

## I. LA PHOTOGRAPHIE ET LA VIE

[...] *and my mind goes to things that are concrete.*  
— Moyra Davey<sup>1</sup>

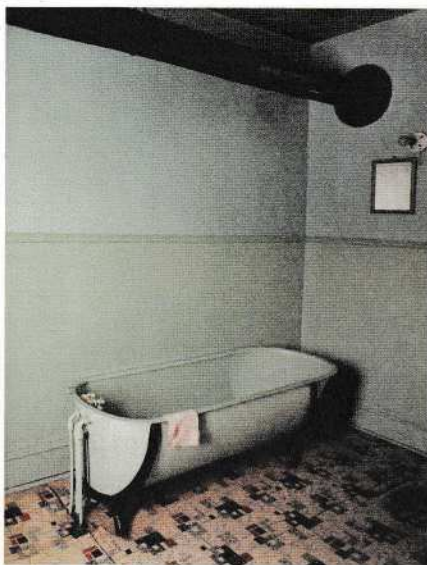
La correspondance est le fait de rapports – rapports entre les choses, points de convergence, ordre vaste et indéterminé de ce qui se répond, de ce qui répond ensemble de quelque chose, d'une forme, d'une thématique, d'un contact. Les rapports entre les choses sont parfois intentionnels, comme dans le fait de correspondre avec quelqu'un, ou bien ils se découvrent, sur le mode de la coïncidence, ou par mimétisme conscient ou inconscient. Les rapports sont dans toute l'histoire du vivant avidement recherchés, à la fois dans un but affectif et comme une forme de connaissance.

Il m'a semblé que dans son travail photo-littéraire, Moyra Davey cherche des correspondances, de manière fine – l'élémental psychanalytique toujours affleurant. Les correspondances, l'art du rapport, si l'on veut, s'activent dans son travail multimédia par résonance, par mémoire, par contiguïté – une enquête têtue, humble, sur *ce qu'il y a*. Il s'agit d'interpeller, de séduire, d'inviter tout ce qui se voit par un corps dans un lieu. Pratique de la résonance vitale.

*La poussière dans les griffes du chien et le long des murs,  
les collections de vinyles et les vieux appareils électroniques,  
les photos du « ventre » des livres, couleurs chaudes,  
lettres devenues anonymes, délicate mort de l'auteur,  
et Moyra souffle sur la tranche du livre  
devant la fenêtre ouverte de son appartement;*



Gabor Szilasi, *Hôtel Cloutier*,  
Saint-Joseph-de-Beauce, Québec, 1973



Gabor Szilasi, *Bathroom, Lotbinière*  
Salle de bain, Lotbinière, 1977

Le narratif Davey se constitue au fil des années comme un ne-pas-photographe éthique qui persiste néanmoins comme pratique photographique – remarquable, croustillant, subversif. Il est fait de grande littérature : France, Angleterre, aventure coloniale indienne, journaux de lettrés, XIX<sup>e</sup> siècle littéraire, naissance de la photographie; il est accompagné d'un arsenal de références : Roland Barthes, Walter Benjamin, Hervé Guibert, Peter Hujar, Chantal Akerman, Louise Bourgeois; et s'y trouve toujours toujours, qui insiste, qui se débat, le corps de l'écrivain : les accouchements de la lignée de Mary Wollstonecraft, l'élasticité du climat chez Goethe, manger/écrire chez Alejandra Pizarnik, Susan Sontag écrivant dans son lit, l'écriture fine des adresses des lettres postées par Alice B. Toklas, Pierre Vallières flambant nu parmi les enfants et les animaux. Et puis il y a, logée directement au près du regard (et auprès du cœur, quand on passe au stade addictif), cette photographe filiforme, sans âge, rôdant dans son propre univers de création qui est en même temps un univers domestique (production/reproduction – trame féministe toujours sous-jacente), bricolant entre deux ou trois réalités un cadre filmique, prisme où se fusionnent non pas simplement différents médiums (vidéo vue, paroles prononcées, photographies filmées, littérature lue ou rapportée, conversations suscitées et recensées, la ville au loin), mais des vies, des espaces-temps qui par la magie de cet art de rien, de cet art de l'ouverture banale, correspondent.

Chez Moyra  
qui est l'art  
roirs : soi co  
the delivery  
et du temps

Le dépasser  
dépassement  
d'autofiction  
Moyra Davey  
de connaissa  
et qui mainti  
sance qui par

Dans une cor  
projet *i confes*

La photograp  
livres de poch  
(parce que tra  
qu'on lit dans  
soi pour lire au  
intense des lett

Dans le film, v  
tionnaire de la  
situation ». Co  
les expériment

Chez Moyra Davey, la recherche et la vie se confondent ; variante de l'art de la divination qui est l'art en son sens le plus archaïque (forces, limites, structures d'affects, jeu de miroirs : soi comme un fragment holographique) – « [...] there's a narration, and I became the delivery system for it<sup>2</sup> ». Une tension onto-électrique grésille et fait surgir de l'espace et du temps phénoménologiques.

Le dépassement du médium photographique est passé chez Moyra Davey par un dépassement du médium, par où l'artiste devient médium. Car il ne s'agit pas vraiment d'autofiction, et il ne s'agit pas du tout d'exhibitionnisme. Il ne s'agit pas tout à fait de Moyra Davey non plus. C'est plutôt la trace d'une expérimentation intuitive d'un mode de connaissance qui implique de mordre le réel au plus près, qui exige un courage inusité, et qui maintient un état de conscience de soi extrêmement périlleux, un mode de connaissance qui part entièrement du corps vivant sur la terre, démunni, candide (*faithful*).

Dans une correspondance récente avec Ben Lerner, Moyra, alors qu'elle travaille à son projet *i confess*, écrit :

In the script I quote the Québécois writer and revolutionary Pierre Vallières who stated that one of his goals as an activist was to insure that « every human being could be free to experience the maximum joy and jouissance in their limited time on earth<sup>3</sup> ».

La photographe mentionne à quelques reprises dans ses écrits qu'elle coupe parfois les livres de poche volumineux en sections plus maniables. Images extrêmement jouissives (parce que transgressives) de livres à la tranche tranchée, livres abordés par le ventre, qu'on lit dans les transports, que l'on apporte en voyage, que l'on soulève au-dessus de soi pour lire au lit, livres inscrits dans une géographie, dont l'image dit un peu du plaisir intense des lettres, de l'intensité pulsionnelle du lire-écrire.

Dans le film, vers la fin, Moyra me demande de parler de cette idée, de la question révolutionnaire de la jouissance. Je réponds : « la vie c'est un projet de connaissance – en situation ». Comme le beau personnage conceptuel du savant idiot de Nicolas de Cues, les expérimentateurs de soi sont des hiboux qui veulent regarder le soleil.

## II. ÉPISTÉMOLOGIE DOCUMENTAIRE

*The writer operates at a peculiar crossroads  
where time and place and eternity somehow meet.  
His problem is to find that location.*  
— Flannery O'Connor<sup>4</sup>

Le détournement et la poursuite de la *street photography* prennent chez Moyra Davey le tour d'un jeu ingénieux sur le cadre. Il ne s'agit pas simplement de travailler le cadrage photographique, ou plus largement le cadre spatial (ainsi : filmer des photographies plutôt que de présenter des clichés). Il s'agit aussi de jouer avec le cadre temporel, qui est un cadre de conscience. Cette manie de la temporalisation multiple implique de compter avec les lettres, les décès, les dates, la mémoire, l'autofiction, la superposition des images, l'impérieuse nécessité de la littérature et les méditations constantes sur le rapport à la lecture dans l'œuvre : fabriquer du temps, et ainsi du sens, tisser les lieux, mettre les corps en résonance et, acte créateur initiatique, mettre le sien au diapason de la musique de la réalité. Être un *maker*, une faiseuse. Et l'œuvre elle-même est affaire de désir, elle est le véhicule « to rekindle a desire to make images<sup>5</sup> ».

*Le visage de Lincoln tout usé, sur une pièce  
de cuivre brune et verdâtre et sale,  
association freudienne de la merde et de l'argent,  
ubiquité du penny,  
sa faible valeur associée au beau visage  
du libertador américain,  
singularité de l'objet,  
vitesse de déplacement, de main en main,  
anonyme mais unique –  
comme des visages dans le métro,  
comme le contenu de la vitrine d'une boutique  
de boutons usagés;*

Le travail de Moyra Davey participe dans tous les cas d'une tradition mineure de documentation de l'Amérique, une Amérique vue d'en bas, un travail « frugal », « making use of things that already exist<sup>6</sup> ». Tradition documentaire franginale, queer, punk, beat, subalterne et aussi un peu romantique, un peu allemande – théorie critique oblige. Moyra Davey parle de la « inherently surrealist, contingent, “found” quality of the vernacular photograph<sup>7</sup> ». Ce que l'on trouve, ce qui gît, ce qui est déjà là, évanescence.

J'écris à M

Il y a dans  
sens ancien  
lieux partic  
sortissante.  
rêveuse et,

Moyra est v  
alors qu'elle  
sommes à c  
Heath au M  
professeurs  
connaissanc  
est aujourd'  
détresse vag  
de la misère  
je la recondu  
prochait ce c  
(cadrer le pr  
ne peut pas s  
quadrature d  
outmoded<sup>9</sup> »

Sur le site du  
Dave Heath'  
sense of emo

J'écris à Moyra, le 11 juillet 2019 :

De mon côté, je fouille l'histoire du Groupe d'action photographique dont faisait partie ton vieux prof Gabor Szilasi – et notamment le projet intitulé « DISRAELI, une expérience humaine en photographie ». C'est amusant, parce que Gabor a choisi de photographier les photographes (dans des petites chambres sous les toits dans des maisons canadiennes), plutôt que les gens du village<sup>8</sup>. Il a aussi deux photos que j'adore, qui ne sont pas de cette série, une d'une salle de bain dans Lotbinière, et une autre d'une télévision à Saint-Joseph-de-Beauce. Pas d'humains, mais une densité culturelle terrible.

Il y a dans ce projet la marque d'une attention pour ce qui est médiocre (c'est-à-dire, au sens ancien, ce qui est moyen); le quotidien, l'humain et son environnement, dans des lieux particulièrement désœuvrés des confins de l'Amérique franco, dont je suis une ressortissante. Un esprit transcende pour moi cette pratique, celui d'une forme de lucidité rêveuse et, peut-être, de cette « nostalgie réflexive » qui nimbe le travail de Moyra Davey.

Moyra est venue me visiter en juin 2019, là où j'habite, à La Pêche au nord d'Ottawa, alors qu'elle amorçait le travail de préparation de l'expo que ce livre accompagne. Nous sommes à cette occasion allées ensemble voir une exposition autour du travail de Dave Heath au Musée des beaux-arts du Canada – Moyra me dit que dans les années 1980 ses professeurs référaient souvent au travail de Heath, mais qu'elle n'en avait jamais pris connaissance. Nous découvrons un de ces photographes de rue classique dont l'approche est aujourd'hui condamnée. C'est un humanisme des visages, des gens dans les rues, une détresse vague, des militaires, des gens de couleur, des enfants, des femmes, une exposition de la misère qui apparaît aujourd'hui intrusive et appropriative. Dans la voiture alors que je la reconduis à la gare, Moyra me relaie les mots d'une étudiante allemande, qui lui reprochait ce qu'on peut aussi reprocher à Heath : « It is not enough to frame the problem » (cadrer le problème ne suffit pas). Elle me dit aussi, avec Benjamin, que la photographie ne peut pas se passer des gens (« photography cannot do without people »). C'est la quadrature du cercle photographique de Davey, et en quelque sorte le « problem of the outmoded<sup>9</sup> » que pose la photographie de rue.

Sur le site du *New York Times*, on peut lire à propos de Heath : « The central motif of Dave Heath's life has been a dark and pervasive feeling of rejection ». Et encore : « His sense of emotional homelessness was at once a great weight and a motivation – a source of

personal pain and of deep philosophical insight<sup>10</sup> ». Heath résonne de manière viscérale et splendide de la souffrance des êtres, et cette souffrance éclate dans son regard – comme disait Moyra, alors que nous étions attablées et abattues après la visite, « le *tout* était triste ».

Dans son livre *A Dialogue with Solitude*, Heath cite le photographe et écrivain Wright Morris, et cette citation est reproduite sur un pan de mur dans l'expo qui lui est dédiée. Elle est tirée du projet de fiction et photographie intitulé *The Inhabitants*, documentant le monde rural du mid-Ouest américain pendant les années 1930 et 1940.

A kid is a kid because he's what he is in little pieces. He's all broken up like a jigsaw loose in its box. He's just what we make of him and we never make more than we can use, we do what we can to try and make less. Whoever uses the pieces left over, or tells him they're there? Whoever tells him that he was born with the whole of a man somewhere in him, but that half of him is never fitted, scattered on the floor<sup>11</sup>?

Comme Heath et Szilasi et le Groupe d'action photographique et Robert Frank et Moyra Davey, Morris témoigne d'une trame subalterne de l'Amérique. Il écrit, à propos du projet *The Inhabitants* :

I saw the American landscape crowded with ruins I wanted to salvage. The Depression created a world of objects toward which I felt affectionate and possessive. I ran a high fever of enthusiasm and believed myself chosen to record this history before it was gone<sup>12</sup>.

Lorsqu'elle parle de ses archives photographiques personnelles, Moyra Davey évoque aussi une certaine urgence, un enjeu curieusement personnel, et cette idée de sauver quelque chose qui risque la perte irrémédiable.

Dipping into the archive is always an interesting, if sometimes unsettling, proposition. It often begins with anxiety, with the fear that the thing you want won't surface. But ultimately the process is a little like tapping into the unconscious, and can bring with it the ambivalent gratification of rediscovering forgotten selves<sup>13</sup>.

La fièvre, l'i  
monde habit  
l'être photog  
que la vibrati

La photo révé  
de Moyra Dav  
intensifiés par  
unilatérales, e  
tissants de ces  
Morris. Et ces  
peut-être se re  
d'un petit fant  
Peut-être que  
de la même hi  
n'importe qua  
du réel – c'est  
la photographi  
en scène issue  
within [our] re

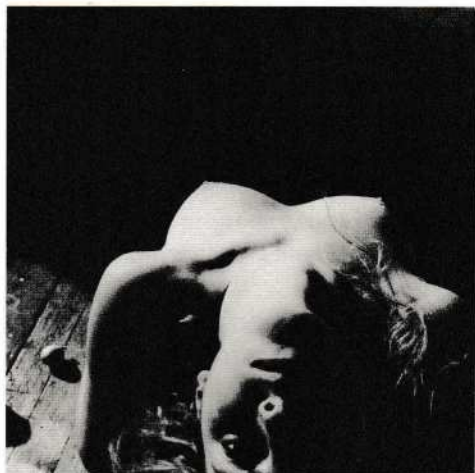
Il y a des ruines  
s'inscrivent dan  
cette probléma  
espérant, dimen  
redirect energy  
something new  
mule derridienn  
dans le temps et

La fièvre, l'inquiétude, la plongée dans l'archive, quelque chose non pas à perdre – un monde habité, soi – mais quelque chose de déjà perdu. Ce qu'il y a à perdre, ce qui engage l'être photographe, ce qui rend fébrile, c'est le sentiment même de la perte en même temps que la vibration qui continue d'émaner de cette absence par le biais de l'archive.

*L'appartement de la photographe,  
les papiers froissés et les notes éparses,  
les écrans, la vue de la fenêtre,  
la culpabilité, les hantises, l'enfance catholique,  
les photos prises, les photos qu'on ne veut plus prendre,  
les mots des théoriciens qui font ritournelle;*

La photo révèle le « that has been<sup>14</sup> » – échos de Barthes et de Sontag dans la philosophie de Moyra Davey. Peut-être que les visages pétris d'existence et de misère américaine intensifiés par Dave Heath, visions qui font trop mal pour être éthiques, qui sont trop unilatérales, engluées dans l'enfance malheureuse du photographe, sont ceux des ressortissants de ces lieux vides photographiés et de ces maisons laissées à sécher sur place par Morris. Et ces enfants en mille morceaux qui s'en sont échappés, flottants, spectraux, peut-être se retrouvent-ils dans les photographies de Francesca Woodman, corps morcelé d'un petit fantôme érotique et suicidé (*On Being an Angel #1*, 1977 et *Easter Lilies*, 1976). Peut-être que cette « longue vie et ces blancs froids » documentés par Davey nous parlent de la même histoire – une histoire racontée à partir de n'importe où, par n'importe qui, n'importe quand, « where time and place and eternity somehow meet ». La cruauté du réel – c'est-à-dire son indifférence à la valeur que nous lui attribuons – affleure dans la photographie documentaire telle qu'elle se pratique chez Davey, cela parce que la mise en scène issue de l'impulsion créatrice est minimale, elle est faite « out of a set of materials within [our] reach<sup>15</sup> ».

Il y a des ruines toujours en jeu dans le « that has been », ces ruines sont des lieux, elles s'inscrivent dans une temporalité démultipliée par le geste photographique. Il se joue dans cette problématisation matérielle du présent un rapport à ce qui est perdu, mais un rapport espérant, dimension utopique de la « nostalgie réflexive » – « Where something is lost, redirect energy, follow the *dérive*, the chance and flow of what life tosses us, and make something new instead<sup>16</sup> » – où il s'agit de différer indéfiniment le retour à l'origine, formule derridienne, qui suit l'exigence éthique de garder un rapport vivant à soi et aux autres dans le temps et dans l'espace.



Francesca Woodman, *On Being an Angel*  
*Être un ange*, Providence, Rhode Island,  
spring / printemps, 1977



Francesca Woodman, *Easter Lilies*  
*Lys de Pâques*, Providence, Rhode Island, 1976

À propos de la série « Newsstands » qu'elle a photographiée à New York dans les années 1990, ces « subjects ... on the verge of disappearing<sup>17</sup> », Moyra parle d'un processus de *resuscitation*, de retour du corps, de remembrement/*remembering*. Les visages des boutiquiers apparaissent parfois sur ces photographies, petits cadres, *outmoded*, encastrés dans l'affleurement temporel d'un bloc de journaux. Moyra, réfléchissant avec Sontag, écrit : « all of these images, the ones at hand and the ones remembered, become part of a psychic landscape; they feed a fantasy<sup>18</sup> ». Les images partent du monde, elles sont inscrites dans l'habitat de la photographie, elles nous parlent de ce qui a été, elles archivent une vibration, quelque chose de perdu, et pourtant tangible : tangible parce que cela a été, la photographie étant capture, et tangible parce que le support de la capture est tangible, il a une vie propre, il se cache, il dévoile, il dévie, il produit de l'imaginaire, il nourrit une latence – les archives photographiques attendent dans des boîtes, dans des centres de données, et elles sont narrées dans les livres et dans les musées. Elles sont là, elles ont été là, elles surgissent – elles nous hantent.

### III. CHRONIQUES DE L'AMÉRIQUE BLASTÉE

*I believe the entire world is descendant from shacks.*  
— Beverly Buchanan<sup>19</sup>

Le 25 juillet 2019, Moyra me transmet par courriel quelques pensées partagées par son amie Liz Magor après qu'elle a visionné *i confess*. Les photographies de Pierre Vallières datant du début des années 1980 émergées des archives de Davey impliquent plusieurs animaux et la question des animaux affleure sous une forme strictement indicative dans le documentaire (c'est-à-dire qu'ils ne sont jamais mentionnés, mis en récit, analysés). Liz capte de manière incisive cette irruption animale :

I'm at the airport... Which brings me to the dog/human thing. My thought was that dogs sequentially occupy one open position. As each leaves the position a new one moves in. This ruthless succession is aided by their short life and lack of clothing. [...]

Not so with humans. Something about airports is I can watch people being their special selves. Preening and self-soothing. When we lose a human we find it hard to replace them. [...] So dogs, and all animals are ahistorical and humans are historical.

We may feel differently about animals now that we see human history coming to a close. The worst part is that we are taking them all down with us.

In the film the dogs act as a release from the very tight space of your Baldwin/Vallières contemplation. They demonstrate their freedom by crashing into the camera. Oblivious to the recording of history and their place in it. Lucky dogs. Haha. I have to rush this to a close [...]<sup>20</sup>.

Le 5 août, je réponds à Moyra : « est-ce que l'irruption des chiens dans le film, cette énergie incomparablement joyeuse, éternelle, animale, n'est pas de l'ordre de ce que tu essayes de saisir comme l'accident qui définit la photographie ? »

Elle me répond quatre jours plus tard : « Oui, tu as raison. L'énergie joyeuse du chien (que tu as enregistré avec la caméra de ton portable), c'est l'accident pur qui épaté et dont le cinéma et la photographie se réjouissent. » Ailleurs, elle a écrit : « The accident is the lifeblood of photography<sup>21</sup>. » Élémental de la jouissance.

Ma correspondance avec Moyra depuis le printemps 2018 est tissée de récits d'enfance partagés. Moyra connaît, comme moi, comme Vallières, la rigidité et la bigoterie de l'école catholique francophone – un gain psychanalytique involontaire. Au moment de la crise d'Octobre de 1970, Moyra a douze ans, elle vit à Ottawa avec ses parents. Je nais quatre ans plus tard, à l'intérieur des vieux murs, à Québec. Je médite sur le rapport entre l'accident et la photographie, sur l'accident de ma rencontre avec Moyra, sur la question politique du Québec que, par accident, nous avons en commun. Moyra écrit dans ses notes autobiographiques : « In 1975, my father, James, aged forty-five, fell from the roof of our house one Saturday morning in August and never regained consciousness<sup>22</sup>. » Nous en parlons lors de notre première rencontre dans un café de Montréal à l'été 2018, et remarquons ensemble que j'ai l'âge qu'avait son père lorsqu'il est mort. Moyra avait alors dix-sept ans.

*Les nombreuses et périlleuses photographies dans le métro,  
la série des gens qui écrivent dans les wagons, absorbés,  
misplaced et bienheureux,  
les collectionneurs de disques,  
les bouteilles de fort vides (empties/les vides),  
la sororité punk des années 1970,  
les enfants qui fument,  
les tables à café ;*

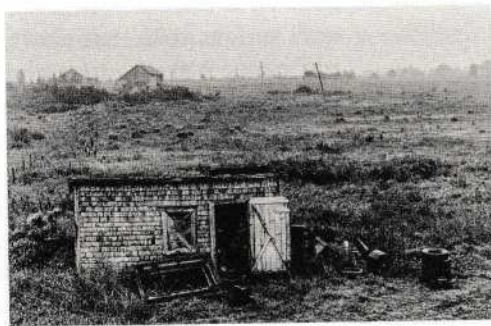
Il y a là un des nœuds de l'enquête indéfinie que Moyra poursuit dans *i confess*, qui me semble relever d'une ligne de fuite et de liberté, et où elle me demande d'intervenir. Et je (re)lis pour me préparer à notre première rencontre *Nègres blancs d'Amérique*. Le sous-titre du livre de Pierre Vallières est *Autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*. Il raconte longuement son enfance à Longueuil Annexe, bidonville de la Rive-Sud de Montréal dont les cambuses en papier goudronné formaient l'avant-garde de la grande banlieue métropolitaine. Il parle de l'instruction obligatoire aux mains des agents de l'institution catholique provinciale : « Leur aptitude au mépris me brûlait; leur habitude d'humilier les "mal vêtus", les "mal peignés", les "mal mouchés" ... les enfants crottés de la populace<sup>23</sup>! » Il parle de ses parents, de leur misère et de leur paralysie politique. La figure de la mère, en particulier, est nocive et omnipotente sous la plume du jeune révolté :

Tout ce qui venait déranger ses habitudes l'angoissait terriblement. Elle ne prenait aucun risque, aucune chance. Elle avait autant peur de ce qui pouvait l'aider que de ce qui pouvait lui nuire, de ce qui pouvait nous aider que de ce qui pouvait nous nuire. Elle voulait être sûre de tout, avoir des garanties nombreuses, ne rien perdre de ce qu'elle avait déjà. Toute perspective de changement l'empêchait de dormir. Elle redoutait toujours le pire. « Si on changeait pour pire ? » C'était l'une de ses questions favorites. Elle s'agrippait au peu que nous possédions et refusait de desserrer ses doigts, de relâcher sa vigilance tendue à craquer<sup>24</sup>.

Par une inversion de figure que je crois typiquement canadienne-française, la mère, la femme asservie, enragée, limitée par sa condition, cette femme que Vallières qualifie lui-même de domestique et d'esclave – « On aurait dit qu'elle ne vivait que pour calculer les revenus et les dépenses, cirer les planchers, laver les vitres des fenêtres, faire la cuisine et la lessive... comme s'il lui était défendu de sortir de la maison<sup>25</sup> » –, est dépeinte comme une matrone étouffante, cause du malheur tant des enfants que du père. La vie du père qui, écrit-il comme en pesant son propre destin, « se confondant de plus en plus avec son travail d'esclave mal payé, devint une routine faite d'humiliations silencieusement subies, d'inutile soumission au bon plaisir de sa femme inquiète<sup>26</sup> ». Vision hérissée dans laquelle l'asservie dominerait; elle serait elle-même la cause, par sa frilosité, par sa mesquinerie, de l'inertie politique de tout un peuple.



Roger Charbonneau, *Denis Pouliot, Picking Blueberries, Disraeli, Québec* / *Denis Pouliot, cueillette des bleuets, Disraeli, Québec, 1972*



Michel Campeau, *Chez les Bouffard, 1972*



Peter Hujar, *John Flowers Backstage at Palm Casino Review / John Flowers en coulisses de la revue du Palm Casino*, 1974

L'immaturation du propos de Vallières est éloquent, car elle témoigne d'une blessure d'amour qui s'insinue dans la pensée de l'essayiste et fait ressurgir un complexe collectif, ce sentiment de ne pas compter pour qui que ce soit, cette gangrène de l'humiliation infinie :

Ma mère, à n'en pas douter, souffrait beaucoup. Elle était déçue de sa condition, de sa pauvreté et peut-être aussi de son mariage, de son mari et de ses enfants. Elle n'aimait, en tout cas, personne en dehors de son mari et de ses enfants. Mais je ne suis pas certain qu'elle nous aimait comme nous aurions voulu être aimés. Je peux même affirmer que son amour n'avait, extérieurement, que l'aspect du *devoir d'État* et ne comportait rien de ce qui rend parfois l'amour humain plus précieux que la vie elle-même<sup>27</sup>.

Je me questionne sur la vie de cette femme, Madeleine, la mère de Pierre Vallières, qui n'est pas allée le voir en prison, et que Vallières, après la crise d'Octobre, ne reverra jamais de toute sa vie. La résignation, exactement celle que recommande Godwin à Mary Wollstonecraft, est au cœur du portrait de la mère du « terroriste ». Suis-je, comme le propose Moyra dans *i confess*, une héritière de Vallières ? Quelles sont les intrusions valables entre le manque d'amour et la révolte politique ? Après le tournage, je suis lourde de questions.

Dans *Notes of a Native Son*, James Baldwin raconte avec beaucoup de tact les événements entourant les funérailles de son père en 1943. Le cortège funèbre traverse Harlem tout juste après une émeute, le jeune Baldwin a alors 19 ans et il est forcé de mettre ensemble les pièces disjointes de l'intime et du politique : la maladie du père, qui souffrait de paranoïa, sa violence, et le racisme quotidien de cette époque.

He had lived and died in an intolerable bitterness of spirit and it frightened me, as we drove him to the graveyard through those unquiet, ruined streets, to see how powerful and overflowing this bitterness could be and to realize that this bitterness now was mine.

When he died I had been away from home for a little over a year. In that year I had had time to become aware of the meaning of all my father's bitter warnings, had discovered the secret of his proudly pursed lips and rigid carriage: I had discovered the weight of white people in the world. I saw that this had been for my ancestors and now would be for me an awful thing to live with and that the bitterness which had helped to kill my father could also kill me<sup>28</sup>.

C'est la découverte d'un mal enfoui au plus profond de soi, et des causes politiques de ce mal. Toujours dans *Notes of a Native Son*, Baldwin écrit : « There is not a Negro alive who does not have this rage in his blood – one has the choice, merely, of living with it consciously or surrendering to it. As for me, this fever has recurred in me, and does, and will until the day I die<sup>29</sup> ». L'événement de la mort du père, c'est la découverte, chez le jeune Baldwin, d'une possibilité réelle d'être tué, et d'une possibilité réelle de tuer.

Plusieurs mois après notre rencontre à Montréal, où nous avons tourné le segment où je parle de Pierre Vallières, Moyra mentionne une conversation entre James Baldwin et Audre Lorde datant de 1984. Jimmy y tente de justifier comme un contrecoup du racisme la violence des hommes noirs envers les femmes noires. On retrouve le même argument chez Vallières qui explique (excuse) par l'oppression sociale et politique la violence des ouvriers ivres qui terrorisent leurs familles. Audre, elle, n'abdique jamais, marche à la face de l'hydre. Elle lui dit – Audre Lorde dit à James Baldwin :

When we admit and deal with difference; when we deal with the deep bitterness; when we deal with the horror of even our different nightmares; when we turn them and look at them, it's like looking at death: hard but possible. If you look at it directly without embracing it, then there is much less that you can ever be made to fear<sup>30</sup>.

Elle lui dit aussi : « Jimmy, we don't have an argument ». Il répond : « I know we don't<sup>31</sup> ». Il y a un chemin, par-delà l'amertume, qui exige de bouger quelque chose comme un plan de souffrance, même imperceptiblement. Le geste politique ultime est alors de l'ordre de l'intime, du courage, du regard sur ce qui ne semble pas mériter le regard, sur ce qui dévie le regard, là où constamment s'insinuent et prolifèrent les métaphysiques de la violence.

J'écris à Moyra, le 4 février 2019 :

Mon père, le 13<sup>e</sup>, était un enfant oublié, négligé. Un enfant de trop, un parmi plusieurs enfants de trop. Son père a pratiqué une indifférence totale envers lui, et sa mère, je ne sais pas. Elle parlait mal, elle criait, elle insultait, elle moquait. Mon père a de l'affection pour elle. Mais il est comme un grand brûlé de l'amour. Il en a trop manqué. Il a quitté l'école entre 12 et 14 ans, parti à Vancouver en sautant des trains, et il a [finalement] fait une vie de *iron worker* sur la côte est, batailleur, alcoolique, possessif, *self made man*. Il se méfie de tout jusqu'à la paranoïa, et il a eu un rapport dévastateur avec (nous) les enfants.

Elle me répond, le 11 février :

Merci de m'avoir raconté cette histoire de ton père. Quelle vie, c'est tellement vif et dur et presque cinématique la façon dont tu la racontes. « Self-made man » c'est toujours un peu mythique... et un père dévastateur pour les enfants c'est quelque chose que je comprends.

Dans *i confess*, Moyra fait une citation vidéographique de James Baldwin, qui évoque les échelles d'oppressions en Amérique :



Robert Frank, *Café, Beaufort, South Carolina / Café, Beaufort, Caroline du Sud*, c./v. 1955-1956

They have been raised to believe, [...] that no matter how terrible their lives may be, and their lives have been quite terrible, and no matter how far they fall, no matter what disaster overtakes them, they have one enormous knowledge in consolation, just like a heavenly revelation : at least they are not black<sup>32</sup>.

Moyra m'écrit à ce propos, après que j'ai renchéri sur la force des mots de Baldwin :

Ce que Baldwin dit – « at least they are not black », Vallières le dit aussi à propos des Québécois. Moi je trouve ça un peu « uncanny », mais Jason dit que c'étaient des idées qui circulaient à l'époque.

L'époque, dont Moyra et moi héritons à deux décennies de distance et qui se joue dans le nœud de *i confess*, entre Longueuil-Annexe et Harlem, est marquée par un profond esprit de révolte, dont je crois nous ne nous remettons pas. C'est une révolte des marges, du pluriel, du divers, du petit, mais aussi de l'intriqué, du contradictoire. Notre lot, notre maigre héritage. C'est une révolte par le savoir, par la littérature, par l'écriture, par l'art, dans une opulence édentée, où les consciences dialectisent les paysages, où les êtres s'essayent à toutes les formes de liberté. Vallières et Baldwin veulent écrire plutôt que prêcher, « to become fluent in each other's stories », comme le dit Angela Davis à propos de la tâche politique qui nous incombe<sup>33</sup>. Ils se détournent d'une éducation religieuse pour parler de justice, ils ouvrent les livres de leurs corps souffrants et glorieux, ils métabolisent une violence qui les déborde, mettent en marche, en parole, une philosophie de l'humiliation, en désespoir de cause. Ils parlent de la mort, du meurtre, de la haine, de l'exploitation et de l'enfermement mental – en situation, sur une ligne de fuite et de liberté.

Il y a une sorte de rêve américain dans la photographie documentaire, une pulsion de révolution, une recherche en désespoir de cause d'une forme d'échappatoire et de liberté. Le fait d'essayer de voir *ce qu'il y a*, d'exercer une hospitalité concrète envers les paysages que nous constituons collectivement, d'aborder la réalité comme processus qu'il s'agit de révéler et pas comme quelque chose de désirable, opère une forme insistante de transvaluation culturelle et politique – où la réalité nourrit un paysage mental qui correspond à un imaginaire vécu, et qui inscrit du rêve dans notre rapport au monde.

Parlant de la série des *pennies* qu'elle a photographiés en gros plan, Moyra écrit : « I thought of the Copperheads as my own counterfeit, a deeply satisfying reverie of self-sufficiency, a bit like the shit-to-gold fantasy whereupon the dirtier and grimier the penny, the greater its potential for transformation and surprise<sup>34</sup> ». *i confess* mentionne Jean Castonguay, dont Ann Charney a fait un portrait magnifique dans *Defiance in their Eyes*<sup>35</sup>. Castonguay, qui fabriquait de la fausse monnaie pour le compte du Front de libération du Québec, s'est immolé dans un wigwam sur le Mont-Royal. Jouer avec le réel, faire du beau avec du laid, s'inscrire dans une ondulation, métaboliser : rage et beauté – petits gestes héroïques dans une Amérique blastée, selon la belle expression de Jean Morisset.

#### IV. LES ANIMAUX ONT-ILS DES VISAGES?

*N'existe au fondamental que le soliloque  
communal de la tendresse et de la contiguïté.*  
— Robert Hébert<sup>36</sup>

Après sa visite chez moi, où elle a photographié poules, chiens, chats et un grand percheron nommé Goya, Moyra m'écrit, c'est le 7 juillet :

Ici, je continue à photographier des chevaux, un peu comme une folle (dans la chaleur intense), c'est tellement difficile avec mon vieux appareil, mais je persiste (sans savoir vraiment quel résultat je cherche). Par contre, j'apprends des choses (deux chevaux se tiennent tête à tête dans un champ pour profiter de la crinière de l'autre pour chasser les mouches).

Depuis plusieurs mois, je travaille à réunir des textes pour un ouvrage collectif qui s'intitule *Parler avec les animaux*. Nous en discutons de toutes sortes de manières, échangeant des idées, des références. Moyra me parle notamment de Stephen Gill, qui a publié un livre, *The Pillar*, où il présente une série de photographies d'oiseaux prises dans un champ à partir d'un même point de vue sur plusieurs saisons. Comme le dit Karl Ove Knausgård dans la présentation de l'ouvrage, bouleversant, les oiseaux y apparaissent « as if on their own terms<sup>37</sup> ». Cette histoire d'oiseaux, cette évocation d'un rapport qui ménage la liberté des êtres en contact, une forme de correspondance (*as if*), me rappelle un récit de Flannery O'Connor, cette écrivaine oraculaire de l'Amérique ordinaire à laquelle je retourne occasionnellement depuis plusieurs années pour des plongées furtives.

*Le ventre de Moyra, plein, vide,  
nu, vêtu, de profil, couché,  
mémoire d'une obsession, confession, angoisses alimentaires,  
pubis, nombril,  
photos d'un chien qui défèque sertissant le corps d'une femme  
enceinte;*

« The King of the Birds » nous fait entrer dans l'univers des paons que l'écrivaine élevait à la ferme où elle habitait avec sa mère, et où elle est décédée à trente-neuf ans. Elle relate leurs habitudes, les enjeux de la cohabitation humaine-animale, les drôleries

inévitables et les moments spectaculaires, le tendre chaos que l'humanimalité induit dans le quotidien, et la multiplication incontrôlée des couvées de petits paons – jusqu'à plus de quarante individus. Toute sa vie, O'Connor a élevé des volatils pour le plaisir, et l'épisode des paons constitue l'acmé de ce parcours.

Elle ne s'explique pas à elle-même ce singulier appel des oiseaux qui est le sien, sorte de « boomanie » aviaire version *Southern Gothic*, mais elle arrive à situer l'événement qui constitue le point d'origine de ce qu'elle a appelé une « quête » :

When I was five, I had an experience that marked me for life. Pathé News sent a photographer from New York to Savannah to take a picture of a chicken of mine. This chicken, a buff Cochin Bantam, had the distinction of being able to walk either forward or backward. Her fame had spread through the press and by the time she reached the attention of Pathé News, I suppose there was nowhere left for her to go – forward or backward. Shortly after that she died, as now seems fitting.

If I put this information in the beginning of an article on peacocks, it is because I am always being asked why I raise them, and I have no short or reasonable answer<sup>38</sup>.

On trouve sur Internet une photographie, prise par Joe McTyre en 1962, deux ans avant la mort de l'écrivaine, où on voit O'Connor, supportée par des béquilles, en compagnie de deux de ses bêtes majestueuses. L'animal appelle la photographie (cet œil qui cherche l'accident dont pour nous l'animal est serti), et l'appel appelle l'enfant, et l'enfant se met à écrire, et se met à collectionner les oiseaux, et appelle la photographie.

Après la première lecture de ce texte, le 29 août, Moyra s'amuse de me signaler qu'elle lisait justement une compilation de nouvelles de O'Connor :

Au mois de Juillet j'ai trouvé ce livre, rongé par des insectes, dans une maison près de l'océan, et j'ai passé l'été à le lire, surtout le soir et au milieu de la nuit. Il ne me reste qu'une vingtaine de pages. J'ai aussi lu ce que Hilton Als a écrit sur O'Connor dans son livre, *White Girls*.



Joe McTyre, *Flannery O'Connor at "Andalusia," Georgia*  
*Flannery O'Connor à « L'Andalouse », Géorgie, 1962*



Moyra Davey, *6 Chickens (boots), 2019*

Plus tard le même jour :

Quand je lisais Hilton Als à propos de Flannery O'Connor j'ai appris qu'on a essayé d'organiser une rencontre entre elle et James Baldwin quand elle vivait avec sa mère dans le Sud. Voila ce qui s'est passé : « No I can't see James Baldwin in Georgia », she wrote in 1959 to a friend who had tried to arrange the introduction. « It would cause the greatest trouble and disturbance and disunion. In New York it would be nice to meet him; here it would not. I observe the traditions of the society I feed on – it's only fair. Might as well expect a mule to fly as me to see James Baldwin in Georgia<sup>39</sup>. »

Les poules pondeuses que j'éleve ont l'habitude de se grouper sous le portique avant de la maison. Elles préfèrent de beaucoup cet endroit à leur large enclos, et même au cèdre sous lequel elles aiment pourtant se confédérer pour bénéficier de la fraîcheur de l'ombre et du baume de l'arbre. Elles y flânent paresseusement dans le soleil du solstice d'été comme de vieilles femmes à la mer, ou elles s'y mettent à l'abri pendant les averses, comme sur les photographies qu'en a faites Moyra en juin dernier.

Over the years, I've brushed up against a peculiar sensation of « being », usually in green places where water infuses the air; in a marshy field in England crisscrossed by the canals; on the tiny, narrow peninsula of pine-choked soil that is Provincetown, in fall or winter. Something about the « elasticity » of the air infuses the « elasticity of my spirits » and allows me to enter an unusual state of weightlessness, an intense and rare feeling of well-being<sup>40</sup>.

Moyra est là pour photographier les animaux, c'est une journée pluvieuse, et les moustiques qui nous suivent en de denses nuées sont voraces. Le début de l'été dans les versants les plus sauvages des collines de l'Outaouais est parfois sordide. Les photos qu'elle a réalisées avec son vieil appareil cette journée-là témoignent de cette « élasticité » de l'air dont parle Moyra dans ses méditations goethéennes sur le climat. Elles ont aussi un aspect spectral : les poules désœuvrées dans les vapeurs condensées qui émanent du sol humide me rappellent bizarrement les photographies fantomatiques de Francesca Woodman (p. ex. *House #3*, Providence, Rhode Island, 1976, où elle semble sortir d'un mur ou y entrer) – dont les temps d'exposition longs produisent aussi une sorte d'élasticité, non pas de l'air, mais de l'être. C'est, entre Francesca et les poules, l'entre-deux qui surgit : dedans/dehors, à la limite des règnes, sous un mode expérimental, dans une patine temporelle excessive, spirituelle.

Je propose à la photographe en voyage de visiter un proche voisin, qui partage sa vie avec Goya, un percheron blanc d'une tonne qui se balade librement sur les vallons du domaine centenaire. Une petite corde fait le tour de la galerie à l'extérieur de la maison pour assurer que le grand animal ne pousse pas la curiosité jusque dans la cuisine. Moyra prend de nombreuses photos de Goya, juste avant la pluie, et réalise aussi un portrait de famille : John et son cheval.

Quelques semaines plus tard, Moyra met à la poste à notre intention un jeu de petites photos d'animaux, qui me font penser ou bien à des petites impressions religieuses, ou bien à un jeu de tarot – tout comme les images votives de Pierre Vallières qu'a créées Moyra. John, qui souffre de pertes de mémoire depuis quelques mois, est cette semaine-là hospitalisé. Pendant son séjour, une amie le conduit tous les jours à la ferme pour qu'il puisse nourrir le grand cheval solitaire.

Les animaux ne sont pas dans l'histoire, écrit Liz, et pourtant, ils y surgissent, et cela nous traverse le cœur – qualité affective de la fulgurance (oui : *to expect a mule to fly*). Cette

corres  
contig  
contac  
graphi  
aussi la  
prendre  
stories  
éthiqu  
une vi  
quand  
(« to c  
l'intim  
below

Notes

- 1 « [concrè  
Nandit  
Götting  
2 « [le systè  
« The l  
and Eli  
Moyra  
3 « [naire q  
l'un de  
que "c  
l'expér  
et de jo  
sur terr  
Dovey  
Moyra  
4 « [où le t  
se reme

correspondance-là, qui joue aux confins de notre conscience du temps, s'épanouit dans la contiguïté la plus gratuite et la plus inclusive. La contiguïté : ce qui se touche, ce qui est en contact, ce qui fait rapport – de manière contingente. L'accident que recherche la photographie est ce contact dans sa forme la plus furtive, et, d'une certaine manière, peut-être aussi la plus juste. Encore faut-il cultiver l'art d'accueillir, de cueillir la contingence, et de prendre acte des compagnonnages, quels qu'ils soient, « to become fluent in each other's stories ». L'idée de correspondance, comme forme de connaissance, comme pratique éthique et esthétique, comme source de jouissance, indique une vie expérimentale, qui est une vie de justice : c'est-à-dire une vie libre, dans laquelle tous, n'importe qui, n'importe quand, n'importe où, s'essayent au bonheur en puisant dans le matériau à portée de main (« to construct happiness out of a set of materials within [our] reach »). Cela participe de l'intime et du commun à la fois, du soliloque communal – « the stars above and the plants below<sup>41</sup> ».

#### Notes

1 « [...] et mon esprit se porte sur des choses concrètes. » Moyra Davey, « Walking with Nandita » dans Moyra Davey et al., *Moyra Davey*, Göttingen, Steidl, 2019, p. 225.

2 « [...] il y a une narration, et j'en suis devenue le système de diffusion » ; Moyra Davey, « The Made and the Making. Moyra Davey and Elizabeth Lebovici in Conversation » dans *Moyra Davey*, p. 180.

3 « Dans le script, je cite l'écrivain et révolutionnaire québécois Pierre Vallières, qui affirme que l'un de ses buts en tant qu'activiste est de s'assurer que « chaque humain puisse être libre de faire l'expérience de vivre avec le maximum de joie et de jouissance la durée limitée qu'il passe sur terre ». » Moyra Davey, « Letters. Moyra Davey and Ben Lerner in Conversation » dans *Moyra Davey*, p. 134.

4 « L'écrivain opère à un carrefour particulier où le temps, l'espace et l'éternité curieusement se rencontrent. Son problème est de trouver

cet endroit. » Flannery O'Connor, *Mystery and Manners. Occasional Prose*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1969, p. 59.

5 « pour raviver le désir de faire des images » ; Moyra Davey, « Notes on Photography and Accident » dans Moyra Davey, *Long Life Cool White: Photographs and Essays by Moyra Davey*, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums; New Haven et Londres, Yale University Press, 2008, p. 89.

6 « qui fait usage de ce qui existe déjà » ; Moyra Davey, « The Made and the Making », p. 180.

7 « la qualité fondamentalement surréaliste, contingente, "trouvée" de la photographie vernaculaire » ; Moyra Davey, « Notes on Photography and Accident », p. 81.

8 En fait, Gabor Szilasi était membre du Groupe d'action photographique mais ne faisait pas partie du projet Disraeli. Il a rendu visite aux membres du groupe qui y travaillaient, et qui habitaient tous dans la même maison, et c'est à cette occasion qu'il les a photographiés.

9 « le problème du désuet »; voir sur ce point Helen Molesworth, « Long Life Cool White. An Introduction to Moyra Davey » dans *Long Life Cool White*, p. 18.

10 « Le motif central de la vie de Dave Heath est un sentiment de rejet, noir et envahissant »; « L'absence de stabilité émotionnelle était à la fois pour lui un poids et une motivation – la source d'une grande douleur et d'un rapport philosophique au monde »; Keith F. Davis, cité par Richard B. Woodward, « Dave Heath, Photographer of Isolation, Dies at 85 », *The New York Times* (1<sup>er</sup> juillet 2016), [www.nytimes.com/2016/07/02/arts/dave-heath-photographer-of-isolation-dies-at-85.html](http://www.nytimes.com/2016/07/02/arts/dave-heath-photographer-of-isolation-dies-at-85.html) (consulté le 22 octobre 2019).

11 « Un gamin est un gamin parce qu'il est ce qu'il est en petits morceaux. Il est tout cassé, comme un casse-tête en vrac dans sa boîte. Il n'est que ce qu'on fait de lui, et on n'en fait jamais plus que ce dont on a besoin, on fait tout ce qu'on peut pour tâcher d'en faire moins. Qui utilisera jamais les pièces qui restent ou lui dira qu'elles sont là ? Qui lui dira jamais qu'il est né avec un homme tout entier quelque part en lui, mais que la moitié n'en a pas été assemblée, et qu'elle reste éparse sur le sol ? » Wright Morris, *The Inhabitants*, New York, Da Capo Press, 1971, n. p.

12 « J'ai vu le paysage américain peuplé de ruines que je voulais sauver de la disparition. La Grande Dépression a créé un monde d'objets pour lesquels je ressentais une tendresse possessive. J'ai été pris d'un enthousiasme fiévreux et je me suis senti choisi pour enregistrer cette histoire avant qu'elle ne se perde. » Wright Morris, cité dans Sandra S. Phillips and John Szarkowski, *Wright Morris: Origin of a Species*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1992, p. 27.

13 « C'est toujours intéressant de se plonger dans les archives, même si c'est parfois déstabilisant. On éprouve souvent une certaine anxiété au départ, la peur que ce qu'on cherche ne fasse pas surface. Mais finalement, c'est un peu comme ouvrir la bonde à l'inconscient, le processus peut aussi amener

la gratification ambivalente de redécouvrir des soi oubliés. » Moyra Davey, « Notes on Photography and Accident », p. 96.

14 « ça a été »; *ibid.*, p. 89.

15 Moyra Davey rapporte que William Godwin aurait prodigué le conseil suivant à une Mary Wollstonecraft profondément blessée et dépressive : « a disappointed woman should try to construct happiness "out of a set of materials within her reach" » (une femme déçue devrait essayer de construire son bonheur à partir des matériaux qui sont à sa portée); Moyra Davey, « Les Goddesses » dans *Moyra Davey*, p. 21.

16 « Là où quelque chose se perd, redirige l'énergie, suis la dérive, le hasard et le flux de ce que la vie amène, et fais quelque chose de nouveau à la place »; Moyra Davey, « Notes on Photography and Accident », p. 107.

17 « sujets [...] sur le point de disparaître »; Moyra Davey « Newsstands », dans *Moyra Davey*, p. 50.

18 « toutes ces images, celles que j'ai sous la main et celles dont je me souviens, en viennent à constituer un paysage mental; elles nourrissent un fantasme »; Moyra Davey, « Notes on Photography and Accident », p. 94.

19 « Je crois que le monde entier est sorti de cabanes. » Beverly Buchanan, citée dans Alexxa Gotthardt, « The Brooklyn Museum Gives Fiercely Independent Artist Beverly Buchanan the Retrospective She Deserves », *Artsy*, 27 octobre 2016, [www.artsy.net/article/artsy-editorial-fiercely-independent-artist-beverly-buchanan-finally-gets-the-retrospective-she-deserves](http://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fiercely-independent-artist-beverly-buchanan-finally-gets-the-retrospective-she-deserves) (consulté le 28 octobre 2019).

20 « Je suis à l'aéroport, ce qui m'amène à la question humain/chien. Je pense que les chiens occupent les uns à la suite des autres une position ouverte. Chacun d'eux quitte cette position lorsqu'un nouveau chien arrive. Cette succession implacable est facilitée par le fait que leur vie est courte et qu'ils ne portent pas de vêtements. [...] Ce n'est pas comme ça que ça marche avec les humains. Le truc, avec les aéroports, c'est que je peux y voir les gens être

eux-mêmes. Se pomponner, se reconforter. Quand on perd un humain, on trouve ça difficile de le remplacer. [...] C'est-à-dire que les chiens, et tous les animaux sont anhistoriques, tandis que les humains sont historiques. / Nos sentiments à l'égard des animaux vont peut-être changer, maintenant que nous voyons l'histoire humaine toucher à sa fin. Le pire, c'est que nous les entraînons dans notre chute. / Dans le film, les chiens viennent relâcher l'espace de ta méditation très resserrée autour de Baldwin/Vallières. Ils manifestent leur liberté en venant s'écraser contre la caméra. Insensibles à l'enregistrement de l'histoire et à la place qu'ils y occupent. Heureux chiens. Haha. Il faut que je me dépêche de terminer [...]. »

21 « L'accident est l'élément vital de la photographie » ; Moyra Davey, « Notes on Photography and Accident », p. 79.

22 « En 1975, mon père, James, qui avait alors quarante-cinq ans, est tombé du toit de notre maison un samedi matin et n'a jamais repris connaissance. » Moyra Davey, « Les Goddesses » dans *Moyra Davey*, p. 25.

23 Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Éditions Parti pris, 1968, p. 143.

24 *Ibid.*, p. 105.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 107.

27 *Ibid.*, p. 106.

28 « Il avait vécu et il était mort dans une insupportable amertume, et cela m'effrayait, alors qu'on le conduisait à la tombe par ces rues inquiètes et dévastées, de voir combien cette amertume pouvait être forte et débordante, et de réaliser qu'elle était maintenant mienne. Lorsqu'il est mort, cela faisait un peu plus d'un an que j'avais quitté la maison. Durant cette année-là, j'avais eu tout le temps de prendre conscience de la signification de toutes les amères mises en garde de mon père. J'avais découvert le secret de ses lèvres fièrement pincées et de sa stature rigide : j'avais découvert le poids de l'homme blanc dans le monde. J'ai vu que cela avait été abominable pour mes ancêtres de vivre avec ça,

et que ce le serait désormais pour moi, et j'ai vu que l'amertume qui avait, en partie, tué mon père, pouvait aussi bien me tuer. » James Baldwin, « Notes of a Native Son » dans *Collected Essays*, New York, Library of America, 2008, p. 65.

29 « Il n'y a pas un seul Noir vivant qui n'a pas cette rage en lui – on a le choix, simplement, de vivre avec consciencieusement ou de s'y livrer. Quant à moi, cette fièvre m'a pris de manière récurrente, continue à le faire et ne s'arrêtera pas jusqu'au jour de ma mort. » James Baldwin, *ibid.*, p. 70.

30 « Quand on admet la différence et qu'on l'affronte ; quand on affronte l'amertume profonde ; quand on affronte l'horreur de nos cauchemars – qui sont eux-mêmes différents ; quand on change de perspective et qu'on les regarde en face, c'est comme si on regardait la mort : difficile mais possible. Si on la regarde sans s'y livrer, alors on cède bien moins à la peur. » Audre Lorde, « Revolutionary Hope: A Conversation Between James Baldwin and Audre Lorde », paru dans *Essence Magazine* en 1984 ; publié en ligne par *The Culture*, [www.theculture.forharriet.com/2014/03/revolutionary-hope-conversation-between.html](http://www.theculture.forharriet.com/2014/03/revolutionary-hope-conversation-between.html) (consulté le 28 octobre 2019).

31 « Jimmy, on n'est pas en train de se disputer » ; « je sais » ; *ibid.*

32 « On les a habitués dès l'enfance à penser [...] qu'aussi terribles que puissent être leurs vies – et leurs vies ont été assez terribles –, et aussi bas qu'ils puissent tomber ; quels que soient les désastres auxquels ils devaient faire face, ils avaient ce savoir énorme pour consolation, un peu comme une révélation céleste : au moins ils n'étaient pas noirs. »

33 Angela Davis, conférence prononcée dans le cadre du Mois de l'histoire des Noirs à Ottawa le 2 février 2010, à l'invitation de la Fédération Étudiante de l'Université d'Ottawa.

34 « J'ai pensé aux *Copperheads* comme à ma propre contrefaçon, une rêverie d'autosuffisance profondément satisfaisante, un peu comme le fantasme de transformer la merde en or : plus le sou est

sale et dégoûtant, plus son potentiel de transformation et de surprise est grand. » Moyra Davey, « Copperheads », dans *Moyra Davey*, p. 66.

35 Ann Charney, *Defiance in their Eyes. True Stories from the Margins*, Montréal, Véhicule Press, 1995 [traduit en français sous le titre *Héros inconfortables*].

36 Robert Hébert, *Rudiments d'us*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1983, p. 51.

37 « d'une certaine manière, comme ils sont » ; ce texte de présentation de Karl Ove Knausgård est reproduit sur le site Internet du *New Yorker* en date du 2 mai 2019 : [www.newyorker.com/culture/photo-booth/karl-ove-knausgaard-on-stephen-gills-bird-images-in-the-pillar](http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/karl-ove-knausgaard-on-stephen-gills-bird-images-in-the-pillar) (consulté le 30 octobre 2019).

38 « Quand j'avais cinq ans, une expérience m'a marquée pour la vie. Pathé News avait envoyé à Savannah un photographe de New York pour photographier une de mes poules. C'était une poule Cochin qui avait la particularité de pouvoir marcher aussi bien en avant qu'en arrière. Sa gloire s'était répandue dans la presse et, au moment où Pathé News s'est intéressé à elle, je suppose qu'il n'y avait plus guère pour elle d'autre endroit où aller – que ce soit en avant ou en arrière. Elle est morte peu après, ce qui aujourd'hui me semble logique. / Si je place une information comme celle-là au début d'un article sur les paons, c'est parce qu'on me demande toujours pourquoi j'en élève, et que je n'ai pas de réponse courte, ou raisonnable, à cette question. » Flannery O'Connor, « The King of Birds » dans *Mystery and Manners*, p. 3-4.

39 « Non, je ne peux pas voir James Baldwin en Géorgie, écrit-elle en 1959 à une amie qui a essayé d'organiser la rencontre. Cela ne fera que causer des problèmes, amener le désordre et la désunion. À New York, ce serait plaisant de le rencontrer, mais pas ici. J'observe les traditions de la société dont je tire ma subsistance – c'est la moindre des choses. Tu as à peu près autant de chance de voir une mule voler que de me voir rencontrer James Baldwin en Géorgie. »

40 « Au fil des ans, j'ai été confrontée à une sensation d'être particulière, généralement dans des endroits verdoyants où l'air est imprégné d'eau ; dans un champ marécageux quadrillé de canaux en Angleterre, dans la péninsule minuscule, étroite et couverte de pins qu'est Provincetown, en automne ou en hiver. Il y a quelque chose de « l'élasticité de l'air » qui infuse « l'élasticité de mon esprit » et me permet de faire l'expérience d'un état inhabituel d'apesanteur ; un sentiment de bien-être rare et intense. » Moyra Davey, *Les Goddesses*, Bergen, Bergen Kunsthall; Brooklyn, Dancing Foxes Press, 2017, p. 51.

41 « Les étoiles là-haut et les plantes ici-bas ». Mot de Goethe rapporté dans *Les Goddesses*, où Moyra remarque également que « *The Flight to Italy* [le récit de voyage de Goethe] is filled with references to plants and crops; G. even has a theory of a "primal plant" form. The only star he mentions, though, is the sun ». (*Le voyage en Italie* est rempli de références aux plantes et aux cultures : G. a même une théorie quant à l'existence d'une forme de plante primordiale. La seule étoile qu'il mentionne, cependant, est le soleil.) Moyra Davey, *Les Goddesses*, p. 26-27.