution, que l'acédie s'est intériorisée et, par conséquent, laïcisée en trouvant des résonances dans la psychanalyse et la philosophie.

Au début, l'acédie désignait « la privation de soi » qui « renvoie à un manque de soin pour les défunts, c'est-à-dire une caractéristique essentielle de déshumanisation, s'étend avec les Pères du désert à un manque de soin à l'égard de sa propre vie spirituelle »¹. La première signification du terme englobe la mort : le corps du défunt devient un objet d'abjection, de refus et est ainsi privé de son caractère sacré et intouchable. Par la suite, la mort renvoie au dépérissement symbolique de l'esprit. En l'occurrence la déshumanisation connotera la perte, l'égarement spirituel dans le péché qui trouve sa représentation dans le « démon de midi ». Le premier théoricien de l'acédie fournit la description de cet être infernal : « Le démon de l'acédie, qui est appelé aussi

¹ C. Houdaille, « L'acédie », [dans :] *La Croix*, <http://www.la-croix.com/Archives/2015-10-10/L-acedie-2015-10-10-1366901>.

“démon de midi”, est le plus pesant de tous, il attaque le moine vers la quatrième heure et assiège son âme jusqu’à la huitième heure. D’abord, il fait que le soleil paraît lent à se mouvoir, ou immobile, et que le jour semble avoir cinquante heures »².

Le midi ne désigne pas nécessairement une étape précise de la journée, mais métaphorise plutôt une période de la vie : l’âge adulte, à savoir le moment où l’on prend ses propres décisions. À cette époque caractérisée par l’acquisition de la liberté, l’âme est une proie facile à berner et le moine s’égare facilement³. Le démon de midi incarne, par conséquent, le démon de la destruction : il ronge et finalement s’empare de l’intérieur du moine et y sème, dans le vide spirituel instauré, les idées peccamineuses et le vice.

Ces idées provoquent une paresse spirituelle, le relâchement dans la prière : en bref, « cette “tentation du

² Évagre Le Pontique, *Traité pratique ou Le Moine*, A. Guillomont et C. Guillomont (éd. critique et trad.), Paris, Cerf, 1971, p. 522.

³ L’acédie apparaît comme contemplation excessive de sa propre intériorité dans laquelle le moine peut se perdre facilement. Cette perte est encore favorisée par la solitude et l’absence de recours aux choses divines : « [l’]anachorète, le moine du désert reclus dans sa cellule, doit sans cesse lutter contre les *logismoi*, les pensées. Dans l’acédie, il se laisse envahir par celles-ci. [...] Ces pensées dédoublent la conscience, lui faisant percevoir ce qu’elle n’est pas, ce qu’elle devrait ou voudrait être, mettant la pensée à l’écoute des désirs ». M. Branthomme, « *Acedia* : le souffle creux de l’esprit », [dans :] *Revue Silène, Littérature et poésie comparées*, www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=112. Ces désirs proportionnent le fondement des fantasmes, définis plus tard par la psychanalyse. Le fantasme représente une transcription de la réalité motivée justement par le désir, finalement, beaucoup plus attirante que la réalité en tant que telle : « [l’]acédie, absence de soin spirituel et physique, est définie comme une tentation de la vie anachorète par les pères de l’Église, elle participe du souffle, *pneuma*, mais l’air véhiculé n’est pas source d’inspiration sinon de tourments et fantasmes inféconds. Elle est un *spiritus phantasticus* qui tourne sans créer » (*Ibidem*). Le concept de l’acédie ne se limite donc pas seulement à la négation de l’évolution spirituelle, liée inséparablement aux choses divines (ou bien, elles y sont présentes de manière indirecte et implicite), mais il comporte en même temps une oscillation entre la réalité et l’illusion, les fantaisies qui enferment l’âme dans une lutte incessante des paradoxes.

milieu du jour”, cette anorexie spirituelle, ce dégoût des choses de Dieu, [...] engendre une paralysie de l'âme »⁴.

Dans le processus de cette anorexie spirituelle, l'âme semble se dévorer elle-même et se sépare du monde dans cette intériorité malade. Voilà pourquoi la paresse correspond à un état complexe qui peut se greffer même sur un trauma vécu, rempli par la suite par des illusions et substituts vains : « car elle se greffe de manière privilégiée sur certaines blessures. [...] Sur cette blessure d'indécision et de non désir, s'était greffé le péché d'acédie qui est “le dégoût de l'action” »⁵.

Prisonnière du passé, l'âme n'est plus capable de se libérer de ses fantasmes et d'évoluer. Thomas d'Aquin associe cette stagnation spirituelle à la tristesse, à l'acédie, et l'ajoute à la liste des péchés capitaux.

Le moi perdu dans le processus du cannibalisme mélancolique

Comme nous venons de l'évoquer, l'acédie frôle plusieurs états psychiques complexes. Même si elle est tombée en désuétude dans le cadre des études théologiques, le concept retrouvera sa place dans la psychologie où il s'actualise en s'identifiant à la mélancolie.

Néanmoins, l'acédie va au-delà de la mélancolie, étant conditionnée par un état plus général, par celui de l'ennui existentiel. La mélancolie, quant à elle, et sa distinction du deuil, acquiert une plasticité définitoire dans la théorie de Sigmund Freud à laquelle, plus tard, fait allusion Catherine Mavrikakis, écrivaine québécoise contemporaine. L'union apparemment paradoxale de la mélancolie et du deuil surgit dans le titre de son livre *Deuils cannibales et mélancoliques* dont le présent article proposera l'analyse.

⁴ P. Ide, L. Adrian, « Paresse », [dans :] *Famille chrétienne*, 2001, http://www.ecoledepriere.be/fr_hoofdzonden/La%20Paresse.pdf.

⁵ *Ibidem*.

En les différenciant plus tard, Freud situe leur fondement commun dans la perte. Or, la perte met en marche un mécanisme, un engrenage cannibale qui dévore la subjectivité : « [l]e mélancolique présente encore un autre trait qui est absent chez l'endeuillé : une autodépréciation extrême, un formidable appauvrissement du moi. Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même »⁶.

Dans le roman *Deuils cannibales et mélancoliques*, ces deux acceptions s'unissent : une perte concrète devient, dans sa répétition cyclique, la cause de la mélancolie. Ou bien, la narratrice réalise sa narration à partir du vide intérieur et, à cause du manque existentiel du propre moi, s'identifie avec autrui. Ce processus qui s'opère est désigné par la psychanalyse comme identification⁷. En d'autres termes, la narratrice intradiégétique tente de remplir le manque existentiel par les malades souffrant du sida et par les défunts du nom d'Hervé et de s'auto-définir. La mélancolie présente fréquemment une telle inversion dans le cadre du moi atteint⁸.

Eu égard à la réduction du moi et sa recherche à travers l'autre, toute description de la mélancolie, pour ainsi dire, sera accompagnée par un (auto)cannibalisme, par une dimension alimentaire, ou bien, charnelle : « [l]e moi voudrait s'incorporer cet objet en le dévorant,

⁶ S. Freud, *Deuil et mélancolie*, A. Weill (trad.), Paris, Payot, 2011, p. 49.

⁷ Freud lui-même utilise la notion de « l'identification » : « [l']investissement d'objet, se révélant peu résistant, a été supprimé, et pourtant la libido libérée n'a pas été reportée sur un autre objet, mais elle s'est retirée dans le moi. Là, elle n'a pas trouvé n'importe quel emploi, mais a servi à créer une identification du moi avec l'objet perdu. L'ombre de l'objet est ainsi tombée sur le moi, qui a pu être alors jugé par une instance spéciale comme un objet, l'objet abandonné » (*Ibidem*, p. 56). L'identification fonctionne ainsi comme une transfiguration, ou bien, la transcription de la réalité. Le moi altéré par la perte éprouvée, dépourvu de sa propre subjectivité, tente alors de transformer le monde par sa perception immanente dominée par cette altération intérieure.

⁸ Cf. S. Freud, S. Ferenczi, *Correspondance II, 1914-1919*, l'équipe du Coq-Héron (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 58-61.

conformément à la phase orale ou cannibalistique du développement libidinal. Abraham ramène très justement à cette relation le refus de s'alimenter qui se manifeste dans les formes graves de la mélancolie »⁹.

Le refus de se nourrir ou, au niveau métaphorique, de nourrir le propre moi qui profite, en vue de ce but, d'autrui imprègne l'écriture de Mavrikakis. Dans le cas du roman *Deuils cannibales et mélancoliques*, la narratrice éprouve une nécessité de l'autre car, *primo*, le deuil comporte, selon Freud, une énigme, à savoir « l'énigme du deuil, qui est une expérience intime qui met en jeu quelque chose de radicalement autre, une épreuve de vérité »¹⁰. Cette vérité est celle des relations sociales, de la réalité à laquelle appartient la vérité de la propre mort¹¹. Cette dernière doit être prise de manière symbolique étant donné qu'elle peut symboliser justement l'auto-destruction du moi dans le processus mélancolique. De surcroît, « Freud a insisté sur l'irreprésentabilité de la mort dans l'inconscient. [...] Si la mort est irreprésentable, il semble que ce soit le mort qui fasse sans cesse retour, et Freud le pointe sous la forme du double, de l'inquiétante étrangeté, du fantasme, du spectre »¹². De la même manière, chez Mavrikakis, les fantasmes et les fantômes réapparaissent en tant que référence de la mort, de l'annihilation de sens, de transcendance et deviennent, par conséquent, des incarnations de l'ennui existentiel.

⁹ S. Freud, *Deuil et mélancolie*, op. cit., p. 57.

¹⁰ L. Laufer, « Préface », [dans :] S. Freud, *Deuil et mélancolie*, op. cit., p. 27.

¹¹ *Ibidem*, p. 26-27.

¹² *Ibidem*, p. 27-29.

Introduction au monde narratif de Catherine Mavrikakis : divisé entre le réel et le surréal, dominé par la mort et ses incarnations

Catherine Mavrikakis (1961) est une écrivaine québécoise et professeure de littérature à l'Université de Montréal. Dans sa recherche, elle s'intéresse à la représentation littéraire du mal, de la violence, de la cruauté, bref, des formes particulières d'une autre expérience perceptive qui réapparaissent, transfigurées, dans sa propre création. Dans l'entretien accordé à Pierre-Luc Landry, ce dernier résume que « Catherine Mavrikakis poursuit depuis 1996 une œuvre singulière, puissante et très cohérente malgré le chaos (de surface) dans lequel paraissent ses romans, essais, récits, articles universitaires et inclassables. Traversé par la mort, le deuil, la maladie et la folie, son travail a été récompensé de plusieurs prix importants »¹³. La mort à laquelle se lie le deuil et la maladie (tantôt physique tantôt mentale) traverse de manière récurrente l'espace intérieur du psychisme en devenant le référent le plus illustratif de l'acédie de l'époque contemporaine. Le chaos (de surface) est dû à la situation particulière de la narration qui tâche d'extérioriser l'intériorité et verbaliser ce qui paraît indicible.

Son roman *Deuils cannibales et mélancoliques* illustre toutes les acceptions du terme de l'acédie que nous venons d'esquisser : tout d'abord, l'acédie a trouvé sa personnification dans le démon de midi qui symbolise le temps de la solitude où l'âme se remplit de démons (des fantômes et des fantômes subjectifs). Chez Mavrikakis, ce sont les Hervé, personnages multipliés et communément condamnés à la mort, qui hantent la vie et, en corrélation,

¹³ P.-L. Landry, « "Il y a dans la mort quelque chose d'apaisant" : une conversation avec Catherine Mavrikakis », entretien publié sur le site MMEH, *Ma mère était hipster*, <http://mamereetaithipster.com/2014/09/18/conversation-catherine-mavrikakis/>.

la perception de la narratrice. La vie des Hervé, malades d'habitude du sida, se réduit à la présentation de l'agonie ; c'est donc le corps souffrant qui devient éloquent et c'est à partir de lui que se réalise le discours. En étant représenté par la cyclicité de la mort des Hervé, le temps semble s'arrêter dans une suspension tragique.

Une telle suspension, typique du démon de midi, est un temps de solitude avec ses Hervé et leur représentation intériorisée : la narratrice se situe dans une période de rupture (épistémologique ainsi qu'ontologique). Or, le passé, l'enfance se caractérise par la possibilité de construire des idéaux ; par contre, l'âge adulte est marqué par la mort répétitive, par le deuil qui se transforme en mélancolie et celle-ci, à son tour, en mode de vie qui définit la vision du monde et déconstruit les idéaux. La mélancolie provoque l'acédie en dévorant donc les illusions de la même manière qu'avance le sida dans les corps et la chair des Hervé¹⁴.

¹⁴ Hervé représente, en bref, le nom donné à l'acédie moderne qui s'enrichit dans une perspective métatextuelle : les Hervé multipliés paraissent graviter autour de l'œuvre et de la vie d'Hervé Guibert. En d'autres termes, ces êtres métaphoriques aux références intertextuelles conditionnent le processus créatif tout en confirmant (par la répétition cyclique) le caractère inexorable du destin, de la société et de l'existence en général. Plus précisément encore, l'œuvre de Guibert s'avère décisive pour la formation de l'expression créative ainsi que vitale de l'auteure québécoise : en ce qui concerne, par exemple, *La pudeur et l'impudeur*, « cette mort que Guibert a filmée en espérant nous inoculer un peu de son sida, comme on donne un vaccin aux générations futures [...] de ces années sida qui me collent à la peau, qui font corps toujours avec moi, depuis plus de vingt ans » (C. Mavrikakis, *L'éternité en accéléré*, Montréal, Hélio tropé, 2010, p. 24). De plus, tout en comportant un élément autobiographique, les écrits de Guibert évoquent la douleur, la cruauté, l'homosexualité et décrivent le monde dans son dépérissement, se trouvant devant un danger de catastrophe. Dans l'esprit des Chiens, Mavrikakis actualise le voyeurisme du corps dégradé ; si certains romans de Guibert prétendent s'inscrire dans le discours amoureux à la Barthes, Mavrikakis transforme l'absence barthienne de l'être aimé en souvenir du mort et du (cruellement) passé. Avec *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* la boucle est bouclée : une telle référence intertextuelle nie le sens du processus créatif en le réduisant à un simple témoignage, au souvenir de la mort.

Toutefois, c'est aussi la société qui paraît dévoratrice en cachant la réalité sous la mise en scène des apparences. Quand ses apparences, ses masques sont levés, les personnages découvrent la cruauté de la réalité et de son réalisme ; ils découvrent la vérité qu'a évoquée Freud. La société ainsi que la narration en la reflétant reposent sur un jeu de paradoxes et de dualités dont l'opposition possède des résonances ironiques. Tel est également le mode narratif que choisit Catherine Mavrikakis dans son approche de l'acédie.

Ce mode narratif particulier sera présenté dans la première partie du présent article qui s'articulera autour des figures narratives appartenant à l'acédie. Il s'agira des représentations symboliques qui correspondent à l'acédie en tant que concept actualisé en fonction de l'époque contemporaine. Ces figures trouveront toujours les fondements de leur configuration dans la mort. Plus précisément, leur présentation se réalisera au niveau de l'écriture, dans le réseau des relations spatio-temporelles, à travers un théâtre du corps, vu et jugé par autrui dans une mise en scène sociale, dépourvue de possibilité de catharsis. La dernière partie proposera leur synthèse par le biais d'une personnification concrète dans l'histoire du coiffeur Hervé.

Réalité (de la narration) et cruauté de son réalisme

Dans l'entretien accordé à Pierre-Luc Landry, Mavrikakis est invitée à réfléchir sur sa propre écriture, sur une nouvelle forme du réalisme dont la société (post)moderne a besoin ; sur une nouvelle forme qui puisse la capturer. Cette forme frôle l'hypothèse de l'« impossibilité »¹⁵ du réalisme dans le discours littéraire puisque c'est la relation à la réalité, la perception qui

¹⁵ Cf. P. L. Landry, « "Il y a dans la mort quelque chose d'apaisant" : une conversation avec Catherine Mavrikakis », *op. cit.*

a changé : « [n]ous sommes à une époque où le réalisme prévaut ; c'est-à-dire le réalisme comme discours. Il y a un attrait pour la "réalité" des *reality shows*, et je me demande si on peut toucher à quelque chose de réel ou de vrai à travers ce rapport direct au monde. Pour appréhender la réalité, il faut parfois passer par la fiction [...]. Le réalisme ne se réduit pas à "tout voir et tout montrer". [...] Reste que je n'aime pas le réalisme tel qu'il est pratiqué actuellement, comme une volonté de comprendre le monde de façon trop immédiate. [...] Le réalisme en littérature passe par le prisme d'une subjectivité, par le prisme des associations d'idées... [...] En ce qui me concerne, je m'intéresse à la réalité psychique des gens. Elle n'est jamais tout à fait collée au réel »¹⁶.

L'appréhension de la réalité se contente de l'immédiation, en restant à la surface des choses visibles et en ne laissant pas de place à l'expression de l'individualité ni, en corrélation, à la création subjective. Comme l'enchaîne judicieusement le journaliste, « [c]ette réalité psychique [permet] les moments surnaturels dans vos romans ». Et l'écrivaine d'expliquer : « l'espace d'une fraction de seconde, on oublie parfois qu'une personne dont on était très proche est morte ; on pense que cette personne est toujours vivante. [...] On a alors envie de téléphoner à cette personne. C'est comme si notre cerveau, dans ses réflexes, n'a pas fait la connexion nécessaire, ne se rend pas compte en tout temps que certaines personnes sont mortes. [...] C'est à cela que correspond ce que j'appelle la réalité psychique. Je l'ai grossie, dans le roman »¹⁷.

L'œuvre de l'écrivaine est, de manière éminente, marquée par la mort ; celle-ci devient même son principe structurant et sa force significative s'élargit dans la réalité psychique étant donné qu'elle réapparaît dans des

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

associations et hante l'imagination des personnages. Mais cette intériorisation permet, en même temps, son dépassement. L'écriture, en général, donne la possibilité d'aller plus loin que la réduction superficielle aux apparences en puisant dans la « surréalité » : le monde narratif de Catherine Mavrikakis s'enrichit de l'inconscient et du subconscient qui s'actualisent à travers les images de la réalité référentielle. Par conséquent, l'écrivaine québécoise utilise les rêves dont l'interprétation et les symboles approfondissent les images du réalisme immédiat par des fantaisies créatives (voire transformatrices), fantômes inavoués et inavouables dans le conscient. En plus, l'auteure s'inspire du réalisme magique d'où peut découler l'introduction des fantômes dans la narration. Les fantômes donnent à la mort sa plasticité et personnifient la négation simultanée de la réalité matérielle, des règles qu'elle impose (au niveau ontique) à la perception et, en somme, de ses apparences superficielles.

Celles-ci se verront même discutées dans le cadre d'une communication intertextuelle, voire interphilosophique. Comme le remarque Landry, la profondeur des images constituant la narration est également due à « v o t r e réalité intellectuelle »¹⁸ : plusieurs influences de la lecture et/ou simplement la vision subjective s'enchevêtrent dans cette réalité et servent de base pour la réflexion sur la propre vie et la société. Simultanément, le lecteur assiste à un jeu de la réalité et de l'imagination qui se nourrit d'allusions intertextuelles : « ma réalité ne se résume pas à ma simple réalité ; elle contient aussi les livres que j'ai lus. Il est vrai que je joue à cache-cache avec moi-même, dans mes livres, que je transfigure ma propre vie »¹⁹.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

Être « habité » par la mort dans l'impossibilité d'agir

En d'autres termes, la narratrice Catherine, porteuse des biographèmes de la vraie Catherine, évoque dans son récit des références (théoriques et intertextuelles) à la réalité intellectuelle de Catherine Mavrikakis. Citons, à titre d'exemple, la référence au suicide, répétée de manière insistante. La narratrice fait allusion au suicide de Deleuze, à la mort de Foucault. Même Artaud apparaît à l'arrière-plan comme référent du suicide (éprouvé premièrement dans la relation avec société), de la violence et de la souffrance. De plus, l'écrivain est avant tout connu comme théoricien de la cruauté, de la recherche de la vraie représentation théâtrale, capable de capturer la cruauté et d'offrir, par son intermédiaire, une sublimation du ressenti, une catharsis collective. Dans le dialogue intertextuel ou (vu le dialogue des concepts où se laisse entrevoir de l'ironie) plutôt interphilosophique, il est impossible d'oublier Heidegger dont le terme probablement le plus connu sera celui de l'être-vers-la-mort.

Le vaste réseau des références et la répétition des motifs dont la référence presque unanime sera la mort arrive à créer une tension angoissante et change la narration en cercle, formé lui-même par d'autres cercles concentriques. Rappelons, dans ce contexte, que les personnages masculins portent tous le même nom : Hervé. De plus, presque tous les Hervé sont atteints du sida ou se condamnent eux-mêmes au suicide. Une telle répétition et son caractère cyclique créent une impression de fatalité privée d'espoir et rendant la réalité désespérante. En somme, la répétition des noms, des motifs, souligne l'impression d'un « déjà vu », du retour du refoulé qui s'interprète comme absence d'issue de secours du cercle vicieux qu'est la narration. Cette répétition angoissante (de la multiplicité dans la même) met en relief l'absence de sens de l'existence et provoque un sentiment d'étouffement aux connotations tantôt réelles

et médicales tantôt métaphoriques. Soit dit en passant, dans l'enchaînement des motifs évoqués, l'étouffement représente une des manifestations du sida et un présage implacable de la mort d'un Hervé :

Je le vois mort au matin du 18, après avoir passé une nuit de sueur avec un homme qui s'est glissé dans son lit et qu'il a étouffé d'étreintes. D'étouffements, Hervé est mort. [...] cela porte même un nom latin *Pneumocystis carinii*, un nom-talisman, un nom-fétiche qu'Hervé m'avait écrit non sans la fierté qu'on a à nommer un nouvel amant. [...] Il me parla à contrecœur, j'en suis sûre, de *Pneumocystis carinii* ; mais ce halètement était devenu insoutenable à entendre, hoqueté, sifflant. Hervé n'arrivait plus à respirer [...].²⁰

L'étouffement métaphorise l'impossibilité de la parole qui met en doute l'expression et, par extension, la narration. Néanmoins, la référence à l'étouffement s'approfondit par d'autres représentations métaphoriques. Plusieurs scènes se déroulent, par exemple, dans l'ascenseur. Celui-ci matérialise une suspension spatio-temporelle, il fournit un lieu de (auto)contemplation et parfois de confession, d'aveu d'une autre mort. Or,

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

Rappelons que la suspension appartient à l'acédie : dans ce cas précis, l'ascenseur présente une certaine cyclicité non seulement dans son trajet mais également à travers les rencontres, par l'intermédiaire de leur répétition (dont la fréquence devient éloquente). En même temps, il représente un maillon d'une chaîne significative car, à l'intérieur de l'ascenseur en tant

²⁰ C. Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélioïtrophe, 2009, p. 32-37. Dorénavant, les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation DCM, la pagination après le signe abrégatif.

qu'espace exigü, les « voyageurs » ressentent l'asphyxie, l'étouffement qui renverra à l'asphyxie dans le propre corps et, en corrélation, dans la société. Le corps, l'ascenseur, mais aussi l'appartement s'enchaînent dans le cadre de la référence à l'étouffement existentiel : ils ressemblent tous au cercueil, ils sont tous dotés de présages mortuaires.

Un appartement dans l'immeuble où demeure la narratrice affiche un jour la pancarte « à vendre » et Catherine s' imagine immédiatement un nouveau propriétaire séropositif. Pour lui, l'appartement ne sera qu'un abri de passage, un abri où la mort sera suspendue de manière passagère. En même temps, cette suspension acquiert simultanément des connotations de la prison : l'appartement est un arrêt final où tout sujet connaît déjà sa condamnation. L'espace représente donc la prison pour son habitant de même que pour la narratrice :

[j]e retourne chez moi, juste au-dessus, et j'ai la terrible impression de marcher sur la tombe. [...] Je marche sur la tombe de mon voisin. C'est affreux. Pourvu qu'elle ne s'ouvre pas pour m'engloutir... (DCM, 37)

En comparaison au drame existentiel qu'est l'agonie et le ressenti du deuil, le véritable cercueil et les cérémonies funéraires renvoient, chez Mavrikakis, à une théâtralité, à un carnaval de fausseté : les obsèques ne sont qu'un spectacle d'apparences et de jeux de rôles prévisibles. Cette vision s'inscrit, de nouveau, dans le concept de l'acédie. En l'occurrence, il n'est pas seulement question de la manifestation d'une certaine indifférence cachée sous les masques carnavalesques, d'un jeu hypocrite de sujets et d'attributs dont l'objectif consiste à former l'illusion de la « réalité ». Désormais, l'acédie actualise une autre acception, celle de la privation de soin quant à la vie spirituelle²¹.

²¹ La théâtralité de la mise en scène des funérailles s'inscrit dans la multiplicité, dans la mise en abyme des symboles qui caractérise la

Mise en scène de la mort et son ascension au mode narratif

Si la réalité référentielle se caractérise par l'omniprésence de la mort, cette dernière marquera tous les éléments constituant la narration, y compris l'amour et même l'écriture. En ce qui concerne l'amour, celui-ci se manifeste d'abord comme une attirance pour la surface qui se passe au niveau de deux pathologies. *Primo*, il est question de l'homosexualité, accompagnée de plusieurs tabous et clichés : elle est perçue comme une dérogation à la normalité punie, *secundo*, par le sida. En rongant l'intérieur, à savoir la chair, la maladie cannibale s'empare successivement des apparences et réduit la subjectivité du sujet au corps souffrant dont la chair témoigne de la pathologie de l'amour (du passé) ainsi que du dépérissement corporel. À la fin du spectacle, une réduction totale se produit : à l'instant de son décès, le sujet n'est plus qu'un corps arraché de son rôle (existentiel). Hors de la scène de la vie, même le corps n'est qu'un objet inapproprié, dérangeant :

Plouf ! Un plouf mat. Un plouf sourd. Un plouf dans le vide. Il était psychanalyste, adorait Deleuze et s'est suicidé un mois avant le maître, mais de la même façon. [...] Ce psychanalyste était aussi pédophile. Je l'ai su dès que je l'ai croisé dans l'ascenseur. [...] J'avais oublié la question du corps, persuadée que j'étais de l'effacement de sa présence de l'ordre des vivants. En bas, des pompiers rigolaient et s'affairaient autour de la piscine. Sur une des grilles, un drap orange flottait vaguement. Un morceau de corps cherchait, par la force du vent, à sortir de l'étoffe. [...]

narration. En l'occurrence, la théâtralité est personnifiée (et niée en même temps) par la figure d'Hervé qui est dramaturge : « Il referme le cercueil, et celui-ci s'en va, déplacé lentement par un mécanisme digne des plus belles mises en scène d'Hervé. Le cercueil se défile. Hervé et moi restons là gênés par notre inutilité. Un petit rideau se ferme. Pudeur de la mort. Rideau. Rideau ! J'ai envie d'applaudir à représenter son incinération au lieu de l'écrire, cela n'aurait pas été plus réussi... » (DCM, 48). L'ironie, c'est le fait qu'il s'agit des obsèques de l'Hervé-écrivain. L'auteur devient, pour une fois, l'acteur ; mais comme tel, il ne peut pas s'applaudir. Pour la première fois, il ne peut pas être applaudi par son public, ni assister au spectacle ultime qui clôt son rôle de vie.

J'avais compris que les pompiers seraient obligés de couper le corps en deux pour lui faire couper ses pals. (*DCM*, 51-53)

Ainsi, le moment de la mort met en relief les deux pathologies évoquées : en l'absence « tangible » du sujet, le défunt commence à revivre par le biais de la réminiscence des autres. Les morts de Mavrikakis sont souvent mêlés aux scandales sexuels ; la mort du psychanalyste comporte, de nouveau, des unions de paradoxes ironiques : le psychanalyste n'arrive pas à gérer ses vices et termine lâchement sa vie. En voulant aider les autres, il est incapable de s'aider lui-même. Ou encore, le psychisme que le psychanalyste est censé sauver disparaît dans une destruction presque grotesque du corps. À cette image désolante s'ajoute l'indifférence d'autrui. De surcroît, la mort de l'homosexuel pédophile étant interprétée comme aveu de culpabilité, elle ne fera que confirmer les images ankylosées.

À part dans les bruits et rumeurs des autres, le défunt est susceptible de revivre dans les souvenirs d'autrui en marquant la vie et la subjectivité de « l'endeuillé ». Ce fait paraît le plus visible dans la structure œdipienne qui implique la nécessité d'affronter le trauma conséquent :

Malheureusement pour lui, depuis la mort de sa femme, il ne couchait plus qu'avec mes cousines et ma sœur, ses petites-filles, trop jeunes pour ne pas être vierges de sexualité et de drogue... C'est du moins ce que ma sœur, complètement terrorisée par le fantôme potentiel du grand-père, me confia au moment du suicide de mon voisin. (*DCM*, 58)

L'autre transfigure la réalité et la vision du monde de l'endeuillé qui l'est avant tout à cause des pertes au sein de son propre moi dues au défunt pervers. En bref, les souvenirs fonctionnent comme une transcription réalisée souvent par le passage du corporel au spirituel. Tel est même le principe fondateur de l'écriture qui, comme réminiscence, se manifeste sous la forme d'une intériorisation cannibale. La narratrice elle-même rétablit à plusieurs reprises les principes de son récit. En

réfléchissant sur les morts, elle les considère comme indispensables pour sa narration :

C'est en moi que je fleuris son souvenir. Moi devenue la tombe de cet ami mort, très probablement. Je suis une dynamo à dates, je suis un mécanisme à chiffres et à numéros, je suis la poinçonneuse des jours. [...] Je connais les dates de naissance et de mort d'un nombre incalculable de gens. [...] Je deviens de plus en plus mélancolique, possessivement jalouse de mes morts. (DCM, 30-39)

Sans les morts, je serais éthérée. Mais puisque les morts, pour être compris, doivent se manifester dans le langage et le monde des vivants, je me mets à l'affût de leurs présences. Je pense que c'est ce devenir-mort qui m'accroche à la vie. (DCM, 60)

Je me drape dans mes morts, je m'enroule dans l'étoffe mortuaire. (DCM, 72)

Toutes les citations prouvent l'intériorisation de la mort d'autrui dans la subjectivité. C'est pourquoi le deuil et l'acédie ne représentent plus seulement le mode narratif, mais justement le mode de vie. Or, la mélancolie qui correspond à ce mode de vie appauvrit et réduit la vision du monde (dorénavant hanté par le sida, les fantasmes et fantômes revenants des défunts) ainsi que du propre moi. En d'autres termes, l'autodestruction du moi est due à la répétition dont la cyclicité devient cannibale : la perte réitérée ouvre un vide qui ne peut plus être rempli, qui ne cicatrisera plus jamais.

Le Québec, lieu propice au développement de l'acédie et... à la transpiration

Le Québec en tant que tel paraît fournir un lieu adéquat pour le développement et la propagation de l'acédie. Tout d'abord, la province se caractérise par un palmarès de vanités particulières auxquelles s'ajoute également la mort :

j'associais à la mort quelques calculs, en me disant que la mort est gérée de façon bien mathématique... Les compagnies d'assurances en savent quelque chose. Le Canada est le pays du monde où les gens sont le plus assurés. [...] Ce qui ne change rien. Le Québec est un des endroits où l'on

se suicide le plus et où l'on achète le plus grand nombre de déodorants par habitant. [...] Les statistiques... On dit qu'elles sont parlantes et je le crois. [...] Les statistiques sont quelque chose du destin tragique. Elles incarnent, à mon avis, les restes d'une certaine prédestination devenue collective. (*DCM*, 25-26)

La mort surgit au fond d'un cliché dont l'inversion devient source d'ironie. Celle-ci ne fait que souligner la vanité des actes (qui est néanmoins fataliste et condamatoire) dont la vie se compose ; ce qui transperce d'ailleurs déjà dans la philosophie heideggerienne.

De surcroît, la société québécoise acquiert l'épithète : « infanticide » ; ou simplement, elle est cannibale. Or, de la même manière que le fait Cronos dans la mythologie grecque, la société contemporaine dévore sa progéniture en se privant de l'avenir (*cf. DCM*, 116-117).

Au niveau de la « réalité intellectuelle », Mavrikakis propose une réflexion métalittéraire : ce qui importe au Québec, ce n'est plus le contenu des œuvres ou bien leur qualité, mais c'est le contenant plaisant, la quantité de production. Or, cette dernière devient un critère de mise en valeur dans le spectacle des apparences²² :

[a]u Québec, il y a plus de prix littéraires que de livres écrits. [...] C'est à mourir de rire... Ici chaque livre est salué par une récompense, les critiques prennent constamment des gants blancs pour parler d'un auteur et les journaux sont tellement insipides qu'il faut chercher la critique ailleurs, comme une bouffée d'intelligence. (*DCM*, 148)

²² Rappelons que l'acédie représente, entre autres, une ankylose mentale, la paresse spirituelle qui fait obstacle à l'évolution de l'âme. La charpente du deuxième roman de Mavrikakis, *Ça va aller* (2002), repose sur une telle actualisation de l'acédie, marquée, néanmoins, par l'ironie. L'impossibilité d'atteindre l'âge adulte symbolique (suspension dans le temps causée par l'acédie) y apparaît renforcée dans une réflexion métatextuelle qui se concrétise dans les références, *primo*, à Hubert Aquin. Celui-ci pouvait devenir « père », mais il s'est échappé de la littérature en se donnant la mort (devenant inconsciemment infanticide en rejetant toute progéniture littéraire). *Secundo*, l'écrivaine utilise des références symboliques à Réjean Ducharme à travers lesquelles il est dépeint comme coincé dans une adolescence éternelle, comme auteur de (en)fantômes subjectifs, comme auteur qui devient finalement un fantôme (symboliquement dévoré par sa propre écriture).

Par cet exemple, la narratrice souligne le sentiment d'asphyxie intellectuelle éprouvé quand les livres sont réduits à des produits commercialisés comme l'est la réflexion sur la création ou la réflexion en général.

La quantité et les jugements qui prétendent s'inscrire dans des catégories générales et normatives deviennent également une façon de concevoir la mort. Celle-ci est dépeinte à travers des statistiques qui, par leur essence, matérialisent la réduction de la vie humaine à un certain numéro, privé d'individualité. L'ironie (du destin et de la narration) réduit la mort à un élément du nombre infinitésimal du défilé anonyme des morts. Sous cet angle, la vie semble manquer d'intérêt et d'importance car elle ne complète pas adéquatement les comptes. Une telle réduction par l'intermédiaire des statistiques, même mise en abyme, domine l'histoire de la jeune fille : fraîchement diplômée, elle trouve son premier travail où elle est chargée de dresser des statistiques sur les accidents routiers. En rentrant chez elle, avec son dossier sur les accidents, elle en devient rapidement une victime et, en même temps, un numéro dans ses statistiques.

L'histoire reflète le réalisme que Mavrikakis définit comme le réalisme du *reality show*, puisque la mort paraît présentée en direct où elle n'est qu'une image, qu'une séquence qui, en tant que représentation superficielle, exclut les émotions. Or, celles-ci ont besoin de cérémonies, bref, de mises en scène.

Privation de soins... en l'absence du coiffeur

Il convient de rappeler le sens original de l'acédie, tel qu'il est utilisé par Évagre le Pontique : à savoir, « la privation de soin ». Ce terme resurgit actualisé dans le roman analysé en étant adapté à son schème narratif : cette nouvelle acception du concept est illustrée par la coiffure. La coiffure se transforme en signe, *primo*, du corps et du cannibalisme qui lui est propre, *secundo*, de la

société (post)moderne, ses apparences et sa superficialité, *tertio*, en signe du récit.

Pour cette raison, le coiffeur s'appelle (naturellement) Hervé et est séropositif. Toutefois, en s'occupant de l'apparence des autres, Hervé cache sa maladie, il est discret dans ses manières d'agir et de parler. Tout semble se passer sous le regard d'autrui (reflété et multiplié par les miroirs), dans la stérilité huppée du salon : « j'essayais d'avoir des renseignements sur lui, j'écoutais ce que disaient de lui les autres coiffeurs, la batterie d'assistants, les cinq réceptionnistes. On disait peu. Hervé était discret, très discret » (*DCM*, 85). Ou bien, il ne veut pas vexer ou importuner ses clientes du salon de beauté en leur imposant la laideur d'un corps qui dépérit. Le coiffeur donne seulement des signes, évoque quelques symptômes qui s'avèrent les plus visibles dans son histoire de Noël²³ :

je cherchais à comprendre pourquoi et comment je n'avais jamais rien su sur son sida. [...] Et pourtant, peu après le réveillon de Noël, en rompant avec ses habitudes de silence, ne m'avait-il pas raconté, en me coupant avec ses doigts de fée, qu'il avait été très malade la nuit de Noël ? Il avait apporté à ses parents qui vivaient alors à Londres une semi-conserve de foie gras et après la dégustation collective, il avait été le seul parmi l'assemblée à être intoxiqué par la nourriture. Il s'était ramassé à l'hôpital et avait fini « Noël sur le dos », comme il me le raconta en riant. (*DCM*, 87)

Les conserves (comme signe symbolique) réfèrent à une certaine plénitude qui s'oppose au vide intérieur du corps qui rejette la nourriture. Mais le temps paraît compté d'avance pour Hervé, étant marqué par la fatalité (presque ironique) qui imprègne tout le niveau temporel :

²³ L'ironie (jouant incessamment avec des dualités carnavalesques) se laisse entrevoir dans la situation temporelle du récit, dans sa portée biblique et socioculturelle : Noël est une fête familiale, du festin, mais Hervé brise l'ambiance par ses vomissements ou bien par la « profanation » de la réunion et du repas. La fête ne perd néanmoins pas ses connotations religieuses qui réapparaissent dans le fait que Noël célèbre la naissance du Sauveur. Néanmoins, il n'y a plus de renaissance, de salut pour le coiffeur mortellement malade.

comme la narratrice, le coiffeur est né lors des fêtes de la Toussaint²⁴. C'est à cette époque que le monde célèbre Halloween, une fête théâtralisant la mort dont le sens se réduit à sa commercialisation et aux masques (sociaux) qui lui sont attribués.

Au regard de cette preuve de la fatalité, la mort du coiffeur ne surprend plus la narratrice, mais cette fois-ci, elle provoque le cannibalisme en tant que volonté de nier ou d'anéantir l'apparence du corps, ou tout simplement se priver de soin ; ce qui s'inscrit parfaitement dans la description clinique de la mélancolie. La narratrice contemple avec une joie presque masochiste les résultats de la privation de soi :

Depuis la mort d'Hervé, mes cheveux n'ont plus la même importance. [...] Je me promène désormais avec une tignasse hirsute de semi-morte et quand je croise Matt²⁵, je fais semblant de ne pas voir son air courroucé face à mes cheveux mal-coiffés, mes racines bariolées et mes pointes trop décolorées. Matt me regarde avec des airs de propriétaire dont je demolirais lentement mais sûrement le bien : mon corps. (*DCM*, 89)

Hervé et son rôle (sémiotique) du coiffeur s'emparent également du surréel lors qu'il revient dans un rêve. Catherine lui demande alors : « Mais qui va s'occuper de mes cheveux maintenant ? » Hervé lui répond, de manière touchante, en niant encore une fois sa subjectivité²⁶ : « “Mais moi, qui s'est occupé des cheveux de mon cadavre ?” Et comme je ne sus quoi répondre, Hervé sourit et me dit : “Ça ne fait rien, les cheveux des

²⁴ « Un jour quelqu'un lui souhaite de passer un bon week-end d'anniversaire, si bien que je pus en déduire qu'il était né le premier ou le deux novembre. Le jour de la Toussaint, bien sûr... De là, je nous croyais prédestinés. Je suis née moi aussi le jour des morts et je nous imaginai avoir une sensibilité commune. Mais la vérité, je ne la sus jamais » (*DCM*, 85-86).

²⁵ Matt est un autre coiffeur qui a hérité des clients de l'Hervé décédé, il se les approprie comme des biens, des objets dont il prétend soigner la surface.

²⁶ Cet acte rend le surréel tristement ironique : il s'agit d'un rêve ou bien de l'image de l'inconscient, de la rencontre avec le revenant ; ce qui nie déjà considérablement toute subjectivité.

morts n'ont pas d'importance" » (DCM, 88). La réponse inconsciente (dans l'espace onirique) est influencée par la paresse mélancolique en tant qu'attribut de l'acédie : Catherine ne peut ni ne veut rien faire. En même temps, le dialogue onirique souligne le fait que les cheveux se transforment en un autre référent de la mort : la narratrice évoque fréquemment les fleurs comme décor de la mise en scène funéraire, mais Hervé se soucie de ses cheveux ; ils sont le seul et unique décor qu'il désire sans l'avouer ouvertement. Ils garderont cette référence même dans la perception de Catherine. Or, en les contemplant, ils ne cessent d'évoquer la mort du coiffeur, ils n'appartiennent qu'à lui et à l'acédie. En somme, les cheveux poussent en sollicitant la vie, mais ils se voient condamnés, par l'acédie, à la privation de soin.

Conclusion

Dans son roman *Deuils cannibales et mélancoliques*, Catherine Mavrikakis, écrivaine québécoise, propose un palmarès des figures qui contribuent à la définition de la forme actualisée de l'acédie. Cette actualisation se base sur le reflet de la société contemporaine et des changements épistémologiques dont témoigne son évolution. Le référent le plus puissant de la configuration discursive des figures de l'acédie sera la mort à laquelle s'unissent le deuil comme son immanence et la mélancolie comme sa cause influant sur la subjectivité et la vision du monde. Le deuil ainsi que la mélancolie correspondent au cannibalisme qui est même mis en abyme. Or, les morts meurent le plus souvent du sida qui ronge leurs corps, ils ne sont que quelques symptômes individualisés, ou bien les personnages se suicident en étant métaphoriquement dévorés, anéantis par la société. La mélancolie ainsi que l'acédie s'avèrent cannibales par leur essence : elles paralysent l'âme et anéantissent le moi.

Le moi narrateur apparaît, quant à lui, anéanti par les pertes fréquentes et deuils qui l'enferment dans la narration, dans un cercle vicieux où tous les motifs paraissent renvoyer à la mort. La narration ressemble ainsi à la suspension dans le temps qui, de nouveau, caractérise l'acédie puisque c'est une issue qui manque dans la paralysie spatio-temporelle.

Tel s'avère également le « réalisme » de la réalité vécu par l'individu. Ce réalisme s'oppose à la théâtralité de la société qui réduit l'individualité au profit des apparences de la normalité collective présentant des symptômes de l'acédie.

Par cette correspondance, l'acédie ferme le cercle vicieux biunivoque : l'un des symptômes de l'acédie consistera dans la privation ou le manque de soin de la vie spirituelle, qui s'avère dorénavant remplacée par la superficialité des apparences mises en scène et acceptées pour des règles ontologiques.

bibliographie

- Branthomme M., « *Acedia* : le souffle creux de l'esprit », [dans :] *Revue Silène, Littérature et poésie comparées*, www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=112.
- Évagre Le Pontique, *Traité pratique ou Le Moine*, A. Guillomont et C. Guillomont (éd. critique et trad.), Paris, Cerf, 1971.
- Freud S., *Deuil et mélancolie*, A. Weill (trad.), Paris, Payot, 2011.
- Freud S., Ferenczi S., *Correspondance II, 1914-1919*, l'équipe du *Coq-Héron* (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- Houdaille C., « L'acédie », [dans :] *La Croix*, www.la-croix.com/Archives/2015-10-10/L-acedie-2015-10-10-1366901.
- Idé P., Adrian L., « Paresse », [dans :] *Famille chrétienne*, 2001, http://www.ecoledepriere.be/fr_hoofdzonden/La%20Paresse.pdf.
- Landry P.-L., « "Il y a dans la mort quelque chose d'apaisant" : une conversation avec Catherine Mavrikakis », entretien publié sur le site *MMEH, Ma mère était hipster*, <http://mamereetaihipster.com/2014/09/18/conversation-catherine-mavrikakis/>.
- Laufer L., « Préface », [dans :] Freud S., *Deuil et mélancolie*, A. Weill (trad.), Paris, Payot, 2011.
- Mavrikakis C., *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Héliotrope, 2009.
- Mavrikakis C., *L'éternité en accéléré*, Montréal, Héliotrope, 2010.

abstract

Modern acedia of existential ruination: melancholic (self)cannibalism of Catherine Mavrikakis

The acedia gained many meanings during its etymological and conceptual development: first it meant the privation of care of the death people, then the privation of mental care which implied the solitude, fumbling for own fantasmas and melancholy which caused shifts the subjective visions of the world. Catherine Mavrikakis actualizes those meanings in her novel *Deuils cannibales et mélancoliques*, adding the relation to the body. The body becomes actor in the plays of the society: the commonwealth of people satisfied with the superficial impressions. In the same time it is the reference to death because the characters are whether "devoured" by the AIDS disease or by the melancholy which push them to the suicide. The fatality of the death and recurrent motives referring to the death condense the narration into the anxious erratic circle expressing the acedia of the current society.

keywords

acedia, Catherine Mavrikakis, melancholy, death, psychological cannibalism

šárka novotná

Šárka Novotná est étudiante en doctorat à l'Institut des Langues et Littératures romanes de Brno (République tchèque) où elle prépare sa thèse sur l'univers théâtral de Michel Tremblay. Ses recherches portent également sur la théorie littéraire et des méthodes alternatives d'analyse littéraire.