

Editorial

Welcome to Volume 38.2 of *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture, and Social Justice!*

This issue consists of two thematic clusters. The first bilingual cluster, edited and introduced by Libe García Zarranz (Department of Teacher Education, Norwegian University of Science and Technology) and Evelyne Ledoux-Beaugrand (Department of Literary Studies, Ghent University), is entitled **Affecting Feminist Literary and Cultural Production/Affects féministes dans les productions littéraires et culturelles**. The articles featured in the cluster include:

- Marie Carrière, “Foreword/Avant-propos”;
- Libe García Zarranz and Evelyne Ledoux-Beaugrand, “Affective Assemblages: Entanglements and Ruptures—An Interview with Lauren Berlant”;
- Tanis MacDonald, “Grievous Speech: Nathalie Stephens’s *Touch to Affliction* and the City of Death”;
- Evelyne Ledoux-Beaugrand, “La douleur des autres : Eisenstein, Mavrikakis, et Agnant”;
- Sandra MacPherson, “Soft Architecture: Walking as an Affective Practice in Lisa Robertson’s ‘Seven Walks’”;
- Libe García Zarranz, “Love Enough! Dionne Brand and Rosi Braidotti’s Affective Transpositions”;
- Maïté Snauwaert, “Dépression et affection dans *Le Juste milieu* d’Annabel Lyon : une poétique du *care*”;
- Christine Lorre, “Touch and Affect in Alice Munro’s ‘Nettles’; or, Redefining Intimacy”;
- Marie-Christine Lambert-Perreault, “Des affects plein l’assiette. Migration, nourriture et agentivité chez Kim Thúy”;
- Elisabeth Otto, “The Affect of Absence: Rebecca Belmore and the Aesthetico-politics of ‘Unnameable Affects’”; and
- Belén Martín-Lucas, “Posthumanist Feminism and Interspecies Affect in Nalo Hopkinson’s *Midnight*.”

The cluster also includes creative pieces by Louise Dupré, “*L’album multicolore*”; Simon Harel, “Épilogue : Désaffecté”; Erin Moure, “THIS FOLD DREAMS AND UNDREAMS UNTIL A LAST DREAM WHICH IS AN I”; Kim Thúy, “*Amoureux*”; and Lucas Crawford, “One of My Thin Friends and Other Poems.”

The second cluster, edited and introduced by Clare Mulcahy (Communications, Northern Alberta Institute of Technology), Hannah McGregor (Publishing, Simon Fraser University), and Marcelle Kosman (English, University of Alberta), features articles and interviews that focus on the theme “**WHOOOPS I AM A LADY ON THE INTERNET**”: **Digital Feminist Counter-Publics**. These include:

- Erin Wunker, “Sweating in Public: Some Thoughts About Writing on the Internet While Being a Woman”;
- Hannah McGregor, “‘I Needed to See the Politic Being Lived’: Virgie Tovar on Fat Activism and Digital Platforms”;
- Marcelle Kosman, “The Unpaid Labour of Love: Rebecca Blakey, Natalie Childs, KL, and Cynthia Spring on behalf of *GUTS CANADIAN FEMINIST MAGAZINE*”;
- Marcy Cook, “The Difference a Gender Makes”;
- Isla Ng, “The Digitization of Neurodiversity: Real Cyborgs and Virtual Bodies”; and
- Clare Mulcahy, “‘Not Just What We Dismantle But Also What We Hope to Build’: Alicia Garza on Black Lives Matter and Digital Activism.”

In addition, the open cluster includes three articles, one book review essay, and a series of book reviews. Lykke de la Cour’s article, “Eugenics, Race and Canada’s First-Wave Feminists: Dis/Abling the Debates,” engages in an intersectional analysis of the reports of one of Ontario’s pioneering physicians and leading eugenic crusaders, Dr. Helen MacMurphy. In interrogating the historical evidence, she argues for the “need to place disability and processes of disablement more critically at the center of analyses and delibera-

tions over the meaning, mission, and the ultimate impact of first-wave feminism and early-twentieth-century eugenics” particularly on marginalized groups of women. In “Mompreneurs, Leaning In, and Opting Out: Work/Family Choices Under Neo-Liberalism,” Shauna Wilton examines three main trends in the search for work-life balance and situates them in the neo-liberal family policy context in Canada. She maintains that these trends—mompreneurs, leaning in, and opting out—“reflect current ideas about intensive mothering and the ‘good mother’ and neoliberal norms surrounding the good worker and citizen.” Roula Hawa and Angela Underhill’s article, “Examining Gender Relations among South Asian Immigrant Women Living with HIV in the Greater Toronto Area: An Anti-Oppressive Lens,” explores the experiences of twelve South Asian immigrant women living with HIV in Toronto. Based on their narratives, the authors argue that “power relations, emotional attachment, the gendered division of labour, and social norms” are key structures that shape South Asian immigrant women’s lives and contribute to increased risk of HIV. In her book review essay, entitled “Gendered Bodies and Necropolitical States,” Jennifer Musial reviews Rebecca Bromwich’s *Looking for Ashley: Re-reading What the Smith Case Reveals about the Governance of Girls, Mothers and Families in Canada* (Demeter Press 2015) and Amber Dean’s *Remembering Vancouver’s Disappeared Women: Settler Colonialism and The Difficulty of Inheritance* (University of Toronto Press 2015) and situates her analysis of these texts in theoretical work on necropolitics and memorialization.

The cover is an image from the book, *Self*, which was written and illustrated by Nova Scotian artist and author, Dawn Sinclair.

Enjoy the issue!

Annalee Lepp
Editor

Feminist Affects in Productions Littéraires et Culturelles: An Introduction

Cluster Editors

Libe García Zarranz is Associate Professor in Literature in English in the Department of Teacher Education at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU, Norway). She is also Research Affiliate for the Canadian Literature Centre at the University of Alberta (Canada), Scholar in The Pierre Elliott Trudeau Foundation, and member of the international research project “Bodies in Transit: Making Difference in Globalized Cultures.” García Zarranz is the author of *TransCanadian Feminist Fictions: New Cross-Border Ethics* (McGill-Queen’s, 2017). She has also published and edited special issues on Canadian and American literature, transnational studies, feminist and queer theory, affect, and film. García Zarranz has held postdoctoral positions at the University of Innsbruck (Austria) and the Centre for Globalization and Cultural Studies at the University of Manitoba (Canada). Prior to joining NTNU, she taught critical theory and gender studies at the University of Cambridge (Magdalene College, UK).

Evelyne Ledoux-Beaugrand est chercheuse et enseignante de français à l’Université de Gand, Belgique. Ses recherches portent principalement sur la littérature des femmes et les discours féministes, les représentations de la vulnérabilité et l’inscription de la mémoire en littérature. Elle est l’auteur de l’essai *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (Éditions XYZ, 2013) et de plusieurs articles sur les écrits de femmes ainsi que sur la postmémoire de la Shoah. Elle a récemment dirigé avec Anne Martine Parent le dossier « Subjectivités mouvantes dans les écrits de femmes depuis 1990 » paru en 2016 dans *@alyses*. En collaboration avec Katerine Gagnon, elle a dirigé en 2014 le numéro de la revue *Textimage* intitulé « Parler avec la Méduse » et a préparé en 2013 avec Kathleen Gyssels le dossier sur les « Représentations récentes de la Shoah » dans *Image & Narrative*. Elle est membre du comité de direction de *CWILA : Canadian Women in*

the Literary Arts/ FCAL : Femmes canadiennes dans les arts littéraires.

An enticing imprecision characterizes the term affect when discussed in certain philosophically oriented academic circuits. Les travaux des historiens et historiennes des émotions nous le rappellent : chaque émotion constitue « un objet si mouvant » (Boquet et Nagy 2016, par. 13) qu'il devient difficile, voire impossible de déterminer ce qu'elle *est* vraiment. Tenter d'accoler un contenu précis à un affect ou à une émotion présente en outre le risque « de le[s] figer dans un état, nécessairement arbitraire et anachronique, et dès lors d'en produire un grand récit [...] » (Boquet et Nagy 2016, par. 13) qui serait incapable de saisir le caractère perpétuellement mouvant de l'affect, ses variations, mouvements et transformations dont il tire sa « force ». Affects are indeed slippery; they impregnate the material and the immaterial world in that, as Eve Sedgwick (2003) explains, they are “attached to things, people, ideas, sensations, relations, activities, ambitions, institutions, and [...] other affects” (18-19); they belong to the ordinary and the mundane understood as “a shifting assemblage of practices and practical knowledges” (Stewart 2007, 1). As Lauren Berlant aptly claims in the interview included in this special issue, “neoliberal austerity policies are quite compatible with the affective turn.” À l'ère du capitalisme avancé qui cherche à jouer des affects à des fins productives, il apparaît d'autant plus urgent de s'attacher à ce que Françoise Collin (1993) nomme « le “pour rien”, la pure perte de ce qui se dissémine, de ce qui ne se cumule ni ne se comptabilise d'aucune manière, bref d'un négatif qui ne se traduirait pas en termes de négativités constitutives » (18). Cet intérêt pour le moindre ou l'in-important, le banal, le charnel, l'émotionnel et l'affectif est au cœur d'approches féministes des relations affectives comme le *care*. There is also a renewed interest in the evanescent, as illustrated in Elizabeth Grosz's (2005) politics of imperceptibility, which is capable of “leaving its traces and effects everywhere but never being able to be identified with a person, group or organization” (194). Affects, Antonio Damasio (2003) reminds us, formally function like a virus, infecting other subjects, bodies, objects, and spaces. This contagious capacity can have revolutionary potential: when affects are politicized and decolonized, they can become vehicles for sociopolitical dissent (Al-Kassim 2016) and feminist insurrection (García Zarranz 2016).

Fugaces, échappant aux définitions stables qui voudraient les contenir, c'est précisément cette capa-

cité qu'ont les affects et les émotions de déborder, de circuler, de coller à certains sujets, ou encore de faire tenir ensemble ou d'en éloigner d'autres, qui leur vaut de jouer un rôle important dans les rapports intersubjectifs. In this sense, affects are not owned by subjects. Rather, as Sara Ahmed (2004, 2006) cleverly puts it, they are relational; they circulate between bodies constantly generating new encounters through spatial processes of approximation, disorientation, and reorientation. Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (2010), qui signent l'introduction de l'ouvrage collectif *The Affect Theory Reader*, jugent nécessaire de considérer l'affect pour ce qu'il fait plutôt que pour ce qu'il est ou ce qu'il serait : « [it is] more a matter of 'manner' than of essence » (14). Non seulement, comme le soutient Elspeth Probyn (2010), « different affects make us feel, write, think, and act in different ways » (74), mais la valeur et le contenu accordés aux affects et aux émotions qui traversent et transforment les subjectivités fluctuent suivant, notamment, les périodes historiques, les cultures et le genre des individus. Affects are simultaneously located and deterritorialized, and as such, they flow between the individual and the collective; the personal and the public. Affects are always embedded in economic processes with a number of implications for the gendered and the racialized body. Thus, as we claim in this special issue, it is crucial to incorporate feminist and decolonial approaches into any considerations of affect.

In “Affecting Feminism: Questions of Feeling in Feminist Theory,” Carolyn Pedwell and Anne Whitehead (2012) map the complex relationship between affect studies and feminist theory aptly arguing that “[w]hile affect theory provides a valuable resource to interrogate long-held assumptions and think social and political life differently, such openings are not framed productively (or accountably) through an elision of the critical and diverse contributions of feminist, postcolonial and queer analysis” (118). In a similar vein, Sneja Gunew (2009, 2016) underscores the need to think about emotions and feelings beyond European structures and traditions in an attempt to begin to decolonize affect theory. Focusing on the first decade of the twenty-first century, this special issue seeks to contribute to these debates by unraveling the broad manifestations of *affect* in contemporary feminist literary and cultural production in Canada and Québec. Le titre du présent dossier le laisse clairement entendre, les contributions ne portent

pas sur un affect en particulier ; elles examinent plutôt des affects nombreux, pluriels, protéiformes, qui ont cependant pour dénominateur commun d'être envisagés d'un point de vue féministe. The term *feminist* here not only includes artistic projects that explicitly contribute to the development of new feminist epistemologies, but also to current artistic manifestations that might engage with concerns relevant to feminist thinking more obliquely. Si on peut dire de ces œuvres et des affects qu'elles explorent qu'ils sont féministes, cela ne tient certainement pas à leur « nature » : il n'existe pas une telle chose que des émotions ou des affects intrinsèquement féministes, tout comme il n'existe pas de bons ou de mauvais affects en soi. Leur portée réside plutôt dans ce que les affects font ou peuvent possiblement faire advenir. En ce sens, examiner les potentialités politiques d'affects associés à la négativité, comme le deuil, la colère ou la douleur, s'avère tout aussi légitime et productif que de se tourner, dans une perspective critique, vers des affects associés à la positivité, comme la joie, l'amour ou l'empathie (Stephens 2015).

As guest editors, we believe a note on terminology is crucial, especially for a special issue that brings together anglophone and francophone traditions. Dans la présente introduction et dans le dossier, les termes affect et émotions sont amenés à se côtoyer. Il en est ainsi car ils ne sont pas aussi distincts que peuvent le laisser penser certaines théorisations. *A fortiori* dans le monde francophone où l'opposition entre émotions et affects, servant parfois aux chercheurs et chercheuses anglo-saxonnes à définir l'objet de leur investigation, est rendue caduque par l'inexistence ou une certaine résistance aux regroupements disciplinaires qui prennent la forme des "affect studies" ou "emotion studies" dans le monde anglo-saxon. Nous insistons donc sur la porosité des frontières entre affects et émotions, qui doivent cependant être différenciés des sentiments. À cet égard, Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) affirment que « [l]'affect est la décharge rapide de l'émotion, la riposte, alors que le sentiment est une émotion toujours déplacée, retardée, résistante. Les affects sont des projectiles autant que les armes, tandis que les sentiments sont introceptifs comme les outils. » (497-498). The essays and creative works in this issue, together with Lauren Berlant's interview, tend to favour *affect* or *emotions* over *feeling* in that they entail the possibility "to become" whereas feelings often contribute to the stabilizing of

"being" (Davy and Steinbock 2012; Crawford 2008). Affect then is connected to becoming, that is, to the on-going transformation of subjectivity, and to action, that is, the capacity for bodies to intervene in how we shape and are shaped by the world around us. Both concepts are, in our view, crucial for a reconsideration of power relations through the development of novel feminist methodologies. L'imbrication de l'affect dans les diverses relations de pouvoir est d'une importance toute particulière pour les « savoirs situés » (Haraway 1988 ; Harding 1993) que veulent produire les approches féministes. Déconstruisant l'idée d'objectivité qui s'est érigée sur le rejet de certaines expériences jugées de moindre importance ou de moindre valeur, la notion de « savoir situé » prend en considération la corporéité du sujet dans la production des savoirs. The need to trace genealogies of (de)subjugated knowledges (Stryker 2006) is also vital in any discussion of the intra-active relationality of affect, power, and the gendered body, as Lucas Crawford's transgender poetics, included in this issue, cogently illustrates.

This special issue collects some of the conversations and discussions started at the international conference "Affecting Women's Writing in Canada & Québec Today/L'affect et l'écriture des femmes au Québec et au Canada aujourd'hui" (Université de Montréal, November 2013). Marie Carrière, Daniel Laforest, Simon Harel, and Libe García Zarranz organized this bilingual event, and it was a joint effort between The Pierre Elliott Trudeau Foundation and the Canadian Literature Centre at the University of Alberta. The conference explored the multiple directions in which contemporary Canadian and Québécois writers and artists are contributing to the transformation of affect into a feminist matter with ethical, aesthetic, and political repercussions. Les contributions rassemblées ici font suite à ces échanges fructueux. Nous avons invité les collaborateurs et collaboratrices à poursuivre les réflexions et à envisager les productions littéraires et culturelles féministes à la lumière des théories de l'affect. Ce faisant, nous désirons apporter quelques réponses, fussent-elles partielles, aux deux questions suivantes: Comment les écrivain.e.s et artistes québécois.e.s et canadien.ne.s mobilisent-elles les émotions et les affects à des fins de transformation des domaines socio-culturels ? In which ways are these literary and cultural interventions contributing to the transforma-

tion of affect into a feminist and thus an ethical and political matter?

Tanis MacDonald unravels the politics and poetics of grief in Natalie Stephens's *Touch to Affliction* (2006) by focusing on the trope of the "dissonant body." This book-length elegy, MacDonald convincingly argues, explores the paradox of elegiac tradition where the speaker becomes "a flâneur of the not-quite-forgotten." Her essay thus traces the intimate relationality between spatial, linguistic, and affective bodies. S'intéressant aussi aux rapports entre l'espace, l'affect et la mémoire, Evelyne Ledoux-Beaugrand propose une lecture des romans *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis et *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant, et du roman graphique *I Was a Child of Holocaust Survivor* de Bernice Eisenstein. L'analyse des modulations spatiales liées à la douleur d'autrui dans les récits permet de dégager une poétique mémorielle de la douleur amenant les sujets « à reconsidérer leur façon d'habiter un espace donné » et à faire l'expérience d'un délogement d'un espace *a priori* familial.

Following a similar line of enquiry, Sandra MacPherson's essay turns to Lisa Robertson's "Seven Walks" for an examination of the peripatetic. Drawing on Rosi Braidotti's philosophy, MacPherson persuasively contends that walking is in Robertson's work an "affective practice that expresses the city in terms of the fluidity of becoming rather than the fluidity of commodity exchange." Material feminist philosophy also works as a methodological framework to Libe García Zarranz's article, which sets up a dialogue between Dionne Brand's novel *Love Enough* and Braidotti's work in *Transpositions*. Brand's and Braidotti's transposable moves, García Zarranz claims, underscore the centrality of affective relations in the transformation of subjectivity, political alliances, and ethical spaces in a time of rampant neoliberalism and mounting racism.

Maité Snauwaert convoque les éthiques féministes du *care* dans sa lecture du *Juste milieu* de la Canadienne Annabel Lyon. « Véritable laboratoire de compassion », le roman de Lyon a pour personnage principal Aristote, une figure fondatrice de la pensée occidentale. Snauwaert montre qu'en mettant l'accent sur la vulnérabilité d'une figure historique majeure et en s'attachant à l'ordinaire de son existence plutôt que d'aborder sa vie sous l'angle de ses réalisations, Annabel Lyon procède à « une relecture féministe de l'Histoire »

qui prend en considération la dimension politique des relations affectives. Christine Lorre also addresses the permeability of boundaries between the ordinary and the political in her in-depth examination of Alice Munro's work. Through the lens of Berlant's (2000) and Ahmed's (2006) work on intimacy, Lorre considers the role of touch and skin in the short story "Nettles," mapping out a number of affective interconnections between the gendered subjects depicted in the narrative.

La traversée de l'œuvre de Kim Thúy qu'effectue Marie-Christine Lambert-Perreault permet de saisir l'importance du rapport sensoriel, affectif et mémoriel à l'aliment chez cette écrivaine d'origine vietnamienne. La nourriture y est un vecteur de remémoration et de transformations subjectives pour les protagonistes des romans. La préparation des repas reste liée à un rôle traditionnel féminin, voire à une forme d'aliénation, mais les transformations successives que connaît le rapport aux aliments font des expériences sensorielles une source d'agentivité et d'émancipation pour les sujets féminins incarnés des romans de Thúy.

The last two articles included in this special issue seek to excavate genealogies of subjugated knowledge through decolonial and posthumanist methodologies. Elisabeth Otto's article examines Rebecca Belmore's multimedia work and its ongoing denunciation of the systemic violence targeting Indigenous women in Canadian society. In a moment where the dehumanization of Indigenous populations is still an everyday reality in many communities, Belmore's work obliquely begs the question: who counts as human? At this historical juncture of increasing racism and feminist backlash, it is thus important to deconstruct the masculinist and colonial category of *anthrōpos* and consider, as Belén Martín-Lucas's article does, what posthumanist ethics may bring to the table. Employing critical posthumanism, affect theory, postcolonial literary criticism, and feminist theories of the cyborg, Martín-Lucas rethinks kinship and interspecies affect in Nalo Hopkinson's speculative work.

Les textes de création constituant un lieu privilégié d'exploration des émotions et des affects, ce dossier nous aurait semblé bien incomplet sans l'apport d'écrivaines et de poètes. Aussi le premier chapitre du récit *L'Album multicolore* de Louise Dupré, a selection of Erin Moure's "untranslatable" poems in *Insecession*, une nouvelle de Kim Thúy, and a selection of Lucas

Crawford's transgender poetics s'ajoutent-ils aux essais.

Tracing several masculinist genealogies of happiness, Sara Ahmed (2010) explains how the feminist subject is rendered an "affect alien" that systematically kills joy "not only by talking about unhappy topics such as sexism but by exposing how happiness is sustained, by erasing the signs of not getting along. Feminists do kill joy in a certain sense: they disturb the very fantasy that happiness can be found in certain places" (581-582). En tant que directrices de ce dossier et, aussi, en tant que frères féministes rabat-joie—« feminist killjoy »—, nous désirons que les essais et textes de fictions rassemblés ici puissent susciter et activer nos sens (critiques), notre vitalité et notre énergie, choses dont nous avons grandement besoin en ces temps marqués par de nombreux reculs pour tous les sujets minorisés. With the alarming ascent of Donald Trump as President of the United States, the ever-growing tide of right-wing politics across Europe, and the unacceptable ordinariness of sexual harassment in many Canadian literary communities, we believe it is key to keep devising feminist work on affect in order to brush "normativities against the grain [and challenge] the felt contours and linkages of everyday life" (Lenon, Luhmann, and Rambukkana 2015, 4).

References

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- _____. 2006. *Queer Phenomenology*. Durham, NC: Duke University Press.
- _____. 2010. "Killing Joy: Feminism and the History of Feminism." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 35 (3): 571-594.
- Al-Kassin, Dina. 2016. "Revolutionary Joy/Infectious Feeling." *Samyukta: A Journal of Women's Studies* 16 (1): 104-118.
- Berlant, Lauren, ed. 2000. *Intimacy*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Boquet, Damien, et Piroska Nagy. 2016. « Pour une histoire intellectuelle des émotions », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], no 16, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://acrh.revues.org/7290>.
- Collin, Françoise. 1993. « Histoire et mémoire ou la marque et la trace ». *Recherches féministes* 6 (1): 13-24.
- Crawford, Lucas. 2008. "Transgender Without Organs? Mobilizing a Geo-affective Theory of Gender Modification." *Women's Studies Quarterly* 36 (3-4): 127-143.
- Damasio, Antonio. 2003. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando, FL: Harvest Books.
- Davy, Zowie, and Eliza Steinbock. 2012. "Sexing Up' Bodily Aesthetics: Notes Towards Theorizing Trans Sexuality." In *Sexualities: Past Reflections, Future Directions*, edited by Sally Hines and Yvette Taylor, 266-285. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris, FR : Éditions de Minuit.
- García Zarranz, Libe. 2016. "Joyful Unsurrection as Feminist Methodology; or The Joys of Being a Feminist Killjoy." *452°F: Journal of Literary Theory and Comparative Literature* 14: 16-25.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. 2010. "An Inventory of Shimmers." In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 1-25. Durham, NC: Duke University Press.
- Grosz, Elisabeth. 2005. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gunew, Sneja. 2009. "Subaltern Empathy: Beyond European Categories in Affect Theory." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35 (1): 11-30.
- _____, ed. 2016. Special Issue "Decolonizing Theories of the Emotions." *Samyukta: A Journal of Women's Studies* 16 (1).
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Sci-

ence Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.

Lenon, Suzanne, Susanne Luhmann, and Nathan Rambukkana. 2015. “Introduction: Intimacies/Affect.” *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture, and Social Justice* 37 (1): 3-5.

Pedwell, Carolyn, and Anne Whitehead. 2012. “Affecting Feminism: Questions of Feeling in Feminist Theory.” *Feminist Theory* 13 (2): 115-129.

Probyn, Elspeth. 2010. “Writing Shame.” In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 71-90. Durham, NC: Duke University Press.

Sedgwick, Eve K. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press.

Stephens, Elizabeth. 2015. “Bad Feelings.” *Australian Feminist Studies* 30 (85): 273-282.

Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham, NC: Duke University Press.

Stryker, Susan. 2006. “(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies.” In *The Transgender Studies Reader*, edited by Susan Stryker and Stephen Whittle, 1-17. New York, NY: Routledge.

Foreword/Avant-propos

Marie Carrière is Director of the Canadian Literature Centre at the University of Alberta, where she also teaches English and French. Her work on feminist writing in Canada and Québec appears in various journal articles and book chapters. Her latest book is *Médée protéiforme* (University of Ottawa Press, 2012) and she is co-editor, with Patricia Demers, of *Regenerations: Women's Writing in Canada* (University of Alberta Press, 2014).

Affect, Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (2010) tell us, “is persistent proof of a body’s never less than ongoing immersion in and among the world’s obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations” (1). If we accept this definition, then women’s writing in Canada, and *écriture au féminin* in Québec, have always been *about* affect: in the sense both of *regarding* or being *with reference to* affect, and of indicating a *movement within* or *various directions* of affect. Women’s writing in Canada is *about* affect when it problematizes gendered, racialized, or sexualized bodies. It is *about* affect when it performs vulnerability, resistance, and queerness; when it represents the immersion of bodies in material reality and in language; and, ultimately, when it expresses ways in which these bodies inform literary expression.

I can’t help but notice that this special issue of *Atlantis* comes at a time of revival in mainstream feminism, with the increased visibility of feminist activism on social media, in popular culture, or on a global scale. It also comes at a very non-feminist and indeed anti-feminist time, when cultural and political backlash against feminist ideas and activism is at an all-time high. Finally, this issue also comes at a time in feminist literary and critical history (our current one) that I call metafeminist (Carrière 2016). Initially used by Lori Saint-Martin in the 1990s, metafeminism denotes paradigmatic turns and shifts in women’s writing, whereby feminist ideas have become less explicit than they were a few decades ago in women’s texts produced in Canada and Québec. But, feminism is still there, and it is still here. In other words, several women writers in Canada and Québec may appear less unequivocal in their political or theoretical outlooks than their (second-wave?) predecessors. Whether writing from a cis, queer, trans, racialized, or what they recognize as a privileged white position, they are no less ethically engaged with alternative visions of social transformation spawned by feminist thought. Wading through the torrent of constant societal and cultural backlash, feminism is still doing its

work. It does it differently and perhaps more dispersedly than in decades past.

In assessing the state or consequences of feminism in the twenty-first century, several critics have underlined what I would call this metafeminist moment. “Women need not be the explicit object of debate for us to deploy our analytics of power to useful effect” (8), Joan Scott (2002) argues. In turn, Misha Kavka (2001) reminds us that “feminist thinking may now *stretch beyond* ‘women’ or even gender as categories and as delimiting objects of investigation [but] it does not, however, mean leaving these categories behind” (xxi; my emphasis).

Just as such terms like globalization, transnationalism, diaspora, and now neoliberalism have more or less refurbished terms like postmodernism, multiculturalism, and postcolonialism in our critical *parler* (Cvetkovitch 2012, loc. 316, par. 1), metafeminism as a term attempts to update our historical sense of feminism’s shifting epistemologies and practices. And “so it is,” as Sara Ahmed (2004) powerfully argues, “when feminism is no longer directed towards a critique of patriarchy, or secured by the categories of ‘women’ or ‘gender,’ that it is doing the most ‘moving’ work. *The loss of such an object is not the failure of feminist activism, but is indicative of its capacity to move, or to become a movement*” (176).

Let’s now return to affect. The movement that Ahmed (2004) describes above has informed recent scholarship engaged with affect studies. And here, the “time” of feminism, so to speak, is of essence. “The subject of feminism” has been conceptualized “as embodied, located and relational” (Koivunen 2000, 8) in the work of a number of affect theorists including Ahmed, Lauren Berlant, Rosi Braidotti, Teresa Brennan, and Ann Cvetkovich. While the turn to affect in feminist theory may indicate the “search of a new critical vocabulary” (Koivunen 2000, 8), the focus on affect is also recognizably *in continuation with* the long history of feminism’s ongoing engagement with ethics, ontology, and the material conditions of identity and subjectivity. Recent momentum in the scholarship on affect is often talked about in terms of an “affective turn,” as coined by cultural theorist Patricia Clough in 2010. Such talk, as Anu Koivunen (2000) argues, is “to ignore generations of feminist scholarship on articulating subjective and social experiences of injustices” (22). Koivunen

(2010) urges us to consider “the long history of feminist engagement with psychoanalysis,” for example, or theories of the “passionate subject” (22) in the work of Julia Kristeva, Jessica Benjamin, Teresa de Lauretis, and Kaja Silverman. Indeed: “The question of affect and the reflexive link between ontology and epistemology were always already there in feminist self-consciousness” (Koivunen 2010, 23).

Returning now to the shift in the political tendencies and aesthetic practices of women’s writing in Canada today, I’d like to propose that the study of affect can help us grapple with some of these transformations. Convergences between English- and French-language feminist poetics were perhaps arguably more visible in the 1970s and early 1980s than those that meet the critical eye today. Formal experimentation and sexual politics fuelled the writing of a number of Anglophone and Francophone women (Daphne Marlatt, Lola Lemire Tostevin, Nicole Brossard, to name just a few) which focused on theories of intersubjectivity and corporeality. This was the stuff of affect, to be sure, which European and American feminist thinkers (Hélène Cixous, Luce Irigaray) were in turn delving into. These so-called radical feminist poetics came to give way either to more personal or intimate forms of writing or to interventions in colonial, multicultural, and national rhetoric (Dionne Brand, Nadine Ltaif). However, feminism in Canadian writing today—and the centrality of affect especially in the form of private and public intimacy—is as pertinent as ever.

As this special issue is about to demonstrate under the perceptive editorial vision of Libe García Zarranz and Evelyne Ledoux-Beaugrand, feminism in Canadian writing (by Nalo Hopkinson, Larissa Lai, Catherine Mavrikakis, Kim Thúy, and in the creative work of transgender poet Lucas Crawford featured here) no longer thinks (if it even ever did think) in just local or national terms. The oppression of minorities, women, and nature, as well as the ill effects of neoliberal attachments to scripts of happiness or the ‘good life’ must fall more than ever under the scrutiny of feminism’s longstanding methodologies of analysis and critique. With keen and growing interest in global crisis in women’s writing—environmental collapse, social inequality, state and biopolitical surveillance, heteronormative backlash—critics (Ledoux-Beaugrand, García Zarranz, Amelia DeFalco, Dominique Héту, Sina Queyras) increasingly turn

to material and queer theory, posthumanism, and the ethics of care to engage with these works.

Let me just end with this. As a literary practice, feminism confronts and resists the current global and post-9/11 brutalities and inequalities that besiege us. Feminist theory, Ahmed (2017) reminds us in *Living a Feminist Life*, is after all “world making” (loc. 330, par. 3). More than ever, we need feminism which, like the body, has the “capacity to affect and be affected” (Gregg and Seigworth 2010, 2).

Feminism is an ethos for our time.

inist Readings: Disturbing Differences, edited by Marianne Liljeström and Susanna Paasonen, 8-29. London, UK: Routledge.

Scott, Joan. 2002. “Feminist Reverberations.” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 13 (3): 1-23.

References

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York, NY: Routledge.

_____. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press.

Carrière, Marie. 2016. “Metafeminism and Post-9/11 Writing in Canada and Québec.” *Studies in Canadian Literature* 41 (1): 223-247. Special 40th Anniversary Issue. Eds. Cynthia Sugars and Herb Wylie.

Cvetkovich, Ann. 2012. *Depression: A Public Feeling*. Durham, NC: Duke University Press.

Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. 2010. “An Inventory of Shimmers.” In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 1-25. Durham, NC: Duke University Press.

Kavka, Misha. 2001. “Introduction.” In *Feminist Consequences: Theory for the New Century*, edited by Misha Kavka and Elisabeth Bronfen, ix-xxvi. New York, NY: Columbia University Press.

Koivunen, Anu. 2000. “The Affective Turn?” In *Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*, edited by Anu Koivunen and Susanna Paasonen, 7-9. Turku, FI: University of Turku/Finnish Society for Cinema Studies.

_____. 2010. “The Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory.” In *Working with Affect in Fem-*

Affective Assemblages: Entanglements and Ruptures— An Interview with Lauren Berlant

.....
Libe García Zarranz is Associate Professor in Literature in English in the Department of Teacher Education at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU, Norway). She is also Research Affiliate for the Canadian Literature Centre at the University of Alberta (Canada), Scholar in The Pierre Elliott Trudeau Foundation, and member of the international research project “Bodies in Transit: Making Difference in Globalized Cultures.” García Zarranz is the author of *Trans-Canadian Feminist Fictions: New Cross-Border Ethics* (McGill-Queen’s, 2017). She has also published and edited special issues on Canadian and American literature, transnational studies, feminist and queer theory, affect, and film. García Zarranz has held postdoctoral positions at the University of Innsbruck (Austria) and the Centre for Globalization and Cultural Studies at the University of Manitoba (Canada). Prior to joining NTNU, she taught critical theory and gender studies at the University of Cambridge (Magdalene College, UK).
.....

Evelyne Ledoux-Beaugrand est chercheuse et enseignante de français à l’Université de Gand, Belgique. Ses recherches portent principalement sur la littérature des femmes et les discours féministes, les représentations de la vulnérabilité et l’inscription de la mémoire en littérature. Elle est l’auteure de l’essai *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (Éditions XYZ, 2013) et de plusieurs articles sur les écrits de femmes ainsi que sur la postmémoire de la Shoah. Elle a récemment dirigé avec Anne Martine Parent le dossier « Subjectivités mouvantes dans les écrits de femmes depuis 1990 » paru en 2016 dans *@nalyse*. En collaboration avec Katerine Gagnon, elle a dirigé en 2014 le numéro de la revue *Textimage* intitulé « Parler avec la Méduse » et a préparé en 2013 avec Kathleen Gyssels le dossier sur les « Représentations récentes de la Shoah » dans *Image & Narrative*. Elle est membre du comité de direction de CWILA : *Canadian Women in the Literary Arts/ FCAL : Femmes canadiennes dans*

les arts littéraires.
.....

Lauren Berlant is George M. Pullman Professor of English at the University of Chicago. She is also co-editor of *Critical Inquiry* and a founding member of the art/activist group Feel Tank Chicago. Currently working on flat affect, Berlant has written widely about the complex entanglements of affective, political, social, aesthetic, and material life, sovereignty and its discontents, intimate publics, the commons, and humourlessness with a focus on the contemporary US. Her most recent publications include the edition of the special issue *Comedy: An Issue for Critical Inquiry* (2017), with Sianne Ngai, where they dispel the paradoxical nature of comedy, with its pleasures and its ingrained displeasures. Other influential publications include *Sex, or the Unbearable* (Duke UP, 2014), with Lee Edelman, and *Desire/Love* (Punctum, 2012). What has been called “her national sentimentality quartet” includes *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life* (Chicago UP, 1991), *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (Duke UP, 1997), *The Female Complaint* (Duke UP, 2008), and *Cruel Optimism* (Duke UP, 2011). Berlant’s numerous edited volumes and collections further attest to the collaborative nature of her work: *On the Case* (*Critical Inquiry*, 2007); *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion* (Routledge, 2004); *Our Monica, Ourselves: The Clinton Affair and the National Interest* (New York UP, 2001), and *Intimacy* (*Critical Inquiry*, 1998). Berlant regularly blogs at *Supervalent Thought*, <https://supervalentthought.com>.

Ambition is desire in the lifeworld of capitalism.

Lauren Berlant "Humorlessness"
(2017: 315)

Lauren Berlant's inventory of the world, as illustrated in her robust body of work, signals a saturation of ugly feelings (Ngai 2005). These negative affects often block desire, hope, and pleasure as potential activators of social change and political transformation. In a moment of utter uncertainty, intensified by the ascent of Donald Trump to the Presidency of the United States and the rise of neofascisms in Europe, the editors of this special issue consider feminist anti-racist enquiry more necessary than ever. The centrality of the affective realm, as Berlant's interview illustrates, is unquestionable to begin to unravel this matrix of tensions, ruptures, and paradoxes. This interview was conducted over email in the summer and fall of 2014.

Libe & Evelyne

While being aware of the compulsive need to re-fashion terminologies in academia, would you like to reflect on the so-called "recent" turn to affect, particularly in the Humanities (Clough and Halley 2007)? Given the precarious state of the Humanities today, with radical worldwide funding cuts, do you think there is potential in affect theory to provide some counter-discourse to rampant neoliberal ideologies? If so, how? Could a feminist and queer theorization of affect, for instance, contribute to suspending/delaying the "slow death" (Berlant 2007b) of the Humanities as a discipline? What are the particularities (if any) of doing affect studies in the US academic system, particularly in this contemporary age of global crisis?

Lauren Berlant

I might be less optimistic than you. Of course, there is a potential for almost anything to become a transformative resource! But I'm enough of a Gramscian to believe in the hegemonic process as a war, not a solution to the problem of war. So I don't conclude that affect or any theory on its own, even from a feminist or queer perspective, can induce a better new consistency for living. For one thing, movements are sites of contestation, scenes of competitive exemplification whose power can be assessed according to how solidarity can be maintained amid antagonism. A good theory

helps shape what we pay attention to and how we live and imagine living; it can be an anchor when things are awry, but it can be a harm when it stops us from taking in singularity, anomaly, and unpredicted forms of life.

So, for example, I have been thinking lately about irregular guerrilla actions: wildcat sickouts, unpredictable disturbances. Mental health days. Unpredicted tones of voice, of idioms of response. Because the strategies of "our" better intentionality against "their" bad intentionality have not worked very well, on their own. The threat of the unpredictable idiom and outcome is an important weapon in our arsenal. But it is easier to think the interruption and the increment than to reboot the totality.

Then there's the problem of affect theory's emergence in neoliberal times. The *Cruel Optimism* (2011) chapter on the Laurent Cantet films *Human Resources* and *Time Out* critiques from a position of solidarity the universalist aspects of precarity politics within the spaces of contemporary crisis, arguing that neoliberal austerity policies are quite compatible with the affective turn. As Deleuze and Massumi argue, societies of control see the overproduction of affect as a good fuel for private capital growth and the exhaustion of the subject, who is reduced to the dramatics of getting by while thinking of affect as an inalienable resource. So sometimes affect theory is the theory of our bodies within contemporary modes of production, a new focus for realism in the guise of a potentially revolutionary surplus or inalienable property.

The second problem with investing too much in affect theory to solve the problem of assessing social life is that using affects and emotions to measure injustice tends to assume that justice and the good life can be sensed, that there's some authenticity or purity in our discernment. That just seems false to me. It's central, though, to any prefigurative politics, and therefore can't be summarily negated either. To me, what affect theory best helps us see are the contradictions and ambivalences in our projects and attachments. It is a training in paying attention; at its best a way of describing the overdetermining forces that make a scene (like the historical present) complicated, overwhelming, and in movement. It is less clarifying about what to do and how find form for what we want.

Finally, the question of the Humanities: as you phrase it, our options are minimal—how to suspend or

delay its death. My political test is always to evaluate how different social projects cast the value of non-productivist subjects (kids, the aged, the disabled, the unemployed) and non-productivist modes of thought (the Humanities). What would a non-capitalist version of social value really be like? How can we build practices to sustain it? We are hammering out new visions at this point. The US had less of a social democracy than Canada and many places in Europe, and so the shock of privatization is geopolitically different; what isn't transnationally too different is our collective attempt to face down the drive to sell off knowledge-creation to the highest bidder. In the US, additionally, there continues to be a drive to censor publicly-funded knowledge that's inconvenient to the moral universe of the hegemony (straight white religio-patriarchy with legislative access has made a virulent comeback in the last five years in the US).

The idea of a liberal education for anyone who wants it, an education that values a genuine experimentality as to the value of a pursued thought was a beautiful one. One didn't have to be deserving or have leisure time to occupy. One had the right to expect and cultivate a cushion of knowledge that did not lead to the building of a skill for capital, economic or social. People of different classes and backgrounds were all considered to deserve access to interpretive and reflective skill-building. I want that to be part of whatever emerges from this crisis; I think this part of the interpretive Humanities and Social Sciences is worth fighting for.

Libe & Evelyne

In this special issue, we tend to favor the term "affect" over "feeling" in that, as Deleuzian critics claim, affect entails the capacity to become whereas feeling consists of the "stabilizing of being" (Davy and Steinbock 2012; Crawford 2008). In which ways is a discussion of terminology productive in articulating new feminist and queer theories of affect?

Lauren Berlant

Language makes everyone anxious. Just recently, I read someone saying once that the feeling/emotion/affect distinction was patriarchal. I read someone else say the next day that the distinction was the work of ideology itself, a romanticism of the nervous system that idealizes our responses without considering how they're

shaped by capital and liberal ideology. These desires to foreclose or shame debate make me sad. Clearly, affect theory is central to the history of our concepts of ideology (the relation of explicit to affective attachment) but it is also a way of describing the force of the unsaid in collective life that shape how what can be said is thought and transmitted. These problems of finding form for the empiricism of the unsaid aren't limited to feminist and queer theories. But feminists and queers are especially interested in affect because desire is unruly and induces intensities of attachment outside of calculation, and if this is what makes us powerful and threatening and fun then affect theory should be valued as a resource.

Libe & Evelyne

If affects are never intrinsically good or bad, as you state in *Cruel Optimism* (2011), and if their effects depend on the context and are rather uncontrollable, could we nonetheless think of some affects being more suitable to political movements? For instance, which kind of affects should contemporary (third- or fourth-wave) feminism mobilize not only to touch, move and reach others, but also to move beyond itself and expand its boundaries? As theorists, professors, and artists, how can we rethink affect so as to contribute to the sustenance of feminist and queer genealogies/archives?

Lauren Berlant

There are so many feminisms, and so many assemblages in which feminism operates as a disruptive/transformatory resource!

If we organize our exhaustion into a refusal to reproduce normativity (which is not easy, because normativity is a convenience that works *against* exhaustion at the same time as it takes a depleting toll); if we organize outrage into violence or its threat; if we organize our anxiety by pushing against the disorganization and siphoning of energy that constitutes the productivist life; if we reimagine health as different from the ability to work and wealth from the ability to hoard; if we embrace relationality over sovereign individuality as the ground for social theory and the good life; if we begin to see teaching as an opportunity to bring all of our intellectual and historical resources to the table; if we begin to think differently about infrastructures and temporalities of dependence, care, and intimacy; if our project's collective and not sovereign-heroic – things could hap-

pen. The political life demands an impatient patience.

From my very first publication—"The Female Complaint" (1988) in *Social Text*—I have been arguing that the problem of non-identity is at the core of feminism (and now, queer work too), as identity is an engine for the reproduction of iconic figures that are supposed to function as realist aspirations. Male privilege controls women through reducing us to a thing – reproduction, sexual appetite, consumption, maternity; the personal, the bodily—just as racism is a drive to undetermine the subject of color. Feminism and queer work need to fight against the homogeneity drive, what Jasbir Puar (2007) and others call homonormativity. I want feminism and queer work as motors for intimate publics to fight for pride in the capacity to maintain solidarity within a tangled space of antagonism, inconvenience, and non-recognition, to be able to bear and be interested in all kinds of differences. If misogyny and heteronormativity are norms in which women and femininity become stuck in figurations from which some men and class elites benefit and derive pleasure, what would it mean to release woman and femininity into a freedom from normative figuration—or at least an always transforming figuration? Can feminism bear it? It hasn't yet: the ongoing work of French, antiracist, postcolonial, and socialist feminisms testifies that supporting the multiplicity of women is an ongoing project for many feminists as well as patriarchally-defined misogynists (and the people who were raised within regimes of negative attachment to women, which pretty much defines most people).

This is an ongoing problem: I am not sure if it's possible to have a non-egoistic social movement. In any case, I have another specific commitment, which is to an anti-erotophobic politics. This requires affect theory, because it's so often about unconscious and confused visceral attachments. In my view, biopolitical subjects, populations whose persons are defined as bodies whose appetites need controlling by power, are all associated negatively with sexuality and likewise explicit sexuality carries negative value because of its association with populations and persons deemed too close to appetite. Lately, I have been hearing feminists and queer activists saying that pro-sex feminism went too far and that we need to reassert our erotophobia as a principle against patriarchy. It's my view that the hatred and suspicion of sex turns it into a weapon and not a space of disturbance we know how to inhabit. Affect theory to me, as

a crusader against biopolitical violence, helps to fuel the hard work of not presuming bodies mainly as threats to happiness.

Libe & Evelyne

In the introduction to *Cruel Optimism* (2011), you mention the difficulty to write about affects and the "need to invent new genre for the kinds of speculative work we call 'theory'" (21). A look at other texts that pertain to the field of "affect studies" shows indeed how difficult is it to find a genre able to translate something as abstract though very much corporeal and as ordinary as affects. Does every different kind of affect ask for a particular genre? How genre and affects relate? How "personal criticism" and more poetic and/or autobiographical forms of writing could further or serve better our understanding of what affect does?

Lauren Berlant

I don't think there is a genre for every affect, no. This is partly because I think of the assessment of affect as the representation of a *scene* of convergence—moods, atmospheres, complexities—and not as a thing that can be anchored to one figuration. This is partly why autobiographical writing has become so important to affective work—not because it is *truer* about visceral epistemologies, but because its visceral epistemologies need to be considered *along with* the other evaluative styles of figuration we're used to, inducing productive interruptions and resonances.

Libe & Evelyne

In *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Eve K. Sedgwick (2003) explains how "Affects can be, and are, attached to things, people, ideas, sensations, relations, activities, ambitions, institutions, and any number of other things, including other affects" (19). What happens then when certain populations are negated the possibility of creating affective communities? What are the limitations of affect? How to theorize the lack of affect?

Lauren Berlant

I hate to close our interview by disagreeing again with the presuppositions in your questions, but... I don't think any populations are "negated the possibility of creating affective communities." But then I am

not sure what kind of value you're attaching to "community" here, either. There are populations deemed inadequate or threatening in their styles of sociality and atmospheres of the ordinary—but that's not because of an *absence* of affective community—rather, a threatening overpresence. Hegemons can't bear their irrelevance to the flourishing of alternative affective communities, and they understand that the extension of the intimate publics that are not addressed to them is a threat to their dominant status.

Anyway, as it happily happens, I am writing on affective flatness now, and have a lot to say about it. Flatness is different than lack. It is not only a subtraction, but a form of performance, a style of showing up. It may be a performance of an enigmatic transmission that forces the interlocutor into anxiety or discomfort; at the same time, a performance of casualness or recessive force that might produce an atmosphere of ease. I wouldn't presume that affective presence is freedom and affective lack is failure; nor the opposite, that affective reserve is authenticity and presence is normativity in the bad sense. Having said that, I have been blown away by how racialized the assessment of affective comportment is: whose "lack" designates power ("the man" is affectless) and whose reticence is deemed a resistant inscrutability or mental health problem. Thinking about the hot and cool intensities of affect, and how they magnetize political desire and threat, might well become central questions of feminist and queer work on the forms of social life, from the aesthetic statement to the glance across the room to the judicial opinion.

I know you want me to say that affect theory can become a revolutionary force, insofar as it can transform what shapes knowledge, and I do think that it can. But we have ourselves to begin questioning our norms of how health and happiness are identified and tracked, not presuming that affective minimalism or disintegration is a symptom of one thing (maybe going under the radar is a symptom of defeat, but maybe it's a path to freedom!). The questions are empirical: they require us to track patterns, lines of flight, and the convergence of freedom from and freedom for, of ambivalence and desire.

.....
References

Berlant, Lauren. 1988. "The Female Complaint." *Social Text* 19/20: 237-259.

_____. 1991. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

_____. 1997. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham, NC: Duke University Press.

_____, ed. 1998. *Intimacy*. *Critical Inquiry* 24 (2).

_____, ed. 2004. *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. New York, NY: Routledge.

_____, ed. 2007a. *On the Case*. *Critical Inquiry* 33 (4).

_____. 2007b. "Slow Death." *Critical Inquiry* 33 (4): 754-780.

_____. 2008. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press.

_____. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.

_____. 2012. *Desire/Love*. New York, NY: Punctum Books.

_____. 2017. "Humorlessness (Three Monologues and a Hairpiece)." *Critical Inquiry* 43 (2): 305-340.

Berlant, Lauren, and Lee Edelman, eds. 2014. *Sex, or the Unbearable*. Durham, NC: Duke University Press.

Berlant, Lauren, and Lisa A. Duggan, eds. 2001. *Our Monica, Ourselves: The Clinton Affair and the National Interest*. New York, NY: New York University Press.

Berlant, Lauren, and Sianne Ngai, eds. 2017. *Comedy, an Issue*. *Critical Inquiry* 43 (2).

Clough, Patricia Ticineto, and Jean Halley, eds. 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.

Crawford, Lucas. 2008. "Transgender Without Organs? Mobilizing a Geo-affective Theory of Gender Modification." *Women's Studies Quarterly* 36 (3-4): 127-143.

_____. 2015. "Woolf's Einfühlung: An Alternative Theory of Transgender Affect." *Mosaic: A Journal of Interdisciplinary Study of Literature* 48 (1): 165-181.

Davy, Zowie, and Eliza Steinbock. 2012. "'Sexing Up' Bodily Aesthetics: Notes towards Theorizing Trans Sexuality." In *Sexualities: Past Reflections, Future Directions*, edited by Sally Hines and Yvette Taylor, 266-285. London, UK: Palgrave Macmillan.

Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Puar, Jasbir K. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham, NC: Duke University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press.

Grievous Speech: Nathalie Stephens' *Touch to Affliction* and the City of Death

.....

Tanis MacDonald is an Associate Professor in the English Department at Wilfrid Laurier University. She specializes in Canadian literature with a focus on modernist and contemporary poetry as well as the race and gender politics of elegy. In 2012, *The Daughter's Way: Canadian Women's Paternal Elegies* was published by Wilfrid Laurier University Press. She is also a working poet and her creative work has been published in literary journals in Canada and the UK.

.....

Abstract

Like all resonantly elegiac texts, Nathalie Stephens's 2006 book *Touch to Affliction* does more than just locate or inscribe grief; it also challenges the historicized position of affect by dislocating the identity of the mourner, the City of Death through which the mourner roams, and the shifting identity of the mourner's "lost beloved." Stephens's mourner politicizes the act of walking through the city: first, as a "dissonant body" that refuses gender norms, and second, as a stubborn physical presence of public mourning: that which is wrought by the nation, and that to which the nation can never fully respond. Alluding to philosophy about mid-twentieth-century violence, the narrator asks two resonant questions: "Where is the poet who will return language to the body?" and, more problematically, "Where is the body that is prepared to receive language?"

.....

Résumé

Comme tous les textes résolument élégiaques, le livre *Touch to Affliction* de Nathalie Stephens, publié en 2006, fait plus que simplement localiser ou inscrire le chagrin; il remet également en question la position historicisée de l'affect en disloquant l'identité de la personne en deuil, la Ville de la mort dont elle parcourt les rues, et l'identité fluctuante du « bien-aimé perdu ». La personne en deuil de Stephens politise l'acte de marcher dans la ville : en premier lieu, en tant que « corps dissonant » qui refuse les normes de genre, et en second lieu, en

tant que présence physique obstinée du deuil public : celui qui est façonné par la nation et auquel la nation ne peut jamais répondre pleinement. Faisant allusion à la philosophie de la violence du milieu du 20^e siècle, la narratrice pose deux questions retentissantes : « Où est le poète qui rendra le langage au corps? » et, question plus problématique : « Où est le corps qui est prêt à recevoir le langage? »

There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.

Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" (1968)

Not confessional. Evidence, rather, of the unspeakable. That thing toward which we move and we are an affront to the language we use to name it.

Nathalie Stephens, *Touch to Affliction* (2006)

To call Nathalie Stephens's 2006 resonantly resistant book of poetry *Touch to Affliction* a text of mourning may be to state the obvious, but like all elegiac texts, Stephens's book does more than just locate or inscribe grief. It also challenges the historicized position of affect by dislocating the identity of the mourner, the City of Death through which the mourner roams, and the shifting identity of the mourner's "lost beloved." Stephens comes to these challenges with a history of working with a poetics of resisting finitude, naming, and the reiterative ending, and exploring the more difficult movements of the in-between, as Stephens describes in a 2009 interview with Kate Eichhorn (65-67). In *Touch to Affliction*, the dissonant body of the narrator is more than a body that is alienated or thrown into an existential crisis by the walk through the ruined city, although these situations may also be true. Perhaps more importantly, it is a body whose dissonance allows the speaker to comment on a subjectivity that has been broken by the language that is supposed to serve it: the language of belonging, and not incidentally, the language of elegy: "I went into a new city with old words. // ...I carried a small body in my teeth. // Claim nothing as your own. Not curvature. Nor comfort. // Nor sleep" (17). In assuming the mourning of others and offering advice for walking through the City of Death, the speaker counsels the refusal of consolation and all other forms of comfort, especially the consolation offered by historiographic materialism that favours tropes of the *pharmakon* or sacrificial bodies to justify theologically sanctioned violence or narratives of political or historical inevitability.

Stephens's interest in Walter Benjamin's (1968) concept of the *nunc stans*, the "abiding now" from his "Theses on the Philosophy of History," is at work throughout *Touch to Affliction*, as is Stephens's deep

suspicion of the "utopian present" as an impossibility that is "terrifying" for the kinds of violence it allows, and in some ways, assumes (Eichhorn 65). Benjamin (1968) warns against this kind of an agreement on a utopian present, and in doing so, casts time itself as a tool manipulated by historical and political construct, "the puppet called historical materialism" that "enlists the services of theology" (253). *Touch to Affliction* is a book-length elegy that explores the paradox of elegiac tradition: in a strange and yet strangely familiar blasted cityscape, a speaker becomes a kind of *flâneur de la pensée de la mort*—or perhaps more elusively, a *flâneur* of the not-quite-forgotten—and the narrative offers elegiac fragments that bear a literary resemblance to mid-century texts like Simone Weil's (1952) *Gravity and Grace*, or Benjamin's *Arcades Project*, with all three texts working in the arena of the intensely-wrought philosophic aphorism. More than one writer has taken on the task of dismantling the masculinist and class-bound tradition of the *flâneur*, and while Stephens alludes to Benjamin's "Theses on the Philosophy of History" as a major influence in Kate Eichhorn's 2009 interview published in *Prismatic Publics*, Stephens's mourner is meant to politicize the act of walking through the city in at least two ways: first, as a "dissonant body" that refuses gender norms, and second, as a stubborn physical presence of public mourning which is wrought by the nation, and to which the nation can never fully respond. In some ways, it could be said that this was Benjamin's project as well, coming to fruition in the twenty-first century.

As the narrator-mourner moves through the City of Death, Stephens (2006) challenges historiographic materialism that reproduces "the insufficiency of grieving" (73). Alluding to philosophy about mid-twentieth-century violence, the narrator asks two resonant questions: "Where is the poet who will return language to the body?" and, more problematically, "Where is the body that is prepared to receive language?" (16). The city of *Touch to Affliction* is twofold; at once outside the body, a realistic enough historical city washed in a historical blur, this "Not Paris" (33), and a fabled city that springs from inside the speaker's "dissonant" body (28), as the title of one poem suggests: "My thigh grew a city" (17). The classical allusion to Dionysus, conceived in his human mother's womb but stitched into the thigh of Zeus and "grown" to godhood, suggests both

violence and resilience, and even gestures to a socially “dissonant body” that is both male and female. But in *Touch to Affliction*—whether or not the speaker positions themselves as transgender like Tiresias, the seer who was both a man and a woman—the dissonant body of the mourner is a body who, like Tiresias, dwells in the “abiding now,” a position that is especially piquant when we consider Stephens’s own practice of publishing as Nathalie Stephens and also as Nathanaël. The Tiresian potential of Stephens’s text finds corollaries in other recent artistic explorations of Tiresias that underscore the dissonant body’s location in a mourning practice, such as transgender artist Heather Cassils’s recent performance art piece named for the seer, in which Cassils works with the vision of “the body as a social sculpture” (Heyman 2015) and wears “a neoclassical Greek male torso carved out of ice” and melts it with body heat over a four-to-five hour period (Cassils 2015). In *Touch to Affliction* (2006), the cost of returning language to the body is high; the mourner is perpetually “drowning in a mouth that doesn’t close” (72), but at the same time, the narrator refuses the efficacy of memory, choosing instead to note the many ways in which language “sets [the] body against itself” (14).

Reframing the elegy to consider the transgendered and transnational terms of intimacy is no small task, poetically or politically, and necessarily involves a broad and deep investigation into how the language of grief intersects with or reframes concepts of the local and the global, especially the ways in which such categorizations have been mediated by history and violence. Parsing the geographies of inclusion and exclusion, Stephens notes that “the work of time and history” is that of “swallowing” different material histories to favour a single history: “the sort of violences that are subsumed both into history and into the silences of historical narrative” (Stephens, qtd. Eichhorn 2009, 65). Considering the city as the site of mourning in *Touch to Affliction*, Stephens asserts that “cities... become synonymous with the wars they receive” (qtd. Hix 2013). The speaker’s dissonant body is dissonant within the city and within the text. At once a citizen and an outsider, the speaker has a mourning practice that refuses the movements of historical inevitability and consolation. The lost beloved takes the form of a “small body” that the narrator attempts to protect, hide, and save throughout the text: what Kaja Silverman (1996) has called in *The Thresh-*

old of the Visible World a “disprized body” (26), a body whose social value as a citizen goes unrecognized by the state, and what Erin Moure (2012) would call “the unmemntioable” in her book of the same name: a body whose history exists within a shibboleth, at once urgent and unutterable.

The dissonant body in *Touch to Affliction* is not a disposable body, but it is a body that troubles the distance between presence and absence and exists in perpetual precariousness on the margins of an unsustainable world. Judith Butler’s (2009) questions in *Frames of War* about grievable life being defined—and sometimes denied—by a responsiveness that is mediated by affective conditions for social critique find purchase in *Touch to Affliction*, not the least because Stephens locates the mourner in “Not Paris.” What Stephens has written is not specifically a Holocaust text, though the echoes of that historical violence are unmistakable throughout *Touch to Affliction*, from their allusions to philosophers and literary figures who have written extensively about ethics and mid-twentieth-century violence (Simone Weil, Simone de Beauvoir, Yehuda Amichai, Emmanuel Lévinas) to invocation of the lost and their erasure from history. Stephens, like Erin Moure, is Canadian, and both poets have explored necropolitics via the mid-twentieth century European conflict for the philosophical and affective turn that history of violence continues to echo through succeeding generations of the people who were displaced by and sometimes murdered in the conflict. Moure (2012) works with the shibboleth as a tool of historical erasure in *The Unmemntioable*, while Stephens offers her peripatetic mourner—the *flâneur* in the City of Death—as a challenge not only to elegiac consolation but also the assumption that grief is always and only “personal.” Reading *Touch to Affliction* through Sara Ahmed’s (2004) “affective economy” means reconsidering the city as a structure of feeling and acknowledging that, while emotions may be personal, they are not private nor are they isolated from material histories. Ahmed’s observation that emotions “create the very affect of the surfaces or boundaries of bodies and worlds” (117) is integral to considering how *Touch to Affliction* challenges historiographic materialism and proposes a necropolitics (to use Achille Mbembe’s [2003] term) that regards language as barbarism, with the only solution being the dislocation of grief from the “personal” while rooting it in the intimate. If Mbembe is correct

to note that the central tenets of necropolitics are the exercise of sovereignty as “control over mortality” and the definition of life as “the deployment and manifestation of power” (12), then reconsidering and articulating grief as something larger than the personal is a necessary resistance to such control.

Examining the politics of speaking with and not-naming the dead while excavating a history that seems to be both buried and omnipresent is a tricky balance to maintain, but *Touch to Affliction* is by no means alone in these aims, even within Canadian literature. A number of recent book-length elegies by Canadian writers engage with elegiac necropolitics that challenge the overlying and sometimes deeply manipulative narrative of received history. The elegy has long been a genre that thrives on the contradictory elements of its own conventions even as it displays an extreme willingness to adapt those conventions to shifts in power and problems of the expression of emotion. My own incursions into the study of elegy in Canada began with a consideration of gender with an emphasis on the possibilities of the paternal elegy to act as a feminist moment, debating the terms of socio-cultural power by deconstructing the concept of inheritance. My 2012 book, *The Daughter's Way*, considers among other things the ways in which the elegy is invariably a political genre, even when—or especially when—it concerns a “personal” site of affect that we may be tempted to think exists beyond the political. The potential for a reparative and politically resonant politics of mourning in Canadian women's elegies has an elemental relationship with genre rebellion: the use of the genre's surprising flexibility to reveal the possibilities of reading beyond convention. Thinking about global necropolitics as it is written in Canadian poetry means, among other things, engaging with critiques of state authority as a way to inquire into grief on a geopolitical scale while interrogating Canada's historical positions, with special emphasis on the politics of citizenship. Stephens's *Touch to Affliction* is an early foray into these questions, and in addition to Erin Moure's *The Unmemntioable* (2012), Stephens's work has been followed by other poetic texts that take up similar elegiac interrogations of history, memory, and citizenship: Dionne Brand's *Ossuaries* (2010; see Quéma 2014; MacDonald 2013); Di Brandt's *Walking to Mojácar* (2010); Renée Sarojini Saklikar's *children of air india* (2013; see MacDonald 2015); and Rachel Zolf's *Janey's Arca-*

dia (2014) to name only a few. As Stephens has said in an interview with rob mclennan (2007), “The holding patterns (nation, text) reveal our own subscriptions to nationalistic (genealogical) litany; this is not a call for dissidence, but a manifestation perhaps of the insidious overlap of lives and the constructs that seek to contain them in distinction” (n.p.).

To work with elegiac writing, within and outside of poetry, is to note it everywhere in contemporary culture, and becoming acquainted with the demands of grief politics necessitates discovering that elegiac affect can encompass a range of emotion; grief can manifest in a text as sadness, anger, ambivalence, fear, unexplainable joy, wry humour, jealousy, chagrin, numbness, panic, and flat indifference. Elegiac affect in its articulated chaos can also present as—and sometimes can only be offered—as the inchoate moment: both fresh in perspective and frustrating in its paradoxical aims to gesture to an insoluble riddle. But all of these ways of “saying the unsayable” emphasize, W. David Shaw (1994) has noted, the quintessential elegiac paradox: the way grief manifests in the literary ritual of mourning that we call the elegy as a sense of urgent reluctance. As Stephens (2006) puts it, “It is not a matter of words for things. Rather it is a matter of the distance between the word and the thing” (31). In *Touch to Affliction*, the elegy becomes not only a literary ritual of mourning, but also a language, or a non-language: one that unites and divides groups of people not only because they share grief, but also because they refuse or reject its articulation as a mode of erasure.

Initially, what caught my attention in Stephens's *Touch to Affliction* was the presence of Simone Weil in the text; rethinking the elegy as a political genre brought me to reading Weil's (1952) philosophy—especially her decreative moment—as a search for a tangled riddle of self and not-self. While all roads do not lead to Weil, the frequency of her appearance in Canadian literature is pretty arresting, and the ways in which decreation and elegy meet are fascinating. *Touch to Affliction*—with its Weilian interest in affliction as devotion, its philosophy, and its address of twentieth-century violence through Walter Benjamin and Emmanuel Lévinas, among others—is less about Weil as a historical figure than it is a text influenced by Weil's context and inquiries, although Weil does appear in Stephens's *City of Death* as an enraptured (and raptured) teacher: “Weil's language was

a language of not meaning./ She left room for the thing that was breaking. / She slept with her head against a pile of stone” (Stephens 2006, 37). It is hard not to hear an echo of Weil in the narrator’s statement that “Your language gives me order. It says nothing of *la douleur*” (38), a moral and linguistic conundrum that is the affective core of *Touch to Affliction* as the speaker works to find room for what is breaking.

In an interview with Rob McLennan, Stephens (2007) notes that the text struggles not only with language as a system of order but also with time as a linear construct:

I could measure time in deaths, disease; or else in encounter, friendship; gardens, architecture. The number of falls—historical and communal. Geography is one way of measuring distance, the many encroachments, and yes, a form of inscription, a way of approaching textuality, of moving through text. But it is not ever limited to the place where I am. Rather, it is cumulative, and the madresses emerge with those accretions. (n.p.)

The city, then, with its cumulative encroachments and inscriptions, cannot be reduced to a geographical location, or even to a culture, but acts in Stephens’s work as a site doomed—and sometimes nearly erased—by history but still accessible via mourning. With its aphoristic address that is more than a little reminiscent of Simone Weil’s writing style, *Touch to Affliction*’s City of Death also appears in British philosopher Gillian Rose’s (1996) discussion of necropolitics and power, *Mourning Becomes the Law*. Rose, herself a passionate reader of Weil, criticized postmodernism for its “despairing rationalism without reason” (7) and goes on to point out that mourning’s power is absolutely not diffuse or melancholic. For Rose, the mourner’s task is not only to transgress the ways in which civic law restricts mourning practices, but also to perform mourning as a “just act” that will actually become the law that reifies mourners as civic subjects (103). Rose is no utopian herself; she is also reaching for a model of mourning that resists despair and refuses the kind of conservative consolation that suggests affect must be controlled and dissolved for the good of the status quo. Rose roots the performance of mourning in a challenge to the city’s laws of citizenship and belonging, arguing that mourning a body disprized to the point of death

by an unjust regime is the ultimate political act that can reform the city:

Mourning draws on transcendent but representable justice, which makes the suffering of immediate experience visible and speakable. When completed, mourning returns the soul to the city, renewed and invigorated for participation, ready to take on the difficulties and injustices of the existing city. The mourner returns to negotiate and challenge the changing inner and outer boundaries of the soul and of the city; she returns to their perennial anxiety. (36)

This “perennial anxiety” in *Touch to Affliction* seems located very much within Stephens’s mourner, but it is also to be found in the city as well, beset by the dead and by its lack of narrative to account for their macabre omnipresence, as in the poem “Not Paris”:

In Paris, the Seine overflows and corpses wash onto its shores. The tourists board the bateaux-mouches. The sky fills with buzzards. And the Levites gnash their teeth. Le corps is not the same as corpse. And this is not Paris. But it’s close enough. (Stephens 2006, 38)

Reading Stephens’s work through Rose’s (1996) view of mourning as a just act that will transform the city might seem antithetical given that Stephens does not claim the agora as a place of public speech as many philosophers do, but rather, through Benjamin, the public square as a site of blind consent and witness to execution:

The public square is foremost the place of the gallows, perhaps the prototypical spectatorship, with its murderously inscribed desires. Consensus really is the violent abdication of thought. The tacit relinquishment of historical agency to an inviolable executioner—history itself, perhaps. (Stephens, qtd. Hix n.p.)

But Stephens (2013) also claims in the poem “Aller-retour” that grief can be an enclosed space, a garrison that surrounds the mourner: “What medium passes through me? Grief like a garrison and I am everywhere I have ever been.” Rose, locating the space of mourning outside the walls of the city, shows no trust in the public square either, in full historical awareness that the agora did not favour the speech or the emotions of women,

foreigners, or those with different (perhaps “dissonant”) bodies. If we are looking for a way to read Stephens’s dissonant mourner as an accusative citizen, Rose’s (1996) caution against “despairing rationalism” buoys up Stephens’s mourner as a speaker who does not subscribe to a conservative ethics of consolation, but rather one of insistent implacability beyond the wildness of grief and well-placed in reason:

What is relevant is not memory but its absence. Is not habit but its betrayal. Is not innovation but // humility. Is not love but anguish. Is not literature but history. Is not language but sediment. Is not amnesty.

Is grievous.

Is grievous.

Is grievous. (Stephens 2006, 54)

And that which is grievous is placed prominently within the text that is this City of Death. In the multi-page poem “We are Accountable for What We Aren’t Told,” Stephens (2006) calls up the various histories of Paris to note the kinds of narratives that dwell in the blurred violence against peoples whose citizenship is in question. They invoke French xenophobia by naming the Hungarian writer Ágota Kristóf and “her truncated country on a mouth in short sentences” as well as the Algerian writer Mohammed “Dib and his displaced ancestry, the culled strangers on unnamed streets” (64). Stephens alludes to George Steiner’s 1960 essay “The Hollow Miracle” that condemns the German language as complicit in violence, noting “Steiner’s century is closed to further inspection and our books are little else than capsules of complacency” (Stephens 2006, 55). They allude to Simone de Beauvoir’s (1962) story, in *The Prime of Life*, of knowing that her young friend Juan Bourla, a former student of Sartre’s and a Sephardic Jew, was arrested by Nazis in 1943 and taken to a concentration camp. Implying that even de Beauvoir’s sympathetic narrative carries with it a sense of historical inevitability, Stephens’s narrator suggests instead that the “abiding now” might be better viewed from Bourla’s perspective rather than that of de Beauvoir:

Juan Bourla is a voice recorded on paper. A room filled with smoke. History is a provocation...To // Lise he is a body in shadow. To Simone de Beauvoir he is what remains unseen.

In Bourla’s Paris, it is always 1943. The rail lines anticipate stone. (Stephens 2006, 60)

The provocation of history is the temptation to yield to memory as unmediated truth and to a sacrificial narrative as “set in stone.” Eschewing what Rose (1996) calls the “evasive theology, insinuated epistemology and sacralised polity” that “import the features of the City of Death remorselessly” (293), Stephens’s grievous speech points directly to Rose’s “broken middle” of postmodernism. Under these terms, Stephens’s text can definitely be viewed as part of a continuum of elegiac paradox that engages directly with necropolitics in Canadian literature (and significantly elsewhere), and it may also be thought of as a text in which grief scours history for the residue of affliction. The question of what exactly the narrator is afflicted with (or perhaps, what the narrator is afflicting) remains to be answered. Has the narrator been, like Benjamin’s “Angel of History,” effectively “blown backwards” into the future, so that Benjamin’s *nunc stans* can warn us to be perpetually resistant to the toxicity of the utopian present? We could read Stephens’s historically resonant but contextually elusive text as an antidote to civic and elegiac resolution. We could begin, then, with these lines as a guide: “We are walking backwards into our lives. Our cities are incensed. They fester on our thighs. And we lick at them in garish immoderate delight” (Stephens 2006, 9). Mourning has a civic function, and at least part of it, *pace* Rose (1996), is to suggest a mourning practice that resists a prescribed civic sacrifice and a proud nationalist frame on history.

Describing the perceived “utopia” of the present moment as “terrifying” (Eichhorn 2009, 65), Stephens offers the dissonant body as haunted, but definitely not doomed by the “despairing rationalism” of which Gillian Rose warns. Rose (1995) returns to a description of the “City of Death” in the opening pages of her last-composed book, *Love’s Work*, and advises the risk of relation and failure—like the protection of that “small body” to which Stephens alludes throughout *Touch to Affliction*—as the mourner’s true duty rather than a search for the effacement of pain. The epigraph to *Love’s Work*, from the writings of nineteenth-century Eastern Orthodox mystic Staretz Silouan, is “Keep your mind in hell, and despair not” (n.p.), and this aphorism reminds us, as Rose notes, that “existence is robbed of its weight, its gravity when it is deprived of its agon” (Rose 1995, 106). Stephens’s surreal image of the thigh growing a

city is an excellent example of Rose's caveat to retain our agon. With this metaphor, Stephens (2006) suggests the dissonant body is the physical foundation for the city, rather than the more popular opposite: the city as a receptacle for broken and unwanted bodies, the city as "fosse commune" (60). A world in which the dissonant body makes the city is very different from the world in which the normative body makes the city, and is then embraced as heroic and utopic. If it is painful to grow a city on one's thigh, it is matched by the pain of being "broken between morality and legality, autonomy and heteronomy, cognition and norm, activity and passivity" (Rose 1996, 285), and superseded by the task of speaking the impossible grief of a population devastated by war while refusing the efficacy of language and of memory itself.

Stephens challenges the narrative structure of grief in the context of the present as she locates time itself as the "broken vessel" of language (qtd. Eichhorn 2009, 67). The paradox of *Touch to Affliction* (2006) is that language makes grieving impossible: "the distance between the word and the thing" (31) seems potentially infinite, yet only language can point to the "unholdable" past, or as Stephens writes, only language can offer "a measure for what is lost...with our texts full of faces and our hands like water getting into everything" (51). Other elegists have noted, as Stephens (2006) does, that "Inside memory is a failure of memory" (18), but Stephens refuses not only consolation but also pushes against a historiographic narrative of grief. In return, Stephens offers "Finitude Lamentation," beginning with an undoing of the famous first line of Rilke's *Duino Elegies*:

Who cries out anymore?
 This arms askew dwindling and furor.
 This inconsequential.
 This river torn weary and walking behind.
 This fantasy touching the curve of gentle.
 This finitude lamentation.
 This gridded this untraced stoppable.
 You bent a body into language. It ran arrested ran.
 (Stephens 2006, 39)

One reviewer of *Touch to Affliction* has noted astutely that, "Even the tiniest inversions of diction or unconventional, abstract syntax earn their place in this city. The city could be Paris, to which [Stephens]

makes multiple references, but it could just as easily be 1945-Berlin, or 1917-Moscow, or any other city in time of strife" (Hurtado 2007, n.p.). When Stephens (2006) concludes that though "our languages are infinite and murderous...there is a word for incomplete and it begins inside" (75), we must think of the effort it takes to "bend a body into language," especially a dissonant body whose narrative challenges official histories and sometimes is violently sacrificed to them. Writing necropolitics inevitably engages with an elegy-beyond-elegy, a frame of reference that is excoriated by reductive conceptions of citizenship.

In some ways, power and the possibility of justice seem a long way away from the barren plain of Stephens's City of Death. However, it is just that discrepancy that animates the refusal of the narrator to either yield to despair or to abandon it. The tone of the text seems at first to have plenty in common with "aberrated" mourning in Rose's (1996) terms, the kind of mourning in which an unending despair is conflated with postmodern alienation. But read another way, the unnamed flâneur of Stephens's text is the dissatisfied subject, unwilling to accept the parameters of a language in which the conditions of attention are so closely aligned with the conditions of annihilation. Rose warns that to ignore or efface the brokenness of the middle is to inherit—without surcease—a despair disguised as rationality: "If the broken middle is abandoned instead of thought systematically, then the resulting evasive theology, insinuated epistemology, sacralised polity, will import the features of the City of Death remorselessly" (293).

Interviewed by H. L. Hix in March 2013, Stephens noted that "The city is an architecture; it is also an idea. Its vociferations make something of the structures, which is unscriptable. Maybe it is this which necessitates the intrusion of a foreignness in the body of the city itself" (n.p.). The pun on the speaker as a "foreign body" invading the City of Death to reinscribe elegiac convention as implacable in the face of despairing rationalism is perhaps the best way to consider the place of the affective economy in *Touch to Affliction* (2006), an economy in which "a body that can receive language" and in which "the hands that weigh grief are implacable" (47).

In this light, we can read the lamentation about finitude as being something other than a lamentation

that promotes finitude. Instead, it notes that Rilke's unheard cry undoes itself in perlocution: the question about "if I cried out, who among the angelic orders would hear me?" is not the cry, but if the question is heard, does it negate the need for the cry? Does the question blot out the cry? If, as Stephens (2006) writes, "our century...appeases itself with confession," then the elegist who addresses that world must be by constitution and argument "ungainly and stubborn" (63) in order to offer ways of undoing appeasement and to maintain a sense of affliction as a way of speaking, "getting nowhere with and without our languages. Our bodies breaking form" (23).

As Dionne Brand (2010) notes in *Ossuaries*, historical violence is not only a narrative and an action. It is also the very air we breathe in the twenty-first century, a legacy that is both metaphor and material reality:

in our induced days and wingless days,
my every waking was incarcerated,
each square metre of air so toxic with violence
the atmospheres were breathless there (10)

Brand's and Stephens's narrators could not be said to be equivalent or even to share political solidarity. However, the narrative voices of these two book-length elegies do share the courage to condemn those who cleanse history of its atrocities and an understanding of social and cultural incarceration in the twenty-first century as fashioned by all the centuries preceding. Both of these books demonstrate that the resistance of necropolitical elegies is not a resistance to grief, nor a resistance to history, but rather a resistance to the violent subversion of grief into a narrative of appropriated sacrifice that shores up a necropolitics of late capitalism that is used, more often than not, to strengthen the status quo of nation and homogenous culture. There are moments in *Touch to Affliction* when Benjamin's (1968) warning against the narrativization of time is paramount to identifying and protecting that "small body" as a receptor of language, or as a marker of what drowned in a hundred unnamed and unnameable cities in the mid-twentieth century violence about and against belonging, and still is drowning in the twenty-first century in the necropolitics of migration and citizenship. If we are suspicious of consolation, and take note of Benjamin's warning that "the past carries with it a temporal index by which it

is referred to redemption" (254), then Stephens's (2006) concern about what it takes to "bend a body into language" is fundamental to the affective economy in which *Touch to Affliction* argues for the role of the dissonant body in necropolitics. "Le vide is not nothing," asserts the flaneur-mourner (45) who dwells in the void, and who struggles for the language to speak those "small bodies" into an unconsolated and vibrant mourning.

Acknowledgements

Many thanks to my colleagues and doctoral students who heard an early version of this work at the Affective Women's Writing conference at the Université de Montréal in November 2013.

References

- Ahmed, Sara. 2004. "Affective Economies." *Social Text* 22 (2): 117-139.
- Beauvoir, Simone de. 1962. *The Prime of Life*. London, UK: Penguin.
- Benjamin, Walter. 1968. "Theses on the Philosophy of History." In *Illuminations: Essays and Reflections*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, 253-264. New York, NY: Schocken Books.
- Brand, Dionne. 2010. *Ossuaries*. Toronto, ON: McClelland and Stewart.
- Brandt, Di. 2010. *Walking to Mojácar*. Winnipeg, MB: Turnstone Press.
- Butler, Judith. 2009. *Frames of War: When is Life Grievable?* New York, NY: Verso.
- Cassils, Heather. 2015. *Tiresias*. <http://heathercassils.com/portfolio/tiresias-2>. December 12, 2015. Web.
- Eichhorn, Kate. 2009. Interview with Nathalie Stephens. In *Prismatic Publics: Innovative Canadian Women's Poetry and Poetics*, edited by Kate Eichhorn and Heather Milne, 64-75. Toronto, ON: Coach House Books.

- F. E. 2001. "Etude: Simone de Beauvoir et Les Bourla." *La Lettre Sépharade* (39): 14-15.
- Heyman, Stephen. 2015. "Cassils: Transgender Artist Goes to Extremes." *New York Times*, November 18.
- Hix, H. L. 2013. Interview with Nathalie Stephens. *The Conversant*. www.theconversant.org. March 29, 2013.
- Hurtado, Meg. 2007. Review of *Touch to Affliction*, *Verse Magazine*, January 17.
- MacDonald, Tanis. 2012. *The Daughter's Way: Canadian Women's Paternal Elegies*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- _____. 2013. "Rhetorical Metatarsals: Bone Memory in Dionne Brand's *Ossuaries*." In *The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film*, edited by Russell J.A. Kilbourn and Eleanor Ty, 93-106. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- _____. 2015. "Un/Authorized Exhibits: Elegiac Necropolitics in Renée Sarojini Saklikar's *children of air india*." *Studies in Canadian Literature* 40 (1): 93-110.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics." Trans. Libby Meintjes. *Public Culture* 15 (1): 11-40.
- mclennan, rob. 2007. "12 or 20 questions with Nathalie Stephens." *12 or 20 questions*, October 5. www.12or20questions.blogspot.ca.
- Moure, Erín. 2012. *The Unmemntioable*. Toronto, ON: Anansi.
- Quéma, Anne. 2014. "Dionne Brand's *Ossuaries*: Songs of Necropolitics." *Canadian Literature* 222: 52-68.
- Rose, Gillian. 1995. *Love's Work: A Reckoning with Life*. New York, NY: Schocken Books.
- _____. 1996. *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Saklikar, Renée Sarojini. 2013. *children of air india*. Madeira Park, BC: Harbour Publishing.
- Shaw, W. David. 1994. *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York, NY: Routledge.
- Steiner, George. 1960. "The Hollow Miracle: Notes on the German Language." *The Reporter*, February 18, 36-41.
- Stephens, Nathalie/Nathanaël. 2013. "Aller-Retour." *Perihelion*, October 15. www.webdesol.com/Perihelion.
- _____. 2006. *Touch to Affliction*. Toronto, ON: Coach House Books.
- Weil, Simone. 1952. *Gravity and Grace*, translated by Emma Craufurd. London, UK: Routledge and Kegan Paul.
- Zolf, Rachel. 2014. *Janey's Arcadia*. Toronto, ON: Coach House Books.

La douleur des autres : Eisenstein, Mavrikakis et Agnant

.....

Evelyne Ledoux-Beaugrand est chercheuse et enseignante de français à l'Université de Gand, Belgique. Ses recherches portent principalement sur la littérature des femmes et les discours féministes, les représentations de la vulnérabilité et l'inscription de la mémoire en littérature. Elle est l'auteur de l'essai *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (Éditions XYZ, 2013) et de plusieurs articles sur les écrits de femmes ainsi que sur la postmémoire de la Shoah. Elle a récemment dirigé avec Anne Martine Parent le dossier « Subjectivités mouvantes dans les écrits de femmes depuis 1990 » paru en 2016 dans *@analyses*. En collaboration avec Katerine Gagnon, elle a dirigé en 2014 le numéro de la revue *Textimage* intitulé « Parler avec la Méduse » et a préparé en 2013 avec Kathleen Gyssels le dossier sur les « Représentations récentes de la Shoah » dans *Image & Narrative*. Elle est membre du comité de direction de *CWILA : Canadian Women in the Literary Arts/ FCAL : Femmes canadiennes dans les arts littéraires*.

.....

Abstract

This article analyses narratives set against the backdrop of collective trauma, such as Bernice Eisenstein's *I Was a Child of Holocaust Survivors* (2006), Catherine Mavrikakis' *Le Ciel de Bay City* (2008), and Marie-Célie Agnant's *Le livre d'Emma* (2004). Building upon the definition of pain as the "physical life of a story" (Ahmed 2004), it offers a reflection on the relationships between the pain experienced by others, the body and a traumatic history. Ultimately, it comes down to considering a feminist politics of pain.

.....

Résumé

Le présent article analyse des récits qui ont pour toile de fond des traumatismes collectifs, soit *I Was a Child of Holocaust Survivors* (2006) de Bernice Eisenstein, *Le Ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis, et *Le Livre d'Emma* (2004) de Marie-Célie Agnant. S'étayant sur la définition de la douleur comme « vie corporelle d'une

histoire » (Ahmed 2004), il propose une réflexion sur les rapports entre la douleur vécue par d'autres, le corps et une histoire traumatique. Ultimement, il s'agit de penser une politique féministe de la douleur à partir de la lecture de ces textes.

Le titre du présent article est une allusion directe à l'essai *Regarding the Pain of Others* (2003) de Susan Sontag, dont la traduction française s'intitule *Devant la douleur des autres*. La réflexion qu'y mène Sontag porte sur les images d'atrocités, en particulier celles où sont montrées des victimes civiles de la guerre, et concerne le rôle politique que peuvent jouer de telles représentations de la souffrance d'autrui, en l'occurrence d'inconnus. Dès les premières pages, Sontag (2003) affirme qu'« [a]ucun "nous" ne devrait valoir, dès lors que le sujet traité est le regard qu'on porte sur la douleur des autres » (15). Un constat qu'elle réitère en conclusion de l'essai lorsqu'elle remarque, au sujet d'une photographie de Jeff Wall montrant des soldats morts, dont aucun ne tourne son regard vers le public : « Nous—ce "nous" qui englobe quiconque n'a jamais vécu une telle expérience—ne comprenons pas » (134). L'expérience fait référence ici à la guerre, mais peut s'étendre à d'autres événements violents et traumatiques. Mon propos diffère cependant, et de façon significative, de celui de Sontag en ce que, d'une part, il porte sur des récits appartenant au registre de la fiction et de l'autobiographie et que, d'autre part, il veut penser comment, dans certaines circonstances, un « nous » peut advenir en dépit ou encore *avec* la douleur. Un « nous » certes ténu qui se constitue sur la base d'un réaménagement de l'espace mémoriel dans les trois textes dont il sera question, soit les romans *Le Livre d'Emma* (2004) de Marie-Célie Agnant et *Le Ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis et le récit (autobio)graphique *I Was a Child of Holocaust Survivors* (2006) de Bernice Eisenstein.¹

À l'instar de Susan Sontag (2003), qui en fait son principal argument, je soutiens qu'il est impossible de ressentir la douleur d'un autre. Dire de l'affect de douleur qu'il ne peut se partager, qu'il est une chose essentiellement intime et subjective ne revient toutefois pas à nier son caractère éminemment social, voire politique. Comme l'affirme Sara Ahmed (2004) dans *The Cultural Politics of Emotion*, « l'expérience de la douleur est peut-être solitaire, mais elle n'est jamais privée² » (29). Sans pouvoir la ressentir comme si elle était la nôtre, nous pouvons vivre avec la souffrance des autres et habiter un espace traversé et façonné par elle. Sa nature affective et insaisissable rendant la douleur difficilement définissable, Ahmed invite à l'envisager non pas pour ce qu'elle est, mais en vertu de sa performativité, c'est-à-dire de ce qu'elle peut faire

advenir. En portant mon attention sur des récits qui ont pour toile de fond des traumatismes collectifs, je propose une réflexion sur les rapports entre la douleur, le corps et une histoire traumatique qui s'étaye sur la définition de la douleur proposée par Ahmed dans *The Cultural Politics of Emotion* : « Pain is not simply an effect of a history of harm ; it is the *bodily life of that history* » (34, italique original).

La conceptualisation d'une douleur qu'on peut dire historique, par opposition à un mal qui serait d'origine organique ou sans cause externe, fait d'elle une mémoire qui peine à s'exprimer à travers le langage. Cette douleur appelle ainsi une réponse de la part de ceux et celles qui en sont les spectatrices, voire les légataires. Dans les œuvres analysées, la douleur des parents ou celle d'ancêtres plus éloignés a des effets douloureux sur leurs descendantes. J'analyse cette question de la souffrance des autres à la lumière de son rôle mémoriel et de la façon dont la douleur module l'espace dans les récits. J'accorderai une attention particulière au principe de déliaison familiale qui va de pair avec la douleur ainsi qu'aux différentes dynamiques d'espace qu'elle suscite dans les récits. Mais d'abord, je m'arrêterai sur la relation entre douleur, mémoire et trauma à la lumière d'une métaphore spatiale présente en filigrane des théories du trauma. Ultimement, se posera la question d'une politique féministe de la douleur susceptible de reconnaître les enjeux coloniaux qui traversent le féminisme québécois et canadien et de contribuer à repenser le rapport à un territoire dont l'aménagement actuel s'est fait au coût de la douleur « des autres », en l'occurrence celle des peuples autochtones.

1. L'espace du trauma

Il est commun dans les écrits sur le trauma de rappeler l'étymologie de ce mot, et je ne fais pas exception en procédant à un détour vers la racine grecque du terme τραύμα signifiant « blessure » (<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/trauma>), aujourd'hui majoritairement associé à une blessure d'ordre psychique. À l'origine, le substantif désigne une blessure corporelle, une plaie qui laisse ouverte la surface protectrice qu'est la peau. Sa transposition du champ médical, et même chirurgical, vers la psychologie et la psychiatrie déplace le trauma du corps vers l'esprit, de la surface vers l'intériorité du sujet, tout en gardant intact le sens d'une intrusion violente faisant rupture, non plus dans le derme, mais

dans la barrière de défense de la psyché. Chez Freud, le concept acquiert une profondeur supplémentaire. La cartographie qu'il dresse de l'appareil psychique situe le souvenir qui est à la source du trauma (ou le fantasme, fonctionnant néanmoins à la façon d'un souvenir) dans les profondeurs de l'inconscient, là où il ne deviendrait qu'indirectement accessible au sujet, voire partiellement inaccessible selon les reformulations plus récentes (dont celles de Caruth [1996], Felman et Laub [1991]).

Dans les écrits freudiens comme dans les théorisations contemporaines, le trauma vient à désigner non seulement une blessure, mais l'espace occupé par une mémoire paradoxale. Réminiscence et trauma sont inextricables, comme le rappelle la fameuse phrase de Freud « *c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique* » (Freud et Breuer 1956, 5), et c'est d'ailleurs sur cette prémisse que se fonderont les nombreuses réappropriations féministes de l'hystérie, faisant de la femme hystérique le symbole d'une mémoire féminine refoulée et de l'attention portée à son discours corporel le début d'une réparation des injustices. C'est cependant une relation bien singulière qu'entretiennent la réminiscence et le trauma puisque le souvenir douloureux tient surtout d'une forme d'amnésie ou, plutôt, d'un vide langagier. Parce que le principe de déliaison y entre en jeu, le souvenir traumatique n'est pas lié aux autres événements afin de composer une trame mémorielle plus ou moins cohérente. Le traumatisme est alors concomitant d'un refoulement mémoriel et la douleur subséquente s'interprète comme le signe de l'enfouissement dans l'inconscient de la représentation de l'événement. En d'autres termes, le trauma s'apparente à une mémoire qui fait trou et ne s'exprime pour cette raison que de façon détournée, par le biais, par exemple, de la douleur et parfois d'affects connexes que sont la colère, la haine ou encore la honte.

Au-delà de sa dimension mémorielle à la fois évidente et complexe, m'intéressent surtout la force de déliaison psychique et sociale du trauma et la manière dont s'opère, à travers lui, une spatialisation du temps. Dans *Trauma : A Genealogy*, Ruth Leys (2000) se penche sur le couple conceptuel liaison/dé liaison en insistant sur le caractère social et politique d'un tel processus psychique. Elle fait valoir que le principe de liaison ne se limite pas au contexte individuel où il a été d'abord théorisé ; il est aussi ce qui fait tenir ensemble le groupe et permet de faire advenir un « nous » en

neutralisant la tendance individuelle à une dispersion désordonnée (29). Est-ce dire que le trauma est nécessairement source de déliaison sociale? Si l'équation n'est assurément pas aussi simple, il est cependant possible d'affirmer que les événements violents dont résulte un « trauma historique » (LaCapra 1996, 722 ; par opposition à un trauma structurel constitutif de tout sujet) ont pour effet manifeste, voire pour but la dissolution des liens sociaux et la suppression d'un « nous », celui de la communauté visée par les violences. En prenant appui sur la proposition de Leys, on peut penser que devant la douleur causée par un événement traumatique historique, le « nous » peine à tenir. Il se dénoue (dé/nous), se délite, du moins dans les contextes où ce « nous » voudrait faire tenir ensemble ceux qui ont fait l'expérience de l'événement traumatique et ceux qui vivent non pas avec le trauma mais avec la douleur des autres. Les récits d'Agnant, de Mavrikakis et de Eisenstein exemplifient la façon dont la douleur liée au trauma fait obstacle à la constitution d'un « nous », en l'occurrence d'un « nous » familial.

2. Déliaison familiale

Trauma et douleur sont effectivement un facteur de déliaison familiale dans les textes. *I Was a Child of Holocaust Survivors* de Bernice Eisenstein (2006) est un récit (autobio)graphique qui traite, sur le mode rétrospectif, de la difficulté pour l'enfant de survivants qu'elle était de vivre avec la perte de quelque chose qu'elle n'a jamais possédé : « I've lost something I've never had » (25). Cette chose désigne bien sûr « la perte inimaginable » (Eisenstein 2007, 97) qu'est la Shoah, celle qu'ont éprouvée ses parents, les quelques survivants de sa famille, ainsi que les amis de ses parents. Ces derniers, tous rescapés des camps, installés en Amérique du Nord, composent ensemble « Le Groupe » (157)—c'est ainsi qu'elle les nomme : « all were linked to the same past, sharing the same history, an unbroken chain of survivors... They adhered one to the other with the kind of bond that would be hard to duplicate—at times, it felt, even with their own children » (Eisenstein 2006, 158). Ils forment non seulement une chaîne, mais un cercle hermétique. La famille de la narratrice donne à voir une réplique de celui-ci, à plus petite échelle, dans le double couple formé de deux frères et de deux sœurs, le père et la mère ainsi que l'oncle et la tante. L'illustration qu'en fait Eisenstein (ill. 1), pastichant au passage

La Danse de Matisse, les montre disposés en un cercle clos, en dépit ou en raison même du membre manquant de la tante. En effet, le bras absent de la tante Jenny n'empêche en rien le cercle de se refermer. Déjà symbole d'une forte cohésion par le redoublement des paires dont il est composé—deux sœurs et deux frères— ce cercle familial illustre le pouvoir de connexion qui résulte de la perte. Car c'est la douleur, ou plutôt l'objet de leur douleur, c'est-à-dire la perte qu'est Holocauste, qui lie les composantes de ce cercle et est garante de son herméticité. Dans ce contexte, l'objet de la dépossession de la narratrice s'entend au sens de la blessure de ses parents, ce vide laissé par la Shoah et qu'elle ne peut, en toute logique, posséder : « I had always felt that if I could find my parents' deepest hurt I could locate my own grief, for them. But how could I have ever imagined that everything the Holocaust had voided in their lives could be replaced, as if my need to understand could somehow make up for such sorrow » (178). Son addiction aux images et récits de l'Holocauste, qu'elle s'injecte comme le ferait une junkie, tente de créer une ouverture dans son corps, une meurtrissure par laquelle elle pourrait incorporer cette douleur et ainsi « coller » littéralement au groupe.



Illustration 1 (Eisenstein 2006, 130)

La narratrice du récit d'Eisenstein (2007) se dit « progéniture » (26) de l'Holocauste, celle du roman de Mavrikakis affirme être héritière « de la mort » (2008, 147). À la fois « enfant[...] d'Auschwitz » (168) et fille d'une Amérique qui se veut sans histoire, Amy est « hantée par une histoire qu[']elle n'a] pas tout à fait vécue » (53). Celle-ci appartient en propre à sa mère et à sa tante, qui doivent leur survie à la dissimulation de leur identité juive dans une France occupée et collaborationniste. Elles immigrent après la guerre dans une petite ville du Michigan sur laquelle le passé ne semble pas laisser de traces : « Bay City est une ville si astiquée, si nette. L'Amérique se veut si rutilante en surface. Je ne connais pas une telle saleté et cela me rappelle instinctivement quelque chose de l'Europe, des poussières et des débris accumulés par l'histoire » (81). Les sœurs Duchesnay forment ensemble une sororité fondée sur le secret de leurs origines juives et de leur histoire familiale marquée par la déportation et la mort de leurs parents. Ce secret, qui les soude l'une à l'autre, agit entre Amy et sa mère à la façon d'un repoussoir. Leur douleur innommable s'exprime dans la haine de la mère à l'égard de sa fille ainsi que dans la honte, qui se signale notamment par l'obsession de la tante pour la propreté. De ce passé entaché par l'humiliante mort de leur parent, il leur faut faire disparaître les traces, mais le refoulé fait néanmoins retour dans le roman sous la forme étrangement inquiétante des fantômes familiaux de Elsa Rozenweig et Georges Rosenberg. Ces derniers apparaissent dans le sous-sol de la maison des sœurs Duchesnay. Amy espère que l'incendie de la maison familiale la libèrera de cette douloureuse hantise. Les flammes doivent en effet « mettre fin à [s]a souffrance et à celle de toute [s]a famille » (193). La libération n'a cependant pas lieu : non seulement Amy échappe-t-elle à la mort et sa douleur, logée à même son corps, survit-elle aussi, mais le « fardeau de l'histoire » (191) dont elle voulait se débarrasser revient en clôture du roman s'immiscer entre elle et sa fille Heaven.

Dans *Le Livre d'Emma*, l'événement traumatique qui est source de douleur et de déliaison familiale appartient à l'histoire esclavagiste d'une île que l'on suppose être Haïti et concerne plus précisément le viol des femmes réduites en esclavage. Le roman d'Agnant (2004) raconte l'histoire d'une lignée de femmes issue du viol collectif et de la mutilation de Kilima, « aïeule bantoue » d'Emma, « arrachée à sa mère Malayika »

(141) alors qu'elle était encore enfant, « puis vendue aux négriers » (146) qui l'ont déportée de sa Guinée natale à Saint-Domingue où elle a été achetée par un Comte. Contrairement aux deux autres textes étudiés, celui-ci n'est pas narré directement par la légataire officielle de cette mémoire. Ce rôle revient plutôt à Flore, qui a été mandatée pour traduire du créole au français les paroles d'Emma au docteur MacLeod. *Le Livre d'Emma* est en réalité celui qu'écrit Flore. Aux côtés de ses impressions, elle y transcrit les mots d'Emma. En cours de récit, la distance entre la patiente et son interprète est annulée et la présence de Flore tend à s'effacer au profit de celle d'Emma et de ses ancêtres, qui parlent à travers elle.

Dernière descendante vivante de Kilima, Emma est enfermée dans un institut psychiatrique montréalais dans l'attente du jugement médical qui la déclarera finalement inapte à subir son procès pour le meurtre de sa fille. Bien qu'elle maîtrise parfaitement le français, elle refuse de parler cette langue, celle des esclavagistes et du maître de plantation. Celle également de sa thèse portant sur la traite des Noirs, « piétinée » par son jury, selon ses termes (Agnant 2004, 15). En plus de vouloir contribuer à littéralement remembrer une histoire que les Blancs ont « tronquée, lobotomisée, excisée, mâchée, triturée puis recrachée en un jet informe » (24), les recherches d'Emma veulent « découvrir la source de l'horreur et de cette haine » (131) qui rend difficile l'établissement d'un lien filial entre les femmes de sa lignée depuis huit générations. La douleur reçue en héritage demeure indissociable du racisme auquel l'abolition de l'esclavage n'a pas mis fin. C'est dire, comme l'énonce Emma, que « ce passé n'a de passé que le nom... Il s'obstine à demeurer toujours là, nous guettant derrière l'écran obscur de l'oubli » (175). Cette persistance lui sert à justifier le filicide : « Cette malédiction venue des cales des négriers est telle que le ventre même qui nous a porté peut nous écraser. La chair de ta propre chair se transforme en bête à crocs et, de l'intérieur, déjà te mange. Pour cela Lola devait mourir » (179).

Si elle est susceptible de faire tenir ensemble des gens ayant vécu une perte similaire, la douleur des parents est ainsi un principe de déliaison familiale dans les récits (ce qui semble confirmer l'hypothèse de Sontag (2003) qu'aucun nous ne tient devant la douleur des autres). Il faut dire que dans le trauma, le temps semble aboli au profit de l'espace, et la temporalité nécessaire à la transmission généalogique s'en trouve mise à mal.

Cathy Caruth (1996) parle d'ailleurs du trauma comme d'une atteinte à l'expérience du temps (4). Parce que la trace mnésique qui fait trauma, qui fait trou, n'a pu être élaborée, parce qu'elle est déliée du reste du contenu psychique, préservée en quelque sorte intacte, elle se place du côté d'un présent perpétuel et c'est sous cette forme présente plutôt qu'à la façon d'un souvenir du passé qu'elle fait retour. Ahmed (2004) abonde en ce sens lorsqu'elle parle de la douleur comme lieu de survivance du passé : « The past is living rather than dead; the past lives in the very wounds that remain open in the present » (33). Si ce passé est certes vivant dans la douleur liée à des blessures encore vives, il ne faudrait cependant pas penser qu'il est d'emblée intelligible.

3. Habiter le trauma : tropes spatiaux

Dans les trois récits, temps et espace se replient l'un sur l'autre comme si le trauma avait effectivement bloqué l'écoulement du temps à la façon dont le principe de liaison se bloque lors d'un événement traumatique. Se plaçant entre les narratrices-protagonistes et leurs proches, la douleur module un espace plus ou moins défini. Elle densifie le temps et, par un effet d'aplanissement, passé et présent en viennent à tenir dans un même lieu. Aussi n'est-il pas étonnant que les récits abordent la douleur, et la mémoire qui lui est rat-

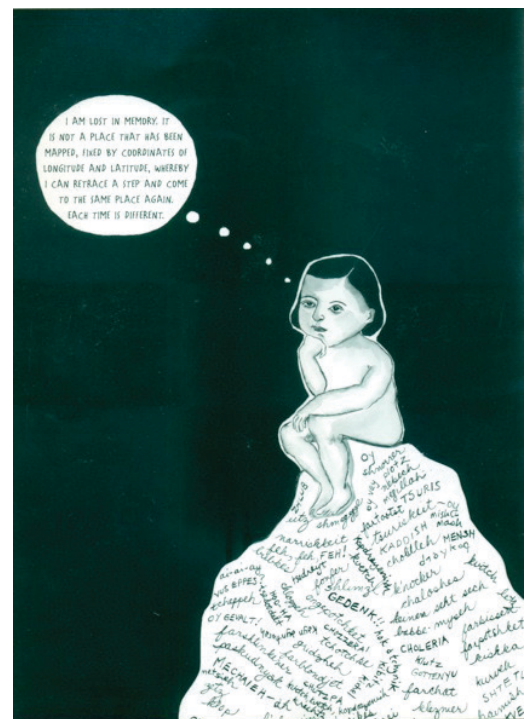


Illustration 2 (Eisenstein 2006, 10)

tachée, à partir de différents tropes spatiaux que sont, chez Eisenstein, l'espace insaisissable de la perte, chez Mavrikakis, le sous-sol qui s'inscrit dans une relation en miroir avec le ciel et, chez Agnant, le lieu à la fois d'enfermement et d'échange qu'est la chambre d'Emma.

L'illustration qui précède le premier chapitre du récit d'Eisenstein (2006) montre la jeune protagoniste assise dans la position du penseur de Rodin sur un monticule formé de mots yiddish (ill. 2). Dans le phylactère, où l'on peut lire l'objet de sa méditation, il est écrit : « I am lost in memory. It is not a place that has been mapped, fixed by coordinates of longitude and latitude, whereby I can retrace a step and come to the same place again. Each time is different » (10). Si l'image tente d'organiser l'espace, notamment en séparant l'anglais du yiddish, le présent du passé, le texte dépeint une narratrice désorientée, incapable de cartographier un espace familial organisé autour d'une perte, d'un trou, de ce paradoxal trou de mémoire du trauma. À la façon d'une pythie en devenir, assise sur des mots appartenant à une langue en voie de disparition, son corps prend appui sur un passé dont elle reste cependant coupée ; le trait d'Eisenstein crée en effet une frontière hermétique entre la protagoniste et le monticule de mots sur lequel elle prend place. Le trou de mémoire ne relève pas tant d'une véritable amnésie que de la difficulté, pour le père en particulier, de visiter le lieu où est concentrée sa douleur : « I knew that the past was something not to be ventured into. I had learned from the handful of times I had asked. My father could only begin to answer with a few willing words and then stop. He would cry. Sitting in silence beside him, I did not want to make him go further » (36). Lieu où il vaut mieux ne pas s'aventurer, et qui lui demeure inaccessible, le passé est pourtant partout présent autour de la narratrice.

Le récit d'Eisenstein se caractérise par la fusion des temps, qu'il donne à voir dans un même espace narratif et parfois dans une même image. « Condamnée » (Eisenstein 2007, 26) à se remémorer ce qu'elle n'a pas vécue, comme en témoigne l'expression « gedenk! » (souviens-toi) maintes fois réitérée, la narratrice erre dans un espace où l'Holocauste constitue son seul repère, socle sur lequel elle prend appui (ill. 2). Mais celui-ci fait trou et la jeune protagoniste cherche à tout connaître de l'expérience concentrationnaire afin de remplir ce vide :

« While my father was alive, I searched to find his face among those documented photographs of survivors of Auschwitz—actually, photos from any camp would do. I thought that if I could see him staring out through barbed wire, I would then know how to remember him, know what he was made to become, and then possibly know what he might have been. All my life, I have looked for more in order to fill in the parts of my father that had gone missing. » (Eisenstein 2006, 16)

Dans *Le Ciel de Bay City*, la douleur psychique de la mère et de la tante se transpose dans le corps d'Amy par voie de ce qu'Anne-Lise Stern (2004) nomme une « transmission parentérale » (108), c'est-à-dire qui fait l'économie des mots et de la symbolisation et par laquelle la mémoire traumatique passe directement d'un corps à l'autre. Le passé est assimilé à une forme de saleté qui colle au derme et se transmet par le contact des peaux. Les crises d'asthme d'Amy reproduisent, dans une moindre mesure, l'asphyxie qui a (probablement) tué ses grands-parents et exprime ainsi une souffrance qui « n'a pas encore de nom » (Mavrikakis 2008, 9) avant que le roman ne parvienne à nommer celle-ci et à localiser sa source dans le sous-sol de la petite maison de tôle où ont trouvé refuge Elsa et Georges. L'emploi du mot anglais *basement* plutôt que de son équivalent français « sous-sol » pointe la double nature de cet endroit : il est à la fois un lieu enfoui dans les profondeurs du sol et l'appui sur lequel une structure se fonde et s'érige. Le *basement* est plus précisément le lieu du refoulé dans *Le Ciel de Bay City* et il est significatif que son adjonction à la résidence, d'abord simplement posée sur le sol, corresponde au moment où chacune des sœurs Duchesnay attend un enfant. Autrement dit, cette nouvelle famille s'érige sur le refoulement de la famille Rozenweig-Rosenberg.

Elle aussi semblable à une pythie assise au-dessus du gouffre qu'est ici le trauma, Amy apparaît comme le médium de cette mémoire refoulée. Lui revient la tâche de faire remonter à la surface la mémoire traumatique que représentent ses grands-parents morts à Auschwitz. Tâche dont elle s'acquitte avant de toutefois réduire ce passé en cendres. Flottant dans le ciel de Bay City qui n'est, en somme, que le prolongement du *basement*, le passé est dès lors volatile, impossible à localiser, et d'autant plus délié. Certes libérée de ce *topos* de l'inconscient qu'est le sous-sol, la mémoire traumatique n'est pas

symbolisée. Aussi elle sature le temps et l'espace du récit et continue à vivre dans le corps d'Amy. Si le découpage du roman en six parties identifiées par des dates successives peut laisser croire à une organisation temporelle linéaire, la narration brise rapidement cette impression. Alors que les temps passés servent à raconter la vie de la narratrice après l'incendie, le passé traumatique est narré au présent de l'indicatif. Placé symboliquement à l'avant-plan, il occupe également une place de premier ordre dans la topographie du roman : chaque partie débute par le récit des événements qui vont de la découverte des grands-parents à la sortie d'Amy de l'hôpital psychiatrique où elle séjourne durant plusieurs mois après l'incendie.

Dans le quasi huis clos qu'est *Le Livre d'Emma*, la douleur engendre également une condensation temporelle, et ce temps traumatique est retenu à l'intérieur de la chambre de l'hôpital psychiatrique où est enfermée Emma depuis la mort de sa fille. Son mal se voit ainsi balisé par l'étiquette de folie qui le relègue dans le domaine de l'intime et du privé. L'enjeu n'est pas tant, dans le roman d'Agnant, d'arpenter à la façon de la narratrice du récit d'Eisenstein (2007) un espace mémoriel aussi évanescent que des « eaux mouvantes » (97) afin de retrouver ce qui a été perdu, ni, comme le fait Amy dans *Le Ciel de Bay City*, d'expurger le sous-sol de tous les cadavres qu'on y a enfouis. La douleur concerne ici aussi un déplacement spatial, mais il s'agit de faire transiter une histoire esclavagiste à la fois familiale et nationale du domaine des « légendes » (Agnant 2004, 171), et donc de la pure fabulation où on la range, vers le champ de l'historiographie. Car si refoulement il y a dans le roman d'Agnant, celui-ci se joue dans l'espace social et historique. C'est l'autre livre d'Emma qui fait l'objet du refoulement, celui non advenu qu'est sa thèse de doctorat. L'histoire qui vit dans la douleur transmise de mère en fille a déjà fait l'objet d'un processus de liaison psychique de la part d'Emma, aidée en cela par une parente éloignée auprès de qui elle « retrouve [...] les fils que Fifie [sa mère] refusait de [lui] tendre pour continuer [s]on chemin » (120). À partir de ces fils recouverts, Emma fait le récit des femmes de sa lignée, tentant ainsi de réparer le lien brisé par le trauma de l'esclavage.

Parce qu'il dépasse le contexte familial et s'inscrit de plain-pied dans l'histoire coloniale, le récit d'Emma exige son inscription dans le discours social et

historique et commande son passage de l'oral à l'écrit. Sa thèse, rejetée deux fois sous prétexte d'un manque de cohérence, cherchait à faire reconnaître le prix de chair, de sang et de lait payé par les hommes et les femmes noires pour l'édification de l'Europe et, par extension, du monde occidental. Le filicide commis après le deuxième refus de sa thèse peut s'interpréter comme l'admission d'un échec dans le processus de liaison visant à relier les souffrances contemporaines des habitants « d'une colonie de morts vivants » (Agnant 2004, 29) au passé esclavagiste de cette île. Sans cette reconnaissance, l'enfant lui semblait condamnée à répéter le destin de ses ancêtres, c'est pourquoi la mère traumatisée a choisi de tuer sa fille. Dans son geste, se mêlent la folie et la compassion.

Le meurtre de Lola est aussi une nouvelle occasion de réclamer justice en déplaçant le lieu d'énonciation de son récit de l'espace de la folie à celui du juridique. Le recadrage n'advient pas, parce qu'Emma se suicide et parce que sa comparution en cour n'aurait pas eu lieu, ayant été jugée inapte à subir son procès par le Docteur MacLeod. La réponse de celui-ci face au mal de sa patiente tient de ce que Sarah Ahmed nomme une fétichisation de la douleur. Plutôt que d'envisager la dimension contingente de celle-ci et de l'aborder comme étant la conséquence d'une histoire qui s'est produite dans le temps et dans l'espace, le corps médical réduit ce qu'il nomme « l'étrange maladie d'Emma » (Agnant 2004, 39) à un fait héréditaire lié précisément à son altérité, à son « étrangeté », c'est-à-dire à son appartenance culturelle, voire à la couleur de sa peau, même s'il ne le fait jamais de façon explicite. C'est ce que suggèrent les propos de Flore anticipant les questions de l'équipe médicale : « Je les entends déjà : “Comment percevez-vous tous ses discours?” me questionneront-ils. “Et cette façon qu'elle a de s'exprimer, cette violence dans ses propos, peut-on attribuer cela à sa culture? Serait-ce de l'atavisme?” » (39).

Le savoir médical sert de rempart au médecin qui s'y réfugie afin de se soustraire à l'impression que pourrait laisser sur lui la douleur d'Emma. Une impression susceptible de faire sortir cette douleur de l'espace de la folie où elle est confinée et de provoquer ce que Ahmed (2004) nomme une « forme de délogement [un-housing] » (36) par laquelle il serait obligé de remonter la généalogie du mal de sa patiente et de revoir les fondements mêmes de son savoir, comme le laissent

entendre les paroles qu'Emma adresse à Flore :

Le savais-tu que tout est venu dans les bateaux? Quelle question [...], qui te l'aurait enseigné ? C'est sûrement pas écrit dans les livres rédigés à l'envers par les petits Blancs. Avec leurs grands mots, ils prétendent aujourd'hui étudier les manifestations de la folie chez les Nègresses. Cependant ils refusent de savoir ce qui se passait sur les négriers et dans les plantations. (Agnant 2004, 31)

Dans le cahier d'écriture de Flore, initié sur la base de l'impression que laisse sur elle la folie d'Emma et de la fusion des deux femmes qui s'ensuit, on peut bien sûr voir le signe d'un principe de liaison en train de se faire. Mais le récit de la vie d'Emma écrit de la main de Flore demeure de l'ordre du privé et signale en ce sens un certain échec.

4. L'espace du nous

J'aimerais maintenant revenir vers la question d'un « nous » évoquée plus tôt afin de lier celle-ci à l'idée d'un délogement, c'est-à-dire d'une sortie d'un lieu où l'on est installé, voire d'une expulsion hors de ce lieu. Il me faudrait en réalité parler de la catégorie plus vaste à laquelle appartient ce mouvement et que Ahmed (2004) désigne comme « une façon différente d'habiter l'espace » (39). Selon Ahmed, l'un des effets performatifs de la douleur des autres, lorsqu'elle est correctement reçue, est d'amener ses destinataires à reconsidérer leur façon d'habiter un espace donné. L'analyse d'Ahmed prend pour objet un document portant sur la « génération volée » australienne, ces enfants aborigènes arrachés à leur famille et placés dans des pensionnats. L'habitation de l'espace renvoie dans ce cas précis au territoire national, mais l'analyse d'Ahmed pointe la dimension métaphorique de ce territoire lorsqu'elle avance que le délogement (un-housing) tient surtout à un changement affectif qui permet d'envisager la persistance d'un lien en dépit d'une séparation : « The pain ... moves the story on, as a sign of the persistence of a connection, a thread between others, in the face of separation » (39). En des termes plus généraux, on peut penser que si la douleur des parents est un principe de déliaison dans les récits, l'appel qu'elle porte invite ses héritières à réaménager l'espace de façon à faire advenir un « nous ». Sans qu'ils n'engendrent nécessairement un délogement, ces réaménagements impliquent de la

part des trois narratrices de reconsidérer leur rapport à l'espace mémoriel. Surtout que leurs premières réponses à la douleur dont elles héritent aboutissent dans chacun des cas à une forme d'échec.

Les récits mettent de l'avant une sorte d'insuccès des entreprises de leurs protagonistes, mais ils donnent à voir dans ces échecs des dynamiques d'espace par lesquelles apparaît un « nous » familial que la déliaison avait endommagé. Cela s'exprime avec force dans le tout dernier passage du *Ciel de Bay City*, alors que la narratrice accepte d'accueillir l'histoire de douleur qu'elle disait ne pas être tout à fait sienne, et qu'elle s'efforçait de mettre à distance depuis plusieurs années. Dans la chambre de sa fille Heaven aménagée dans le sous-sol de sa maison, elle découvre tous les morts de sa famille réunis autour du lit. Plutôt que d'*embraser* la douleur comme elle l'a fait auparavant, elle l'embrasse :

J'enjambe les corps sans les réveiller. Je me couche à même le sol parmi les chiennes et les humains. J'enlace le petit corps d'Angie et me blottis contre ma mère. Tout est doux. Je ne mettrai pas de temps à m'endormir. La chaleur des miens me berce. Nous cessons ici d'errer, inhumés dans la terre rouge d'un sous-sol du Nouveau-Mexique. (Mavrikakis 2008, 292)

En enlaçant les spectres, elle se lie à eux, accepte d'intégrer leur histoire de douleur à la sienne et d'être en quelque sorte délogée de sa propre maison par leur présence.

Chez Eisenstein se met en place une dynamique un peu différente. Il s'agit de poser des balises au territoire imprécis de la mémoire et d'accepter que certaines zones demeurent inaccessibles. Tout le récit tient d'un processus de balisage à travers lequel la narratrice déplie le temps. Ce réaménagement du temps traumatique advient à travers l'encadrement du récit autobiographique et le passage de l'injonction « souviens-toi » du mode intransitif au transitif. Deux scènes de transmission encadrent en effet le récit. Postérieure dans le temps à celle qui se place en conclusion, la première s'intitule « The Ring » et raconte le moment où la mère lègue à sa fille le jonc de mariage du père, plusieurs années après la mort de celui-ci. L'anneau, qu'elle porte désormais à son doigt, « entoure cet espace vide [c'est-à-dire celui de la perte qu'elle a longtemps voulu transformer en un souvenir plein], il

supplée à l'absence par le souvenir » (Eisenstein, 2007, 16).

La seconde s'intitule « A Naming ». Ce nom est celui que le père, alors mourant, transmet à son petit-fils pas encore né : « After a moment, he lifted his hand and placed it gently on my stomach and said, "You are carrying my name" » (Eisenstein 2006, 186). Là où l'anneau relie père et fille en se mettant à la place du vide ainsi qu'en préservant quelque chose de ce hiatus qui ne pourra jamais être comblé entre eux, la passation du nom selon la tradition juive resitue la narratrice dans le présent d'une lignée et fait d'elle le point de jonction entre passé et futur. Le temps s'en trouve déplié. Au-delà de cette dimension affiliative qui réinstaura un temps généalogique, l'anneau et le nom ont pour effet de rendre l'acte de mémoire transitif ; ils servent de médiateurs à la remémoration. Il s'agit dès lors de se souvenir non pas de la perte, mais de ceux qui ont perdu quelque chose : « I felt the bittersweet pull of *gedenk*, remember, and came to understand in a new way the breadth of its reach. It was as if the word had been silently spoken by a generation soon to be gone – *Remember us* » (174). Reconsidérer l'appel à se remémorer fait équivalence chez Eisenstein à un resserrement de l'acte de mémoire autour des survivants. Des limites sont ainsi posées au territoire mémoriel de façon à dégager l'espace de son exploration des lieux où il lui est impossible de s'aventurer : « I will never be able to know the truth of what my parents had experienced. It is beyond my reach, and perhaps even theirs, to know to full extent of their loss » (178).

Dans le roman de Marie-Célie Agnant (2004), un réaménagement de l'espace s'opère à travers le livre d'Emma, ce « gros cahier » (37) dans lequel Flore traduit et consigne « non pas des mots, mais des vies, des histoires » (17) et détaille à côté de celles-ci les émotions qui l'agitent : « J'écris, pour dire tout ce qui brûle dans mon corps et dans mon sang, et que je ne parviens pas à t'exprimer lors des séances avec le docteur MacLeod » (38). Au regard de la question posée initialement, à savoir la possibilité de faire tenir un « nous » devant la douleur des autres, c'est un autre type de réaménagement spatial qui surgit ici. Celui-ci concerne l'espace corporel. Le corps est en effet un enjeu central dans cette histoire où les femmes, encore plus que les hommes, sont dépossédées de leur corps, dans l'esclavage bien sûr, mais aussi en raison de l'intériorisation du regard raciste

du colonisateur, dont traite Frantz Fanon (1952) dans *Peau noire, masques blancs*, et qui fait naître chez elles des « sentiments à l'égard de [leur] corps, de [leur] peau [qui] ont tracé [leur] destin » (122). Emma échoue peut-être à faire comprendre aux Blancs, représentés dans le roman par le médecin, les infirmières et la travailleuse sociale, que la supposée folie des femmes noires est en fait l'expression d'une blessure encore vive qui trouve sa source dans l'histoire coloniale, mais elle réussit à transmettre le message à Flore, message qui laisse sur elle une empreinte durable.

Alors que par la parole Emma vide son corps « de ces images surgies du fond d'une mémoire ancienne, paroles extraites d'archives enfouies dans ses entrailles » (Agnant 2004, 132), Flore reçoit ses mots à même son corps, devenant du même coup depositaire de l'histoire des femmes de Grand-Lagon et fille symbolique d'Emma. Le contact fusionnel entre les deux femmes amène la jeune interprète à habiter différemment son corps de femme noire et à se réapproprier sa sexualité. Cette nouvelle cartographie du corps passe d'abord par une forme d'expulsion de soi dont témoigne la multiplication des négations :

Je ne suis plus celle dont le savoir et la sensibilité constituent les clefs permettant de trouver la solution à un problème, mais bien celle qui ne sait pas, qui ne sait plus quelle est sa position dans le monde. [...] Les mots proviennent, non pas de mon cerveau pour aboutir à mes lèvres, mais de mon ventre. Je ne suis plus une simple interprète. Petit à petit, j'abandonne mon rôle, je deviens une partie d'Emma, j'épouse le destin d'Emma (19).

Flore est certes délogée de son corps et de ses certitudes, mais cette expulsion lui permet de se détacher d'une forme de racisme intériorisé qui apprend aux femmes noires « que l'amour, comme tout ce qui est bon sur cette terre, n'est pas fait pour nous » (184). Il ne s'agit pas, dans *Le Livre d'Emma*, de faire sienne l'histoire d'Emma mais de se laisser transformer par elle afin de ne pas répéter son destin.

5. Conclusion : une politique de la douleur?

Au terme de cette lecture des récits de Bernice Eisenstein, de Catherine Mavrikakis et de Marie-Célie Agnant, il convient de se demander quelle politique de la douleur émerge de ces textes. De quelle façon cette

politique peut nourrir le féminisme contemporain, en particulier celui du Canada et du Québec où les enjeux relatifs à la douleur, à un héritage traumatique et à l'habitation d'un espace saturé par la douleur se nouent avec force autour de la question autochtone ? S'attacher plus longuement à la réponse à la douleur des autres apportée par *I Was a Child of Holocaust Survivor*, *Le Ciel de Bay City*, et *Le Livre d'Emma* permet de suggérer des pistes générales. Celles-ci sont susceptibles de trouver écho dans d'autres contextes et peuvent peut-être nous aider à penser un féminisme capable d'un mouvement de délogement tel que le propose Ahmed. Pour ce faire, il apparaît nécessaire d'évoquer à nouveau les propos de Sontag mentionnés en introduction et de les mettre en dialogue avec la question du trauma, en particulier avec l'idée de répétition à l'œuvre dans le trauma et présente dans chacun des textes. Devant la douleur des autres qui devient aussi un peu la leur, les narratrices tendent en effet à répéter le trauma sous une forme quelque peu différente, qu'on pense à l'incendie qui se donne comme une sorte d'Holocauste (au sens premier du terme) dans *Le Ciel de Bay City* et à la façon dont Amy « rejoue lamentablement l'holocauste » (Mavrikakis 2008, 252) à même son corps décharné, ou encore à l'obsession de la jeune protagoniste du récit d'Eisenstein pour les représentations de la Shoah dans lesquelles elle cherche à vivre par procuration l'expérience de ses parents. Moins évident dans *Le Livre d'Emma*, le principe de répétition peut néanmoins se lire dans le filicide que commet Emma ainsi que dans l'hésitation de Flore à céder à son désir. Comme le remarque Sontag, devant la douleur des autres, le « nous » ne va pas de soi, surtout lorsque la douleur relève d'un trauma qui fait effraction aussi bien dans l'espace psychique d'un sujet que dans le tissu social.

Devant la douleur d'autrui, un « nous », ici familial, ne peut advenir qu'à la condition d'accepter qu'il y ait persistance de zones d'ombres à l'intérieur de l'espace saturé par les effets du trauma. C'est ce qu'indiquent les trois récits. Bien qu'il soit effectivement impossible de *comprendre* l'expérience de la perte vécue par autrui, c'est-à-dire de saisir la perte suivant l'étymologie de ce verbe, rien ne nous empêche cependant de porter un regard de reconnaissance sur la douleur qu'elle provoque. Que faire, alors, de cette douleur qui n'est pas nôtre, nous demeure en partie inintelligible, mais nous affecte néanmoins? Une douleur qui exige qu'on la regarde

même si elle ne semble pas nous regarder directement ou nous donne l'impression de regarder ailleurs—pensons ici à l'image des deux sœurs et deux frères que fait Bernice Eisenstein, quatre figures mouvantes qui se regardent, ne nous regardent pas en tant que lecteurs et lectrices, mais que nous sommes appelées à regarder (ill. 1). Comment lire la douleur des autres et comment faire en sorte qu'elle compte, c'est-à-dire qu'elle échappe à l'inertie d'une fétichisation et devienne performative?

Les interrogations que soulèvent *I Was a Child of Holocaust Survivor*, *Le Ciel de Bay City*, et *Le Livre d'Emma* sont d'une grande importance pour le féminisme contemporain, qui plus est pour le féminisme au Québec et au Canada où, pour plusieurs, à certaines douleurs concomitantes d'une position socio-symbolique de femme s'ajoute la douleur historique de la colonisation. Si, à l'exception du *Ciel de Bay City*, les récits n'abordent pas directement la question des souffrances historiques et encore agissantes des peuples autochtones, la façon dont ils lient la douleur des autres à un principe de délogement pointe vers une politique de la douleur susceptible de nourrir une réflexion sur les réponses éthiques à apporter à la douleur des autres.³ Envisager la douleur historique et, en l'occurrence, liée à des événements traumatiques tels que l'Holocauste, l'esclavage et les violences de la colonisation, en tant que mémoire d'un préjudice exige en effet de penser, en retour, une réponse appropriée à cette douleur qui ne soit ni répétition ni fétichisation de celle-ci. De l'avis de Ahmed, une telle réponse ne peut qu'aller de pair avec une forme de délogement ou, plus généralement, de mouvement. Vivre avec une douleur qui ne nous appartient pas, être affecté par elle, devrait nous amener à reconsidérer l'espace—physique, psychique, géographique—que nous habitons, à la façon dont les protagonistes des récits analysés réaménagent les différents territoires à la lumière du savoir qu'elles trouvent dans la douleur.

Douleur, trauma, savoir et subjectivité forment en effet une toile complexe devant laquelle il faut apprendre à résister aux envies de simplification. Bien que soit juste la mise en garde de Lauren Berlant (1999) quant au danger d'identifier la douleur à l'expression d'une vérité du sujet, et d'évacuer ainsi les dimensions systémique de cette souffrance,⁴ il n'est reste pas moins nécessaire de reconnaître le savoir latent à la douleur historique. Autrement dit, la douleur ne peut peut-

être pas prétendre au statut de vérité immédiatement intelligible, comme le montre l'analyse de Berlant dans « The Subject of True Feeling : Pain, Privacy, and Politics ». Elle est néanmoins l'indication d'un savoir, comme le fait valoir quant à elle Dian Million (2009) dans son analyse des écrits de femmes autochtones du Canada anglais : « the emotional knowledge of our experience is an alternative truth⁵ » (64). De l'avis de Million, cette vérité alternative, qui puise à même les affects, a le pouvoir, lorsqu'elle n'est pas censurée ou sommée au silence, de décroiser les espaces et les temps, de faire advenir une nouvelle cartographie fondée sur la reconnaissance de la douleur : « This ethical contestation resonated within Native communities, informing them emotionally and physically, discursively and politically; where “what” happened and its emotional resonance cannot now be cloistered within a past that stays neatly segregated from the present » (71).

Les récits d'Eisenstein, de Mavrikakis, et d'Agnant tracent de singulières cartes de l'affect de douleur, balisant de la sorte des territoires mémoriels afin de rendre signifiante une souffrance qui n'appartient pas en propre aux protagonistes. En ce sens irréductibles, ces sortes de cartes d'une souffrance historique ne peuvent donc pas se superposer à d'autres territoires/histoires, mais leurs processus de fabrication révélés par les récits peuvent servir de guide dans la réalisation de nouvelles cartographies de la douleur des autres. Or que peut le féminisme devant la douleur des autres engendrée par des événements historiques ? Si cette douleur met effectivement à mal le « nous », comme le suggère Susan Sontag, qu'elle est une force de déliaison et tend à le déliter—puisque c'est bien de cela dont il est question dans les événements historiques violents : de la tentative de détruire les liens sociaux—, elle n'abolit pas pour autant sa possibilité.

L'avènement de ce possible « nous », ténu et fragile, est tributaire d'une reconsidération de l'espace que nous habitons. Les différents féminismes au Québec et au Canada ne peuvent envisager un « nous » incluant les femmes autochtones que si nous admettons et reconnaissons la persistance d'une douleur historique fondatrice de l'espace sociopolitique actuel et revoyons la topographie de nos actions à la lumière de cette douleur, qui exige d'être traduite dans le langage et dans l'espace. Aussi les récits de douleurs ayant leur source en Europe et dans les Caraïbes (mais dont la source première est

aussi l'Europe), récits de douleurs héritées, déplacées et rendues intelligibles sur le territoire nord-américain, nous appellent-ils à reconsidérer la persistance de douleurs infligées ici. Il s'agit d'historiciser la douleur et, sur cette base, de redéfinir l'espace du « nous », non pas en incluant les « autres » dans un « nous » déjà existant, mais en se laissant transformer par cette douleur qui ne nous appartient pas et qui nous restera toujours en partie inintelligible, c'est-à-dire en reconfigurant de façon radicale ce nous à la faveur du savoir dont l'affect de douleur est le véhicule.

Notes

¹ Je remercie chaleureusement Bernice Eisenstein de m'avoir autorisée à reproduire ici certaines illustrations de son ouvrage *I Was a Child of Holocaust Survivor*.

² À l'exception des citations en français tirées de la traduction de l'ouvrage de Bernice Eisenstein parue chez Albin Michel, toutes les traductions sont les miennes.

³ Dans *Le Ciel de Bay City*, le génocide des Juifs d'Europe entre en résonance avec celui des peuples Autochtones. L'Amérique, qui se veut sans histoire et sans tache, se révèle construite sur un charnier où s'entassaient les corps des Autochtones décimés par la colonisation : « Et les âmes des Juifs morts se mêlent dans mon esprit à celles des Indiens d'Amérique exterminés ici et là, sur cette terre » (Mavrikakis 2008, 53).

⁴ Surtout lorsque la reconnaissance de cette douleur et la demande de réparation s'insèrent dans un cadre juridique. À cet égard, Élise Couture-Grondin et Cheryl Suzack (2013) notent, dans leur réflexion sur une possible justice transitionnelle dans le cadre de la Commission de vérité et réconciliation du Canada : « Law functions as a neutralization of the social struggle over signification; its application through fixed institutions and mechanisms gives this appearance of fixity and imperviousness, which becomes a norm through the repetition of structural mechanisms in the difference instances of law in daily life practices » (103-104).

⁵ En raison de la signification très négative que revêt depuis peu l'expression « faits alternatifs »—ces « alternative facts » servant à certains membres de l'administration Trump à justifier leurs mensonges—, il m'apparaît nécessaire de préciser que le syntagme « vérité alternative » ne désigne pas ici des faussetés présentées comme étant des vérités par des individus en posture de pouvoir. Au contraire, la notion de vérité alternative, qui va de pair avec les « savoirs situés » (Haraway 1988; Harding 1986) mis de l'avant par l'épistémologie féministe, plaide pour une prise en compte des expériences des groupes minorisés pour arriver à une connaissance plus objective du monde. Cette vérité est en ce sens une alternative à une vision partielle et partiale, qui se pose pourtant comme totale et universelle, et tend vers une plus grande justice.

Bibliographie

- Agnant, Marie-Célie. 2004 [2001]. *Le Livre d'Emma*. La Roque d'Anthéron : Éditions Vents d'ailleurs.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh, UK : Edinburgh University Press.
- Berlant, Lauren. 1999. « The Subject of True Feeling : Pain, Privacy, and Politics ». In *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*. Sous la dir. d'Austin Sarat et Thomas R. Kearns, 49-84. Ann Arbor, MI : The University of Michigan Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD : John Hopkins University Press.
- Couture-Grondin, Élise, et Cheryl Suzack. 2013. « The Becoming of Justice: Indigenous Women's Writing in the Pre-Truth and Reconciliation Period ». *Transitional Justice Review* 1 (2) : 97-125.
- Eisenstein, Bernice. 2006. *I Was a Child of Holocaust Survivors*. Toronto, ON : McClelland & Stewart.
- _____. 2007. *J'étais un enfant de survivants de l'Holocauste*. Trad. par Esther Ménévis. Paris, FR : Albin Michel.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris, FR : Seuil.
- Felman, Shoshana, et Dori Laub. 1991. *Testimony : Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, NY : Routledge.
- Freud, Sigmund, et Joseph Breuer. 1956 [1892]. *Études sur l'hystérie*. Paris, FR : Presses Universitaires de France.
- Haraway, Donna. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14 (3) : 575-599.
- Harding Sandra. 1986. *The Science Question in Feminism*. Ithaca, NY : Cornell University Press.
- LaCapra, Dominik. 1996. « Trauma, Absence, Loss ». *Critical Inquiry* 25 (4) : 696-727.
- Leys, Ruth. 2000. *Trauma : A Genealogy*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Mavrikakis, Catherine. 2008. *Le Ciel de Bay City*. Montréal, QC : Hélio trope.
- Million, Dian. 2009. « Felt Theory : An Indigenous Feminist Approach to Affect and History ». *Wicazo Sa Review* 24 (2) : 53-76.
- Sontag, Susan. 2003. *Devant la douleur des autres*. Trad. par Fabienne Durand-Bogaert. Paris, FR : Christian Bourgois.
- _____. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Anne-Lise Stern. 2004. *Le savoir-déporté : Camps, histoire, psychanalyse*. Paris, FR : Le Seuil.

Soft Architecture: Walking as an Affective Practice in Lisa Robertson's "Seven Walks"

.....
Sandra MacPherson is a PhD candidate at the University of Ottawa specializing in Canadian literature. Her SSHRC-funded dissertation proposes urban walking as an affective practice that questions agency, public space, and community in the context of the precarities generated under neoliberalism.
.....

Abstract

In Lisa Robertson's "Seven Walks" the speaker and guide do not simply amble through Vancouver's material space. Their walks are an affective practice that expresses the city in terms of the fluidity of becoming rather than the fluidity of commodity exchange and suggests that the productivity of sexually differentiated walking is distinct from traditional masculinist discourses of the peripatetic as contemplative or simply transgressive.
.....

Résumé

Dans le livre *Seven Walks* de Lisa Robertson, la narratrice et la guide ne se contentent pas de déambuler dans l'espace physique de Vancouver. Leurs promenades sont un exercice affectif qui exprime la ville en termes de fluidité du devenir plutôt que de fluidité des échanges commerciaux et suggère que la productivité de la promenade sexuellement différenciée se distingue des discours masculinistes traditionnels du péripatéticien comme contemplatif ou simplement transgressif.
.....

The space of continuing experience is a pure or absolute space of differential heading: an indeterminate vector space infusing each step taken in Euclidean space with a potential for having been otherwise directed. The whole of vector space is compressed, in potential, in every step.

—Brian Massumi, *Parables for the Virtual*

While there have been female peripatetic poets, performance artists and critics—Dorothy Wordsworth, Michèle Bernstein, Marina Abramović, and Rebecca Solnit come to mind—their numbers are few, as women have historically been relegated to the private or domestic sphere, making the simple act of strolling in the street a dangerous and indecent activity. The division of private/public space along gender lines has a long history, including a notable discourse on the predominantly male freedom of walking in the context of both country and city (on gendered space see Massey 1994; McDowell 1999; Rose 1993; on walking and the flâneuse or female flâneur see D'Souza and McDonough 2006; Wilson 1992; Wolff 1985). Inarguably, as both an aesthetic and a revolutionary practice, the peripatetic has been traditionally dominated by men: from the nineteenth-century Parisian flâneur, to the early and mid-twentieth-century Surrealist and Situationist International walking experiments, to the more recent Italian Stalker movement and British psychogeography. As a result, as Deirdre Heddon and Cathy Turner (2012) explain, walking is generally conceived within a masculinist narrative as "individualistic, heroic, epic and transgressive" (224). An alternative to this dominant narrative emerges in Lisa Robertson's "Seven Walks" (2003) as the rambles of two ambiguously sexed figures wandering Vancouver shift the emphasis from solitude, transgression, and heroism to interconnectedness and the productivity of relations, thereby reimagining both the urban walker and a city in crisis.

"Seven Walks" is the last text in *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*

(2003), a series of essays commissioned for various art projects and exhibits. As Robertson (2011) remarks, the collection was a personal attempt to understand the global investment-driven change of Vancouver bookended by the provincial sale of the Expo '86 site and the winning of the 2010 Olympic bid (231-232). What Robertson identifies as the city abstracted as real estate under advanced capitalism is undercut in "Seven Walks" by the fluidity of its nomadic walkers. Drawing on Rosi Braidotti's work on affect, gender, and space, I argue that these walkers are engaged in a process of sexually differentiated becoming which not only emerges as a positive force but also has repercussions for imagining other futures for Vancouver, of potential change from the objectification and commodification of space in recurring cycles of gentrification. This process of becoming in "Seven Walks" is importantly both positive and ethical because it

is no longer indexed upon a phallogocentric set of standards, based on Law and Lack, but is rather unhinged and therefore affective....It aims at achieving the freedom of understanding, through the awareness of our limits, of our bondage. This results in the freedom to affirm one's essence as joy, through encounters and minglings with other bodies, entities, beings and forces. Ethics means faithfulness to this *potentia*, or the desire to become. (Braidotti 2006, 134)

Rosi Braidotti's theorization of a sexually differentiated subject at the intersection of Gilles Deleuze's conception of becoming and Luce Irigaray's non-unified female subject frames this exploration of a new conception of the flâneur: no longer the unified and solitary modern subject defined by lack and melancholy, the different walkers in "Seven Walks" are instead a positive "intensive entity that is activated by eternal returns, constant becomings and flows of transformations in response to external promptings, that is to say sets of encounters with multiple others," namely the city (Braidotti 2002, 100). In leaving the enclosed architectural, private space of the *oikos*—where the female body is enclosed and domesticated (Robertson and McCaffery 2000, 37)—and striding outside into the streets, the embodied and embedded walkers in "Seven Walks" challenge the phallogocentric binary logic that constitutes the female subject in

relation to the universalized masculine centre as a disempowered and denigrated Other, what Irigaray calls the "Other of the Same," an Other, like the Self, that is universal and immutable. These walkers suggest instead a subject as "other of the Other," one that enables *different* differences to emerge and multiply in a process of becoming, a Deleuzian idea that Braidotti refigures for a sexually differentiated subject.

In "Seven Walks," the walker is not one but two, speaker and guide, doubled in an intimate relation with each other as they wander Vancouver, which not only reminds the reader that, unlike men, women are not coded the same and therefore do not possess the same freedom to walk alone, but also expresses the non-unitarity of the female sexed subject. Rather than the solitary, unified subject typical of modern flânerie, the doubled walker of "Seven Walks" embodies "the non-coincidence of the subject" (Braidotti 2002, 99), "the self and not-self" as "one arises from and returns to the other" (Robertson 2011, 194; Massumi 2002, 35). As not-one, they are what Braidotti (2002) termed in reference to Irigaray as "the virtual feminine" (6). And as female(s) no longer opposed to the dominant male subject, "she, in fact, may no longer be a she, but the subject of quite another story: a subject-in-process, a mutant, the other of the Other, a post-Woman embodied subject cast in a female morphology who has already undergone an essential metamorphosis" (Braidotti 2002, 12). While Braidotti's work grounds this essay, Robertson's own readings of the theories of Manuel De Landa, Rem Koolhaas, and Elizabeth Grosz on intensive space, difference, and change also critically inform my interpretation of "Seven Walks" as an exploration of the codependence of walkers and city in the process of becoming.

Potestas and Potentia: Walks Two to Six

Largely narrated in a first person, plural voice, "Seven Walks" reads like an ironic guidebook that cannot be followed or replicated in real space-time because its walks are not simply ambles through the extensive space of the city, in which space is conceived as only an empty container filled with discrete inanimate objects and architecture. Several walks resist such narrations of static place in communicating experiences of affect or intensity that hinge perception and hallucination in the city's streets and parks: they animate Brian

Massumi's (2002) idea of "a *lived* topological event" (206) by expressing the self and city in dynamic and productive relations. I argue that these two experiences of the city—as static and fluid—trace the process of a becoming, which, as Braidotti (2002) explains in reference to Deleuze, "force[s] a re-alignment of the basic parameters of subjectivity: the power of *potestas* (constraint, negativity, denial) would have to confront the equally powerful power of *potentia* (plenitude, intensity, expression)" (113). Walks two to six explore the struggle between *potestas* and *potentia*, the negative and affirmative aspects of power: one decreases while the other increases one's "capacity to act in the world" (30); *potestas* is coercive, restrictive, and "majority-bound" unlike *potentia*, which is creative, minoritarian, and non-linear; the former concerns the "management of civil society and its institutions" and the latter "the transformative experimentation with new arts of existence and ethical relations" (Braidotti 2011b, 269). *Potestas* is defined in "Seven Walks" by the walkers' experience of the city as objectified and commodified, a space solely of hard architecture and fixed forms, in which they are immobile and alienated from one another and the city ("Third Walk" and "Fifth Walk"), while *potentia* is conveyed in the walkers' experience of the city as a space of intensity and potential, in which they wander the streets, empowered by affective interconnections with each other and Vancouver ("Fourth Walk" and "Sixth Walk").

Yet before I examine these two aspects of power in the process of becoming of the speaker, the guide, and Vancouver, I want to outline how they take their cue from Robertson's understanding of extensive and intensive conceptions of space, specifically cityspace, in the work of Manuel De Landa and Rem Koolhaas. Importantly, for Robertson, the fluidity of ongoing transformation of the walkers is bound up with "soft architecture" or the intensity of the city. In correspondence with fellow writer Steve McCaffery in 2000, before the publication of *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*, Robertson refers to theories of intensive space and its relation to change in De Landa's (1999) "Deleuze, Diagrams and the Open-Ended Becoming of the World." As De Landa explains, intensive space affirms a non-essentialist approach to life that focuses on production and process rather than the produced object. Indivisible, intensity transforms

through a process of differentiation always in a relation and context. It is not opposed to but includes extension as a temporary materialization; however, when space is conceived only in Euclidean terms, extension becomes opposed to intensity. Largely through representation, extensive space has eclipsed intensive space, eliding its dynamism and spontaneity. Basically, a Euclidean conception of space as exclusively extensive reduces movement to a change in position rather than the ongoing change of the "difference-driven process" of intensive space (31). While extensivity implicates form and structure, that which is fundamental to binary distinctions and static identities, the intensive suggests event, movement, and the new of the unexpected. In the same email to McCaffery, Robertson links De Landa with architect Rem Koolhaas, whose Office for Metropolitan Architecture was the inspiration for Robertson's own Office for Soft Architecture. She writes: "De Landa talks about thermodynamics, flows and intensities as opposed to extensities and equilibrium. Intensive difference as opposed to form. I think that's where Koolhaas is heading to, in his different vocabulary" (Robertson and McCaffery 2000, 32). Specifically, Robertson refers to Koolhaas' "What Ever Happened to Urbanism?" (1995) in which he considers the potentialities of a new urbanism that is opposed to the "parasitic security" of architecture's permanence. This new urbanism can imagine the future of the city precisely because "it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential" (1995, 29).

Like De Landa and Koolhaas, Robertson rejects the idea of extensive space that precedes movement importantly because it enables the quantification and commodification of cityspace. Instead, she suggests an "architecture of flows" that orients the reader to the topology of intensive space or the "soft architecture" of the city. Robertson (2011) explains in "Soft Architecture: A Manifesto," in *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*, that the city is "persistently soft," a place not of "identity but incident"; it is "a flux of experiences produced through relations and flows, a space of potential" (20, 19). While hard architecture encloses space and arrests forms, soft architecture signifies affective relations, both actual

and virtual. As Robertson writes: “There are traces of unbuildable and unbuilt architectures folded into the texture of the city and our bodies are already moving among them” (Robertson and McCaffery 2000, 38). Instead of the steel and glass arcades where the modern flâneur strolled, she proposes the “soft arcade” where the sexually differentiated walker becomes an architect of the passage of ongoing change (Robertson 2011, 18). Yet such positive transformation through *potentia* inevitably encounters *potestas* in “Seven Walks” as the walkers struggle with the constraining and enabling powers that thwart or empower their transformative interconnection with each other and Vancouver.

In the “Third Walk” and “Fifth Walk,” *potestas* is associated with the control and order of capitalist production that constrains them and alienates them from each other and the city while in the “Fourth Walk” and the “Sixth Walk,” *potentia* is associated with an affirmative force that “aims at fulfilling the subject’s capacity for interaction and freedom” (Braidotti 2011b, 314). The “Second Walk” straddles the two as it introduces this tension. In this walk, as they stroll through a local park, a conflict emerges between the fixed forms of extensive space and the fluidity of intensity. At first, their dawdling is described in terms of a diorama, a reference to a nineteenth-century three-dimensional replica of a scene often encased in glass. They feel trapped inside this diorama, gazing out with an agency that requires little of them, as if in a “listlessness of scripted consumption” that, while “innocuous and pleasant,” “did not move” (Robertson 2011, 199). Here affects are pre-formed in their capture, reduced to decoration: hope, for example, is a “spectacle” (196). Later in the rain, the open, scaffold-like architecture of the foliage of the park contrasts the diorama. The walk now becomes a resonant idleness, a “temporal sink” of intensity in which the speaker and guide are “persuade[d] towards disassembly. For such a disassembly is what the park performed upon [them]” (Massumi 2002, 26; Robertson 2011, 199). In this borderline space where nature and the urban overlap, affects become fugitive: “affects took on an independence. It was we who belonged to them. They hovered above the surfaces, disguised as clouds or mists, awaiting the porousness of a passing ego” (Robertson 2011, 200). Affects now “alight” upon the speaker and her guide, their “agitations” easing “beneath [the] skin”: an intensity registered in the “autonomic reaction” of the

surface of the body, “its interface with things” (Massumi 2002, 25). Here, the speaker and guide temporarily experience a profound interconnection with the world: as they discuss arborists, one appears; when they slice a rich cheese, the clouds and lilies tremble and a small child flees. The speaker admits that they are not static, separate identities but rather events of movement, “mixtures of unclassifiable actions” which conjure a sense of vitality in transformation (Robertson 2011, 197).

The shift between alienation and separation from each other and the city and the interconnection of walkers and city unfolds over the subsequent four walks. In the “Third Walk” and part of the “Fifth Walk,” the speaker and guide are not outside but are contained within an enclosed space of consumption (a restaurant and a shop). A negative sense of disconnection from each other and the environment is immediately apparent in the “Third Walk” as they sit together passive and silent. Inside the restaurant, the speaker and guide are efficiently “courted, seated, appeased” in a “monochrome corner,” where “placating foods” with “ruthlessly bland textures” magically appear (205-206). The speaker’s physical immobility in the restaurant corresponds to fixed identities and static positions, which not only capture but also reduce diverse experiences to a repetitively pleasurable outcome, recalling Nigel Thrift’s (2004) argument that affect is increasingly “actively engineered” in urban space for political ends (58). The speaker of Robertson’s text, who is feeling manipulated by a commodity fetishism that appeals most often to pleasure, experiences a shock akin to the punctuality of affective escape “localized in a specific event” as a sense of disconnection between herself, the guide, and the world (Massumi 2002, 36). Overwhelmed, the speaker flees outside and stops to observe the inside through the veiled windows, recreating the diorama-effect from the “Second Walk” and underscoring the vacuity of a manufactured life in which “pleasure is a figured vacuum that does not recognize us as persons” (Robertson 2011, 207). The window becomes a reflective surface onto which is projected the mirage of the bourgeois self, a static subjectivity that mirrors a static world of isolated forms. Similarly, in the “Fifth Walk,” the speaker struggles against the seductive illusion of static forms and identities as she succumbs to a desire for certainty, manifest in a need to purchase a

mysterious object in the enclosed space of a shop. Once purchased, the speaker is giddy with happiness, an ego-consolidating emotional experience that diminishes her feeling of joyful connectedness with her guide and the world around her.

Reactive affects such as alienation associated with advanced capitalism and localized in interior spaces that render the speaker and guide immobile and silent are transformed into liberation and joy in the “Fourth Walk” and “Sixth Walk” as the speaker and guide walk through Vancouver’s streets, their physical mobility signifying their nomadic subjectivities. In the “Fourth Walk,” they wander in a “light-industrial district” at sunset, a liminal time when day and night overlap, what the speaker calls “the unprofitable time of the city, the pools of slowness, the lost parts” (210). Here liminality suggests the passage or transition of multiple and shifting identities of the walker and the city, which is liberating: as they walk, affects circulate, their virtuality like an “anxious pause” that is paradoxically “pressing forward” giving them a sense of freedom (211). This sense of liberation returns in the “Sixth Walk” as the speaker wakes to find herself already walking in the middle of a bridge at an unspecified time in a flow of the multitude of animals and humans from which she cannot differentiate herself or her guide. The bridge, which seems to have no beginning (that she can recall) or an end, is comprised of organic, forgotten, and useless refuse woven together to form a complex structure that will not reveal itself to the speaker because it is a constant state of flux: “we can approach the structures but not the substance, which is really more like a moving current” (219). As she walks, the bridge changes, responding “like dendrites of nerves” as if it were a living organism. Here the dynamic intensity of the experience registers through her skin: “you must absorb this artifact through your skin...you must absorb its insecurity” (220), recalling what Sara Ahmed and Jackie Stacey (2001) term the “fleshy interface” between body and world (1). Swept up in the flux of her surroundings, the speaker describes the autonomy of affect as an undifferentiated flow between self and city: “It was not necessary to differentiate the sensations of particular organs or leaves since this rippling unknit the proprieties and zones of affect—the entire body became an instrument played by weather and chance” (Robertson 2011, 219). In the topology of the experience of the folding of walkers and

city, the speaker observes that “Like new cells speak us. We call itself a name. We call it change” (221).

Under the Pavement, Futures Yet Unthought: Walks One and Seven

Rethinking walking in Vancouver in terms of intensity and affectivity in “Seven Walks” enables an approach to change that must reconceive of the future for the walkers and their gentrifying city. The becoming of the speaker, guide, and Vancouver suggests a *new* newness, of difference, echoing Koolhaas’ new urbanism in opening up a space for uncertainty and potential. In this section, I examine the “First Walk” and the “Seventh Walk,” which frame the text, in terms of change and potential futures, making specific reference to Elizabeth Grosz’ (1999) “Thinking of the New: Of Futures Yet Unthought,” an essay that Robertson cites in her correspondence with Steve McCaffery alongside the work of De Landa and Koolhaas. As Grosz (1999) explains in the essay, the future can only admit the new when it is indeterminate: futurity cannot be conceived in terms of predictable or stable progress (17). In other words, the future new lies “beyond the control” of any political discourse of progress, both neoliberalism and its opponents—in the virtual (17). The virtual opens the future to the new based on differentiation and productive forces rather than resemblance and negative or restrictive movements of the possible. That is because the relation of virtuality to actuality is positive or productive. To understand the new of the open future, one must think the unthought; instead of the expectation inherent in the possible/real relation, we must think in terms of the unpredictability of an event, where the virtual is a divergence from, not a replication of, the actual. As Grosz explains, “The virtual never resembles the real that it actualizes. It is this sense that actualization is a process of creation that resists both the logic of identity and a logic of resemblance to substitute differentiation, divergence, and innovation. While the concept of the possible doubles that of the real, the virtual is the real of genuine production, innovation, creativity” (51). Simply put, the relation of the virtual to the actual is characterized by differentiation, that which creates the heterogeneous, a differentiation that, in “Seven Walks,” importantly begins with the sexually differentiated walkers. In contrast, the possible and the real are conceived as

self-identical: the possible only distinguishes itself from the real in quantity not quality, crossing over into the real, culled from a larger series of options in a retrospective narrativization of continuously emerging events. Consequently, the movement from possibility to reality is retroductive (Massumi 2002, 10). And just as extensive space (position, form) is retrospectively conceived from movement, a unified subject is back-formed from the becoming-subject (9).

Robertson (2011) rejects the idea of the new that, defined in terms of the capitalist narrative of progress, asserts only one possible future for the sexually differentiated walkers and Vancouver. This conflict between the new-as-the-same and the new-as-different plays out in the “First Walk” as the walkers begin their exploration of the city. Immediately, the tension is established between the open-ended future of emergence, which produces the new, and the predetermined future in which the new is pre-formed, recognizable, and contained. Before beginning the walk, the speaker laments “the way the day would proceed with its humiliating diligence” (190): “already it contained everything, even those elaborately balanced sentences that would not reveal themselves until noon” (194). As the day threatens to reveal nothing more than self-identity with its own past, the new is shut out in a process of resemblance and limitation. Yet as the speaker soon after observes, “it is unhelpful to read a day backwards” (190): to narrativize is to retrospectively fabricate a history of people and places as static objects. Such narratives are epitomized by a commemorative plaque mounted where the speaker and guide first meet. While the event of commemoration is unspecified, importantly, the plaque has been smashed. Official history as the linear, master narrative of the universal (male) subject is now destroyed. All that is left are the walkers and the city: alternative feminist histories now recounted in the living document of their embodied and embedded walks through Vancouver. As they set out, they “feel the sensation of unaccountability like a phantom limb” so that soon they “began to resist the logic of [their] identity, in order to feel free” (190). The shared, spectral sensation resonates with the temporary and permeable architecture that surrounds them, such as scaffolds and bombed windows (191). At the end of this walk, the speaker declares, “we wanted knowledge” (194), recalling a key question in Grosz

(1999): “Is knowledge opposed to the future” (21)? For Grosz (and Robertson), the answer is no: “If dominant modes of knowledge (causal, statistical) are incapable of envisioning the absolutely new, maybe other modes of knowing, other forms of thinking, need to be proposed” (Grosz 1999, 21). “Seven Walks” suggests other modes of knowing in the walkers’ experiences of intensity or affect. Unlike the modern subject, encapsulated in the nineteenth-century male flâneur who, in order to succeed in the emerging metropolis, domesticates and rationalizes the city through his gaze, the “outward-directed and forward-looking” (Braidotti 2002, 99) desires of the walkers in “Seven Walks” challenge the idea of mind or consciousness (the interior) as the location of knowledge.

The last walk, which frames the text like the “First Walk,” similarly explores the open futures of intensity. After the competing *potestas* and *potentia* that unfolds in the previous five walks, this final walk offers resolution, if temporary, in “the positivity of the intensive subject—its joyful affirmation as *potentia*” (Braidotti 2011b, 314). Here, the speaker and guide seem to fold into the city, indistinguishable from it, as if expressing a lived moment of emergence of a new, potential Vancouver that includes them. The walk opens with the speaker and guide using the “utopian perspective” as a lens through which to view the world. Not surprisingly, this lens fails them because utopia, as Grosz (2001) explains, “seeks a future that itself has no future, a future in which time will cease to be a relevant factor, and movement, change, and becoming remain impossible” (139, 143). Then as the speaker and guide begin to “imagine that [they] were several, even many,” identities morph into others: “women—what were they? Arrows or luncheons, a defenestration, a burning frame, a great stiff coat with its glossy folds, limbs, inner Spains” (Robertson 2011, 223, 222). Unlike the modern flâneur, these nomadic subjects subvert the binary structure of Self/Other in positing a flow and flux of multiplicities and differences in fluid identities that correspond with the city. As they “lean into the transition to night,” the walkers merge with each other and their surroundings as their chests “burst hugely upward to alight in the branches” and they fall back “gasping” (225, 226). They are now indistinguishable from the city in an openness that ends in a sentence without a period, a word left hanging, the next mark on

the page a potential, still unthought. Here, as human and non-human bodies come together and come undone together in a porous meshwork, they affirm the multiplicity and heterogeneity that enables the affective, intensive production of the walkers and city. Yet these embodied and embedded walkers stop short of proposing a definitive future. Instead, they open up space from which an alternative future can emerge.

Conclusion

Reimagining subjectivity in the sexually differentiated walkers in “Seven Walks” also means reimagining the urban environment. Whereas the modern flâneur is a universal, centralized subject whose panoptic scopophilia reinscribes binaries (male/female, public/private, etc.) in tandem with the capitalist objectification and commodification of cityspace as Other, the walkers in Robertson’s “Seven Walks” are coextensive with Vancouver, creatively and positively participating in the production of a different city in the positive and ethical terms of becoming. In “Seven Walks,” this interconnection of the walkers and the city in a transformative multiplicity of differences critically begins with the first steps of the sexually differentiated walkers because “sexual difference is... an embodied and embedded point of departure that signals simultaneously the ontological priority of difference and its self-organizing and self-transforming force” (Braidotti 2011b, 147). Yet these walkers are not only “figurations of alternative feminist subjectivity” (Braidotti 2002, 12) by repossessing women walking in public space from the nineteenth-century female walker coded as prostitute or shopper (Other of the Same) and locating her in the twenty-first century sexually differentiated nomadic subject (other of the Other). Importantly, these nomadic subjects, in undoing the power differentials of binary structure, are also integral to the figuration of a cityspace of differences, one that enables futures yet unthought in the “intensive interconnectedness” (Braidotti 2011a, 27), which enhances and empowers, between walkers and city, an interconnection absent in the rambles of the nineteenth-century modern flâneur whose gaze separates and objectifies. As Robertson confesses to McCaffery: “My outlook is not liberatory except by the most minor means” (Robertson and McCaffery 2000, 38). What could be more minor, in a Deleuzian sense,

for Robertson’s sexually differentiated subjects, than the everyday act of putting one foot in front of the other on the streets of Vancouver.

Acknowledgements

I am grateful to Libe García Zarranz, Evelyne Ledoux-Baugrand, and the anonymous reviewers for their invaluable insights and suggestions.

References

- Ahmed, Sara, and Jackie Stacey. 2001. “Introduction.” In *Thinking Through The Skin*, edited by Sara Ahmed and Jackie Stacey, 1-17. New York, NY: Routledge.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Malden, MA: Polity Press.
- _____. 2006. “The Ethics of Becoming-Imperceptible.” In *Deleuze and Philosophy*, edited by Constantin V. Boundas, 133-159. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- _____. 2011a. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2nd ed. New York, NY: Columbia University Press.
- _____. 2011b. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York, NY: Columbia University Press.
- De Landa, Manuel. 1999. “Deleuze, Diagrams and the Open-Ended Becoming of the World.” In *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, edited by Elizabeth Grosz, 29-41. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- D’Souza, Aruna, and Tom McDonough. 2006. “Introduction.” In *The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, edited by Aruna D’Souza and Tom McDonough, 1-17. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Grosz, Elizabeth. 1999. “Thinking the New: Of Futures

- Yet Unthought." In *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, edited by Elizabeth Grosz, 15-28. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- _____. 2001. "Architectures of Excess." In *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, edited by Elizabeth Grosz, 151-166. Cambridge, MA: MIT Press.
- Heddon, Deirdre, and Cathy Turner. 2012. "Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility." *Contemporary Theatre Review* 22 (2): 224-236.
- Koolhaas, Rem. 1995. "What Ever Happened to Urbanism?" *Design Quarterly* 164: 28-31.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place and Gender*. Malden, MA: Polity Press.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- McDowell, Linda. 1999. *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Robertson, Lisa. 2011. *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*. 3rd ed. Toronto, ON: Coach House Press. (Original work published 2003).
- Robertson, Lisa and Steve McCaffery. 2000. "Philly Talks #17." *Pennsound Center for Programs in Contemporary Writing*, 21-38. <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/phillytalks/pdfs/pt17.pdf>
- Rose, Gillian. 1993. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Thrift, Nigel. 2004. "Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect." *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography* 86 (1): 57-78.
- Wilson, Elizabeth. 1992. "The Invisible Flâneur." *New Left Review* 191: 90-110.
- Wolff, Janet. 1985. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture & Society* 2 (3): 37-46.

Love Enough!

Dionne Brand and Rosi Braidotti's Affective Transpositions

.....

Libe García Zarranz is Associate Professor in Literature in English in the Department of Teacher Education at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU, Norway). She is also Research Affiliate for the Canadian Literature Centre at the University of Alberta (Canada), Scholar in The Pierre Elliott Trudeau Foundation, and member of the international research project "Bodies in Transit: Making Difference in Globalized Cultures." She is the author of *TransCanadian Feminist Fictions: New Cross-Border Ethics* (McGill-Queen's UP, 2017). She has also published and edited special issues on Canadian and American literature, transnational studies, feminist and queer theory, affect, and film. García Zarranz has held postdoctoral positions at the University of Innsbruck (Austria) and the Centre for Globalization and Cultural Studies at the University of Manitoba (Canada). Prior to joining NTNU, she taught critical theory and gender studies at the University of Cambridge (Magdalene College, UK).

.....

Abstract

This article puts Dionne Brand's novel, *Love Enough* (2014), in conversation with the vitalist philosophy of Rosi Braidotti, as illustrated in the study *Transpositions: On Nomadic Ethics* (2006). I look at how both poet and theorist insist on the centrality of affective relations in the transformation of subjectivity, political alliances, and ethical spaces under processes of uneven globalization, rampant neoliberalism, and feminist backlash. Dionne Brand's cross-border material poetics proposes alternative figurations of the subject through exercises of creative repetition, zigzagging between temporal and spatial frameworks, signaling the constant transformation of material, political, and social bodies. Brand's transposable moves follow a similar pattern to Braidotti's nomadic cartographies in that both resist a naïve return to sentimentality or nostalgic love to advocate instead a turn to sustainable

affects and passions; a call for love as a mode of action that can reorient the system by embracing our *potentia* as feminist subjects.

.....

Résumé

Cet article engage le dialogue entre le roman de Dionne Brand, *Love Enough* (2014), et la philosophie vitaliste de Rosi Braidotti, telle qu'illustrée dans l'étude *Transpositions: On Nomadic Ethics* (2006). J'examine comment la poétesse tout comme la théoricienne insistent sur la centralité des relations affectives dans la transformation de la subjectivité, des alliances politiques et des espaces éthiques dans le cadre de processus de mondialisation déséquilibrée, de néolibéralisme rampant et de réactions féministes. La poésie matérielle transfrontalière de Dionne Brand propose des figurations alternatives du sujet par le biais d'exercices de répétition créative, qui zigzaguent entre les cadres temporels et spatiaux, pour signaler la constante transformation des corps physiques, politiques et sociaux. Les mouvements transposables de Brand suivent un modèle similaire à celui des cartographies nomades de Braidotti en ce sens qu'elles résistent toutes deux à un retour naïf à la sentimentalité ou à l'amour nostalgique pour préconiser plutôt un tournant vers des affects et des passions durables; un appel à l'amour comme moyen d'action qui peut réorienter le système en embrassant notre potentiel en tant que sujets féministes.

Sometimes you have to catch a feeling right away...

Dionne Brand, *Love Enough*
(26)

To talk about love in the context of the humanities, might seem, to some, an exercise of cruel optimism (Berlant 2011). The so-called academic-industrial complex is saturated with fear and anxiety; austerity policies have led to brutal funding cuts, dramatically increasing the levels of competition, and exacerbated feelings of doubt and uncertainty among sessionals, adjuncts, and other exhausted labourers who seek permanent jobs or some form of economic stability. This neoliberal model of the corporate university disseminates and capitalizes on these negative affects with important ethical consequences. The inextricable nature of affective relations, economic processes, and cultural practice is thereby unquestionable. And yet, I firmly believe this is precisely why it is key for the critic, the teacher, and the public intellectual today to find ways to activate their passions in the search for change and transformation. Let me clarify what I am talking about when I talk about love. I am certainly not advocating for a naïve return to sentimentality or nostalgic love, but a turn to sustainable affects and passions; a call for love as a mode of action that can reorient the system by embracing our *potentia* as feminist subjects. Here I follow the tradition of vitalist philosophy that reads passion as an assemblage of forces and flows imbued with paradoxes, tensions, and contradictions (Deleuze 1988; Braidotti 2006a, 2006b). It is crucial then to reactivate our passions to rethink what we love and why we love it; in other words, what moves us.

In my case, my orientation towards feminist writing and critical theory has shaped my teaching and research practices for the last few years. In turn, I have also been curious about what moves poets, writers, and theorists in their creative interventions. The Irish Canadian writer Emma Donoghue is often asked about the reasons why she moved to Canada almost twenty years ago. Her answer is “love,” in particular, “love of a Canadian.”¹ When Makeda Silvera (1995) asked the poet Dionne Brand why she left Trinidad for Toronto in 1970, she replied “To run away, to escape” (165). Brand then explained how she was running scared as a young woman; escaping the history around her; and

also running from femininity. The responses from these transCanadian writers, though remarkably different at first glance, are both saturated by affective configurations that simultaneously locate and dislocate the subject. Following Smaro Kamboureli and Roy Miki (2007), I redeploy the formulation transCanadian to refer to a number of contemporary feminist and queer writers in Canada whose twenty-first-century work proposes new ways to think about location and subjectivity alongside and beyond national and transnational discourses.² As I argue elsewhere, the designation transCanadian functions as a border concept, which is “construed relationally through an inseparable mixture of coalitions, ruptures, entanglements, tensions, and alliances” (García Zarranz 2017, 9). In this article, the role of affect in this matrix of forces is of particular interest.

Translating the subject geographically, as these writers’ words illustrate, already entails a form of affective transposition, which is inevitably intertwined with economic, political, and cultural processes. Note that I want to think about the concepts of *moving* and *being moved* in a geo-affective sense in an attempt to discern a number of ethical implications for the subject, in particular, the feminist subject. The passion to move, to create, to imagine, to desire new fictions, new subjectivities, new bodies has been a constant in the work of feminist philosopher Rosi Braidotti. Since the publication of her first book, *Patterns of Dissonance: An Essay on Women in Contemporary French Philosophy* (1991), Braidotti has forcefully formulated alternative conceptualizations of difference beyond the dialectical opposition between individual liberalism and the risk of postmodern relativism. Through her pioneering work on nomadic ethics, Braidotti has revolutionized our understanding of subjectivity by proposing a theory of affirmative politics and ethics that revolves around the following question: “can gender, ethnic, cultural or European differences be understood outside the straightjacket of hierarchy and binary opposition?”³ Terms such as sustainable ethics, non-unitary subjectivity, vitalism, and transpositions become only a few of the common denominators in Braidotti’s on-going quest for a sustainable feminist ethics that will challenge, as she repeatedly claims, “conservative nostalgia and neo-liberal euphoria” simultaneously (2013, 11).

This article puts Dionne Brand's latest novel, *Love Enough* (2014), in conversation with the Braidotti's feminist philosophy, as illustrated in the study *Transpositions: On Nomadic Ethics* (2006b). Drawing on queer and anti-racist theories of affect (Ngai 2005; Ahmed 2004), I examine how both poet and theorist insist on the centrality of affective relations in the transformation of subjectivity, political alliances, and ethical spaces under processes of uneven globalization, rampant neoliberalism, and feminist backlash. I focus particularly on how Brand and Braidotti think through the concept of *transpositions*, a term in music that "indicates variations and shifts of scale in a discontinuous but harmonious pattern. It is thus created as an in-between space of zigzagging and of crossing; non-linear, but not chaotic; nomadic, yet accountable and committed; creative but also cognitively valid; discursive and also materially embedded—it is coherent without falling into instrumental rationality" (Braidotti 2006b, 5). Brand's cross-border material poetics proposes alternative figurations of the subject through exercises of creative repetition, zigzagging between temporal and spatial frameworks, signaling constant transformations of material, political, and social bodies. Brand's transposable moves, I argue, follow a similar pattern to Braidotti's nomadic cartographies in that both propose different poetic and critico-ethical approximations to the subject living under the dynamics of contemporary neo-conservative technocapitalism.

For the last three decades, Dionne Brand's fierce fiction and politics have been saturated by a sense of loss and desolation, particularly in her critique of racist, nationalistic, and sexist structural violences within the Canadian context. As literary scholar Cheryl Lousley (2008) contends,

throughout her poetry, fiction, and criticism, Brand has shown, like Spivak, an attention to the violent exclusions enacted through normalizing universals, such as standard English, Canadian national identity and heterosexuality, and an acute interrogation of the danger yet necessity of collective identities for political mobilization. (38)

Brand's recent work, though still posing a critique of these systemic violences, is now more invested in addressing the affective ruptures of the transCanadian subject living in this contemporary age of global crisis.

More in line with Braidotti than with Gayatri Spivak, novels, such as *What We All Long For* (2005), or the more recent, *Love Enough* (2014), mobilize a set of affective relations where the vitality and toxicity of life is always at the centre. I here follow feminist Deleuzian philosophy, which refers to Life as an assemblage of intensities, full of the vitalism of both *bios* and *zoe* as forces shaping the social fabric of contemporary times. In contrast to *bios*, which stands for the organic, political, and discursive portions of life reserved for anthropos, *zoe* refers instead to the affirmative power of human and nonhuman life; "a vector of transformation, a conveyor or a carrier that enacts in-depth transformations" (Braidotti 2006b, 84); "life as absolute vitality" (Braidotti, 2006a, 138).

In the interview with Makeda Silvera, Brand comments on how writing is for her a vital process: "Each piece of work is a piece of my life. It is my life's work. The writing is not a career thing. It is a vocation... With every piece of writing *I can see I moved*" (Silvera 1995, 380, my emphasis). I want to focus on Brand's reference to moving. Etymologically, "to move" means "to set in motion" but also "to exist, to live" and "to excite, to affect" (*OED*). Brand's twenty-first-century work problematizes the poetics and politics of affect, setting in motion multiple transpositions where subjectivity is depicted as malleable, porous, and continuously moving and being moved relationally. This section of my article thus addresses the affective dimensions of the term to *move* by looking at the cartographic transpositions in Brand's novel.

In similar ways to *What We All Long For* (2005), *Love Enough* (2014) depicts the city of Toronto not only as a transnational space of interconnectivity but also as a site of death. The lethal tensions in the city, as one of the characters in the novel puts it, permeate the lives of a series of subjects across racial, sexual, and generational borders. The narrative introduces nineteen-year-old Lia, who struggles to make sense of the fractures in her family's genealogy, while trying to figure out her life and the world around her as she traverses the city. In order to do so, she develops her own theory of transposition, as she calls it:

Lia is biking now along Bloor Street, going east, no hands, her coat is open like a sail...At each block she becomes someone else, some other part of who she might be. One

block she's carrying flowers, one block she has newspapers. At the university she thinks of cadavers and at the museum an emptiness swaddles her. Then the naked mannequins in the posh shops embrace her at Bay. At Yonge the perennial road and construction crews offer her graves that will open annually. (Brand 2014, 21-22)

Echoing Mrs. Dalloway's roamings in postwar London in Virginia Woolf's feminist classic, Lia rushes through Toronto in a constant state of flux and transformation.⁴ The city is here portrayed as a trans-corporeal space where, as Stacy Alaimo contends (2008), "human corporeality, in all its material fleshiness, is inseparable from 'nature' or 'environment'" (238). Lia's pace conveys a sense of urgency in tune with the schizophrenic character of our contemporary times, where constant transformation and change may also lead to crisis and death. In that sense, her fractured subjectivity very much resembles that of Carla, one of the main characters in Brand's previous novel, *What We All Long For*. Both young women show how tracing their family histories, especially their mothers' own affective ruptures, has shaped their subjectivity and self-other relations. Lia's mother, the reader learns, was never loved by her own mother, so this lack has shaped her relationships. "*Perché non hai tenuto di più a Mercedes?... Why didn't you love Mercedes better?*" (Brand 2014, 100), Lia blatantly yells to her nonna, who chose to endure patriarchal pressures over sustaining an alliance with her daughter, thus preventing any form of solidarity to emerge in this matrilineal genealogy. Moreover, Lia's emotional fractures are intensified by economic pressures, which have been forcing her to move constantly from place to place between the ages of sixteen and eighteen, unavoidably preventing her from developing any sustained sense of community: Lia had "spent the last year of high school in a group home, and found a job in a laundromat, then in a No Frills, then in a Wendy's, then as a telemarketer, then in a mall kiosk selling phone covers, then in a dollar store and finally in a TV packaging plant in Etobicoke" (53-54). Lia's affective cartographies, nonetheless, are reoriented away from her family and towards Jasmeet, a young performing artist who lives next door. Her sudden disappearance leads Lia into a spiral of regret and loss but also transformation and love.

When looking at transpositions in music, there

are two important axes to be considered: direction (if the notes move up or down) and distance (how far to move them). I would like to bear this in mind in relation to one of the characters in the novel's own theory of geo-affective transposition. A member of the professional class in Somalia, Dau'ud had to flee the country in the mid-1990s as a result of the civil war. From economist to taxi driver in Toronto, his transCanadian experience has shown him the pleasures and dangers of border-crossing. Dau'ud explains that, to move from Toronto to Somaliland, you need to pass through five airports, "each one a passage to how life is supposed to be lived" (Brand 2014, 82). Moving from Canada to Europe, which involves a move in direction and distance, activates a bodily transposition. After being seen through the lens of the border guard, you change, the narrative voice explains. At the third airport, in Abu Dhabi or Dubai, you begin to forget and you begin to feel free because "you are in the middle of time" (83). Life in those other places keeps going without you and so "you need no longer exist in that life" (84). The fourth airport at Addis Ababa reactivates your sensory system: "your eyes are open, your ears are open; you smell the world. You can change your clothes, free your legs, you can melt into a new life" (84). Finally, the last stop at Hargeisa is where "You begin" (84). What interests me about this passage is that Brand seems to suggest a mode of counter-diasporic subjectivity that escapes the dangerous rhetorical dichotomy of nostalgia or euphoria. In other words, this is not a return to an essentialist origin of unchanged patterns, but a reentry into a new space; a transposable move, which merges the affective and the geographical dimensions of lived experience; a melting pot in reverse in that entering African space is described in terms of opportunity, change, and renewal, thus challenging traditional renderings of the migrants' experience of transition.

This cartographic transposition, nonetheless, seems to be out of reach for those transCanadian subjects whose labour is tied to the global city of Toronto. In a sense, then, this learning process is blocked by this Canadian space, which seems to engulf its inhabitants, erasing their memories and desires, and assimilating them with a number of ethical repercussions. An example of this affective rupture is embodied in Dau'ud's son, Bedri, who moves adrift throughout the narrative, rushing through the streets of Toronto in a car

towards a place that never materializes. Suspended in space and time, Bedri's disorientation clearly reflects the negative sets of passions that lead those eccentric⁵ characters who cannot find sustainable ways to live in contemporary society. Quoting Emma Goldman's anarchist fictions, one of the characters in *Love Enough* explains how "as long as people were *living a life they loathe to live* then crime was inevitable" (Brand 2014, 110). The intertwined relation between affect and ethics is unquestionable in this passage. What are the implications of living a life you loathe? What kind of affective transpositions would be necessary to live a life you love instead?

Brand's (2014) novel provides a clear example of affirmative transpositions through Lia, who manages to reorient her body away from the emotional fractures that shaped her life and into a quest for beauty. At the end of the narrative, we see her in a search to devour life in its multiplicity of colours; a transition into other forms of affect that she could stick to beyond language structures: "When she looks back at her daily jottings, she realises it's not recordable in words. She wants a more porous surface, where beauty can come into her, metamorphose, suffuse her skin" (147). It is here where the affective transposition into positive passions takes place. *Zoe* is blooming here for Lia, who strives to affect and be affected by the sensuality of the world, transposing her body in multiple ways. The vitalism in this scene, which again echoes Woolf's, becomes one of those moments of "floating awareness" that Braidotti (2006b) describes when "'Life' rushes on towards the sensorial/perceptive apparatus with exceptional vigour" (145). Lia understands the *potentia* of Life now as a force that can transform her embodied subjectivity, and so, as the narrative voice explains, she craves for the ordinary beauty of life to "become more chemical, to metabolise, to reconstitute, yes, reconstitute her heart" (Brand 2014, 146). Interestingly, moving to Ward's Island, and thus distancing herself from the city of Toronto, is one of the keys to Lia's affective transposition. Again, then, we see how changes in distance and direction can also enable variations in the trajectories of bodies understood as material and affective assemblages always in the process of becoming.

Further drawing on the field of genetics, Braidotti (2006b) contends that the term transpositions indicates "an intertextual, cross-boundary or transversal

transfer, in the sense of a leap from one code, field or axis into another, not merely in the quantitative mode of plural multiplications, but rather in the qualitative sense of complex multiplicities" (5). These cross-boundary moves, I would add, are always embedded in economic processes with a number of implications for the gendered and the racialized body. In her discussion of affective economies, feminist killjoy Sara Ahmed (2004) claims that "feelings do not reside in subjects or objects, but are produced as effects of circulation" (8). She explains how hate, for instance, "does not reside in a given subject or object. Hate is economic; it circulates between signifiers in relationships of difference and displacement" (119). Following a similar line of enquiry, I propose to consider Brand's affective transpositions as paradoxical assemblages where economic processes circulate, shaping material bodies with important ethical repercussions.

As a result of religious wars and poverty, Da'uud's lived experience has been saturated by violence and dispossession, both in Somalia and Canada. His affective transpositions have provided him with an acute level of perception for ugly feelings—minor affects such as irritation, paranoia, or anxiety that Sianne Ngai (2005) describes as potential sites of "critical productivity" (3). As a taxi driver, he not only witnesses the lives of others, but he perceives people's negative passions⁶ such as sadness and fear: "Da'uud glimpses the man's face. He doesn't like it, it tears a sliver in his chest. He thinks, that man can kill someone... Da'uud leaves, saying to himself maybe he's wrong, the things he knows are not useful" (Brand 2014, 74). It is significant how this kind of affective knowledge is considered as a failed system and thus rapidly discarded by the character. Da'uud's affective transpositions, which are intertwined with racial and economic processes, invite the conceptualization of an alternative ethics where utility could be transformed into affect. I then propose to see this form of excessive feeling in relation to what Ngai (2005) calls *animatedness*. Functioning as a marker of racial or ethnic otherness, Ngai's analysis of animatedness refers to how the representation of African-American subjects in popular culture is often suffused by a set of exaggerated emotions: "as we press harder on the affective meanings of animatedness, we shall see how the seemingly neutral state of 'being moved' becomes twisted into the image of the overemotional

racialized subject” (90). I here argue that Brand’s representation of Da’uud, a Muslim Afro-Canadian working class male, as an embodied affective subject creates instead what we could call a form of counter-animatedness or transposable animatedness. The long and extended impact of 9/11 has brought to the western world an old threat: Islam as a synonym for terror. Animatedness in this context, understood as a form of excessive feeling, could then be associated with religious extremism. In order to challenge these pernicious stereotypes, the novel instead portrays Da’uud as a subject who transposes his religious, economic, and cultural background into a form of affective knowledge. In doing so, he manages to bear witness to the complex circuits of passion that permeate contemporary society, leaving the reader in an uncomfortable position. This is nothing new in Brand.

In similar fashion to Larissa Lai’s provocative poetry collection *Automaton Biographies* (2009), Dionne Brand’s long poems *Inventory* (2006) and *Ossuaries* (2010), as I argue elsewhere (2017), introduce several female figures that problematize the role of bearing witness to the contemporary world. Again, what we find here are the singular multiplicities of the racialized and the feminist subject caught in a matrix of affective, economic, and political processes. Yasmine, one of the main characters in *Ossuaries*, for instance, is depicted as an activist who lives underground, and who has experienced a variety of socio-political revolutions across temporal and spatial frameworks. Historical violences materialize in the body of this racialized woman who is then forced to live a life of confinement, away from community. Targeted as a potential terrorist, this activist remains hidden until the right time to act emerges. Yasmine poses a threat to nationalist discourses not necessarily in terms of her sexuality, but in terms of her race and political associations. In the portrayal of Yasmine as a potential terrorist, Brand indirectly exposes the dangers of U.S. exceptionalism sustained by the narrative of a simultaneous criminalization of the non-Western man, as one who needs to be prosecuted, and the victimization of the non-Western woman, as the one who needs to be rescued. I would add that Brand goes even further by complicating the role of the poet herself in this process. As literary scholar Diana Brydon (2007) aptly suggests, “Brand’s practice of affective citizenship begins from the emotional register in which

injustice lodges itself in the very body of the poet as a special kind of witness” (991). Both the reader and the poet are then transposed into a complicated position where the boundaries between perpetrators and victims are radically blurred. By doing so, Brand further poses the question about what is our complicity in the very sustenance of these structures of power, thus moving the critic into a non-normative or eccentric territory.

In related ways to Yasmine, the character of Sibyl in *Love Enough* is also relegated outside the normative boundaries of the city as an eccentric subject with a different affective relationship to the world. Aware of the multiple toxicities of the environment surrounding her, this post-industrial prophetic priestess wanders the streets of Toronto covered in Clorox: “perhaps Sibyl wanted to slow down the energy, the adrenaline she devoted to cleaning and disinfecting herself and the world from whatever disease she thought they had. Sibyl saw the invisible diseases that were quite possibly there” (Brand 2014, 94). In a way, this character’s relation to matter resembles that of Cam in Dionne Brand’s novel *What We All Long For*. A former doctor in Vietnam, Cam is unable to perform her profession in Canada, so instead, she opens a restaurant with her husband in Chinatown. Cam systematically covers all the surfaces of her house with plastic out of fear of being caught without proof of her identity and citizenship, as I claim elsewhere (2014). This compulsive need to laminate her furniture not only prevents Cam from touching and thus feeling familiar objects, but could also signal “an affective rupture that emerges as a result of being subjected to certain forms of institutionalized racism” (García Zarranz 2014, 94). In contrast to Cam, though, Sibyl’s trans-corporeal relationship to matter allows her transposition into different subject positions, real or imaginary. Claiming to have access to the reality of dreams, Sibyl appears and vanishes in the city: “Who knows who she may have disappeared into. Perhaps she had become a dental assistant, to find mercury. Perhaps she found the door to the key and walked into another life” (Brand 2014, 95). According to normative standards of behaviour, this woman’s capability to metamorphose is associated with madness, disorder, and chaos. In contrast, the narrative voice suggests that Sibyl’s disordered transpositions may point to a specific kind of knowledge in chaos understood as “a different country” (97); the antithesis to a suffocating

morality and the status quo. Brand's critical stance here echoes Braidotti's (2006b) call for a sustainable ethics as a strategy to "disintoxicate ourselves from the fumes of the prosthetic promises of perfectibility that neo-liberal technologies are selling us" (58). Yasmine, Sibyl, and Cam's bodies all bear traces of a number of toxic violences in the name of failed revolutions, madness, and systemic racism. These women's affective transpositions, nonetheless, can also be read as alternative cartographies where the emergence of a feminist ethics can be more clearly delineated.

For the last twenty-five years, Braidotti (2006b) has been articulating a feminist ethics of sustainability, accountability, and relationality concerned with "human affectivity and passions as the motor of subjectivity" (13). In related ways to Brand's material poetics, Braidotti's vitalist philosophy poses a critique of liberal individualism, while generating novel affective frameworks for self-other relations. June, one of the central characters in *Love Enough*, seems to advocate a material feminist ethics with her passion for life as *zoe* and her acute sense of the worlds around her, including more-than-human life. June, who is now in her 40s, works at the Women's History Archive in Toronto. Having engaged in politics and activism for her whole life, she also volunteers for a youth drop-in center in one of the city's at-risk neighbourhoods. Her relationship with her partner Sydney is haunted by an archive of lovers that June has accumulated in her life: "June worked El Salvador and Mozambique, South Africa and Zimbabwe, then Nicaragua, putting up one revolutionary after another and getting rid of them by all sorts of means. She was, in this way, in terms of love, in terms of sex, indiscriminate" (Brand 2014, 61). Sentimental love is here understood as a form of nostalgia that she rejects.

Instead, June practices a more impersonal but democratic love that the narrative voice describes as ethical love: "Her love was simply bigger than the personal...Isador [one of her lovers] represented that she loved. She loved the idea of people rising up against injustice and political terror, and insofar as Isador did this, she loved him entirely" (Brand 2014, 65). Significantly, this ethical love incorporates violence and the looming presence of death; her female and male lovers all share a passion for Life understood as a combination of positive and negative intensities.

Beatriz, for instance, is described as cool, clandestine, and almost lethal (116). As a result of her revolutionary past in Nicaragua, she explains the meaning of death as something irrelevant: "I have held many people's lives in my hand...I have held someone dying. Death is nothing and living is everything" (116). Beatriz's vitalist philosophy is thus very much in line with Braidotti's in that Life, understood as both *bios* (political and discursive) and *zoe* (animal and non-human), becomes the subject instead of the object of social and discursive practices.

Reading through her list of lovers helps June build new insights about herself, always in relation to other subjects. As Braidotti (2006b) reminds us, the term transpositions does not simply imply interconnection: "It is not just a matter of weaving together different strands, variations on a theme (textual or musical), but rather of playing the positivity of difference as a specific theme of its own" (5). I claim that June's archive of revolutionary lovers activates a number of affective transpositions, which finally allow her to maintain a sustainable relationship with her current partner, Sydney, beyond negative passion. Moreover, June's vitalism considers ethics not as a question of morality, but as a transformative assemblage of forces, echoing Braidotti's affirmative ethical position. When June thinks of her younger body, for instance, she envisions a matrix where affect circulates, shaping other materialities, spaces, and discourses:

All June's summers were explosive back then. Vital. She woke up each morning, her brain luminescent. So much to do, so much to think, she put on phosphorous clothing to go out. [...] Those wonderful sleepless nights with stunning arguments and dazzling theories and finally falling into bed breathless with fucking, exhausted and drunk on visions about a coming world. Then she felt at the vertex of mind and body. (Brand 2014, 56)

I have no doubt many of us can identify with June's vitalism if we think about the exhilarating effects of feminist theory and artistic practice in our bodies and in our relationships with friends, lovers, and colleagues, sometimes enabling forms of relationality and, other times, breaking any potential alliances between us. This is the pleasure and the danger of sticking to Braidotti's philosophy and Brand's poetics: they can electrify you

with their passion, but they can also unsettle you, thus becoming paradoxical assemblages of intensities and forces.

In her discussion of Braidotti's nomadic philosophy, queer theorist Judith Butler (2014) eloquently discusses resistance as a form of transposition that inevitably brings with it some form of destructiveness. The paradox then occurs when, in the process of resisting destructive forces such as sexism, heteronormativity, or racism, we then activate antagonistic relations with other modalities of resistance. Butler illustrates her point by engaging with the multiple feminisms in the Left: "the feminist left has certainly never been unified, and even the phrase 'feminist left' would doubtless start some people fighting. Such antagonisms, perhaps agonisms, have to be understood as part of the field of intensity and relationality, for relationality does not necessarily mean love, union, or agreement" (26). Brand's novel *Love Enough* certainly suggests that passion without resistance is not enough to understand affective processes of subject transformation in a time of increasing feminist backlash. It is here, once again, when the role of transpositions becomes central in the need to find connections between the texts examined in this article and larger social and historical contexts. In this quest, I want to reiterate that these cartographies of resistance, these affirmative passions, are paradoxical assemblages where tension and contradiction accumulate as part of their intensities.

We see clear examples of these tensions every day in Canadian literary culture, for example. I would like to conclude by briefly examining the work carried out by CWILA (Canadian Women in the Literary Arts), a feminist organization that fights for gender equity in the literary realm. The selection of Lucas Crawford, who self-identifies as a transgender poet, as CWILA's 2015 Critic in Residence generated some harsh criticism from certain sectors in the feminist and trans community, particularly among so-called transexclusionary radical feminists (TERFS). A detailed examination of the controversy is beyond the scope of this article, but I wanted to mention this case as a current example of how antagonism within resistance is everyday practice.⁷ The key question is, in my view, whether these tensions are conducive to dialogue and change, or whether they signal instead the rupture or loss of coalition between feminist,

queer, and transgender groups in the literary world. I do think it is time to rethink our positionality as feminist critics in the new millennium and creatively devise novel transversal methodologies; affirmative alliances; transposable moves between different feminisms in our fight to end sexism. And it is here again where I find Braidotti's (2006b) transpositions helpful in that they propose "creative links and zigzagging interconnections between discursive communities which are too often kept apart from each other" (7). As Dionne Brand's passionate fictions also illustrate, today's messy world is in serious need of multiple feminist transpositions to help us rethink the ethical, the cultural, and the political realms not only as sites of on-going struggle and resistance but also transformation and love.

In this article, I have proposed to think about literature philosophically, while simultaneously considering the poetics of theory as a way to assemble novel methodologies for feminist intervention. I firmly believe that experimenting with this kind of critico-affective transpositions can help us trace a genealogy of feminist entanglements full of unexpected alliances, productive contradictions, and generative paradoxes across the ethical and the literary fields. Braidotti (2013) contends that her feminist ethics "does not aim at mastery, but at the transformation of negative into positive passions" (134). I often wonder about how many of these positive passions are yet to be formulated in our everyday lives as twenty-first century writers, critics, and activists. Loving what we do might not be enough. And yet, it is worth a try.

Endnotes

¹ See Emma Donoghue's personal website: <http://www.emmadonoghue.com/faq.html>.

² TransCanadian feminist writers such as Emma Donoghue, Dionne Brand, Hiromi Goto, and Larissa Lai are assembling a cross-border archive that expands, and arguably queers, traditional conceptualizations of what is commonly understood by Canadian literature today. See Kamboureli and Miki (2007) and García Zarranz (2014) for further articulations of the formulation *TransCanadian*.

³ See Rosi Braidotti's personal website: <http://www.rosibraidotti.com/index.php/about/bio>.

⁴ Virginia Woolf is for Rosi Braidotti (2006b) one of those writers who explores the vitality of the living world (103). I claim that this vitality, with its intensity and capacity for life and death, is shared by Dionne Brand's material poetics.

⁵ I here follow feminist philosopher Teresa de Lauretis (1990) who deploys the term *eccentric subject* to refer to an “excessive critical position...attained through practices of political and personal displacement across boundaries between sociosexual identities and communities, between bodies and discourses” (145).

⁶ In relation to Benedict de Spinoza’s theory of the affects, Gilles Deleuze (1988) contends that sad passions, such as hate or fear, represent “the moment when we are most separated from our power of acting, when we are most alienated, delivered over to the phantom of superstition, to the mystification of the tyrant” (128).

⁷ For a discussion about the potential alliances between feminist and transgender poetics and politics, see Lucas Crawford’s responses in his interview with CWILA: <http://cwila.com/interview-with-lucas-crawford-cwilas-2015-critic-in-residence/>.

Acknowledgments

Earlier versions of this article were presented at the *Canadian Literature Centre* (University of Alberta), as part of their 2015 *Scholarly Lecture Series*, and the Centre for Globalization and Cultural Studies (University of Manitoba). I am grateful to Marie Carrière and Diana Brydon respectively for their kind invitations and valuable feedback. Research was also funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness, Project *Bodies in Transit: Making Difference in Globalized Cultures* (Reference FFI2013- 47789-C2-2-P).

References

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

Alaimo, Stacy. 2008. “Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature.” In *Material Feminisms*, edited by Stacy Alaimo and Susan J. Hekman, 237-264. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.

Berlant, Lauren. 2006. “Cruel Optimism.” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 17 (3): 20-36.

Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance: A Study of Women and Contemporary Philosophy*. Cambridge, UK: Polity Press.

_____. 2006a. “The Ethics of Becoming-Imperceptible.” In *Deleuze and Philosophy*, edited by Constantin Boundas,

133-159. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

_____. 2006b. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge, UK: Polity Press.

_____. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, UK: Polity Press.

Brand, Dionne. 2005. *What We All Long For*. Toronto: Vintage Canada.

_____. 2006. *Inventory*. Toronto, ON: McClelland and Stewart.

_____. 2010. *Ossuaries*. Toronto, ON: McClelland and Stewart.

_____. 2014. *Love Enough*. Toronto, ON: Knopf.

Brydon, Diana. 2007. “Dionne Brand’s Global Intimacies: Practising Affective Citizenship.” *University of Toronto Quarterly* 76 (3): 990-1006.

Butler, Judith. 2014. “Reflections on Ethics, Destructiveness, and Life: Rosi Braidotti and the Posthuman.” In *The Subject of Rosi Braidotti: Politics and Concepts*, edited by Bolette Blaagaard and Iris van der Tuin, 21-28. London, UK: Bloomsbury.

De Lauretis, Teresa. 1990. “Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness.” *Feminist Studies* 16 (1): 115-150.

Deleuze, Gilles. 1988. *Spinoza: Practical Philosophy*. Trans. Robert Hurley. San Francisco, CA: City Lights Books.

García Zarranz, Libe. 2014. “‘The whole city’s our bawdy-house, my lass’: Affective Spaces and Disoriented Bodies in Dionne Brand and Emma Donoghue’s Fictions.” *Peer English: A Journal of New Critical Thinking* 9: 89-107.

_____. 2017. *TransCanadian Feminist Fictions: New Cross-Border Ethics*. Montreal, QC and Kingston, ON: McGill-Queen’s University Press.

Kamboureli, Smaro, and Roy Miki, eds. 2007. *Trans. Can.Lit: Resituating the Study of Canadian Literature*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.

Lai, Larissa. 2009. *Automaton Biographies*. Vancouver, BC: Arsenal Pulp Press.

Lousley, Cheryl. 2008. "Witness to the Body Count: Planetary Ethics in Dionne Brand's *Inventory*." *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 63: 37-58.

Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Silvera, Makeda, ed. 1995. *The Other Woman: Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*. Toronto, ON: Sister Vision.

« Dépression et affection dans *Le juste milieu* d'Annabel Lyon : une poétique du care »

.....
Maité Snauwaert is the author of *Philippe Forest, la littérature à contretemps* (Cécile Default, 2012). Her SSHRC-funded research focuses on mourning memoirs and figures of the end of life in literature from France, Québec, Canada, the UK and the United States. She co-edited “La littérature canadienne en question?” for *Spirale* (2014) and a number of special issues for academic journals (*Dalhousie French Studies*, *Études françaises*, *Intermédialités*, *Temps zéro*). She is associate professor and a member of the Canadian Literature Centre executive board at the University of Alberta. She reviews non-fiction essays for literary magazine *Lettres québécoises*.
.....

Abstract

In her elegant and raw novel, *The Golden Mean*, English-Canadian author Annabel Lyon revisits a founding cultural figure of Western thought through the fluctuating affects of mental illness. Approaching Aristotle in the light of depression and bipolarity, and opting for the strong choice of first person and present tense, she humanizes and actualizes the philosopher as a living, suffering being. The historical novel becomes the ground for a demonstration of empathy, in which the portrayal of the teaching relationship has overtones of contemporary care ethics.
.....

Résumé

Dans son roman élégant et cru, *Le Juste milieu*, l'auteure canadienne-anglaise Annabel Lyon revisite une figure culturelle fondatrice de la pensée occidentale à travers les affects changeants de la maladie mentale. En abordant Aristote sous l'angle de la dépression et de la bipolarité, en optant pour le choix fort de la première personne et du présent, elle humanise et actualise le philosophe comme un être vivant et souffrant. Le roman historique devient le terrain d'une démonstration d'empathie, dont le portrait de la relation d'enseignement a les accents de l'éthique contemporaine du care.
.....

Dans son roman élégant et cru *The Golden Mean* (2009), traduit en français par *Le Juste milieu*, l'auteure canadienne-anglaise Annabel Lyon revisite l'une des figures fondatrices de la pensée occidentale, celle d'Aristote, sous l'angle insolite de ses états émotionnels variables. Nominé pour les prix majeurs à récompenser la fiction canadienne : le *Writers' Trust Fiction Prize* et le *Giller Prize*, le livre a reçu le Prix du Gouverneur-Général 2009. Lyon y réussit le pari extraordinairement ambitieux de faire le portrait affectif de ce géant philosophique, en déplaçant le roman historique vers le roman d'une vie ou d'un épisode de vie, fragile et capital : celui de sa rencontre avec le futur Alexandre le Grand.

Pour bâtir sa tension dramatique autour de ces deux figures immenses, le roman les situe à un moment à la fois liminaire et décisif, lorsqu'Aristote devient le précepteur d'Alexandre. Il s'agit d'un moment de seuil : Alexandre est sur le point de sortir de l'adolescence pour devenir un guerrier ; Aristote, qui n'aspire rien tant qu'à retourner à Athènes pour y diriger l'Académie, se voit arrêté en chemin par la réquisition du roi Philippe de Macédoine de parachever l'éducation de son fils. Cette imposition le place dans une position politique inconfortable : considéré comme un Macédonien par les Athéniens en raison de son allégeance à Philippe ; puis comme un Athénien par les Macédoniens, donc un traître, lorsque Philippe entre en guerre contre Athènes.

Le roman saisit les personnages dans le bouleversement mutuel de leur rencontre. Non dans leurs accomplissements célèbres, mais dans leur devenir, avant que leur destin fameux soit pris. Le déséquilibre de pouvoir entre le maître déjà vieux, à un moment politiquement périlleux de sa carrière, et le prince ambitieux et précoce sur le point de devenir adulte, qui pourrait encore être formé et infléchi dans une direction ou une autre, les fait apparaître en relation et en contraste ; chacun le négatif ou le positif de l'autre, à l'orée de ce qu'ils deviendront—ou plutôt, de ce que l'Histoire retiendra d'eux.

J'aimerais proposer qu'en revisitant ces figures considérées comme des piliers de la civilisation occidentale, et néanmoins humaines, et en mettant l'accent sur leurs vulnérabilités plutôt que sur leurs exploits, c'est à une relecture féministe de l'Histoire que nous convie Annabel Lyon. Ce, au sens où les éthiques du *care* contemporaines, dans la lignée du travail inaugural de la psychologue américaine Carol Gilligan ([1986] 2008), conçoivent et promeuvent une *voix différente* (titre du livre dans sa traduction française) qui met l'emphase sur la relation et la dépendance mutuelle comme critères définitoires de l'humain. Les éthiques du *care* offrent par là un modèle autre d'organisation du social et de la justice. « Le sujet du *care*, écrit la philosophe française Sandra Laugier, est un sujet sensible en tant qu'il est affecté, pris dans un contexte de relations, dans une forme de vie—qu'il est attentif, attentionné, que certaines choses, situations, moments ou personnes comptent pour lui » (Gilligan 2009, 81). Contre le modèle extérieur de la chronique, qui rend compte des exploits des champs de bataille, d'une culture de la violence célébrée par la remémoration des faits d'armes, cette éthique « féministe mais pas féminine », comme y insiste Gilligan (2009), rappelle à notre attention la moralité des relations et ce qu'elles ont de déterminant collectivement. Dans *Le Juste milieu* (2011), la relation d'enseignement apparaît à ce titre exemplaire, la romancière concevant la tâche du maître selon une éthique de l'attention à l'autre, une responsabilité morale qui englobe le souci de sa santé physique et mentale aussi bien que la transmission cruciale de la faculté de juger, à qui est appelé à œuvrer en politique. Avec Aristote et Alexandre, un tel portrait retourne aux fondements mêmes de l'éthique en tant que délibération du bien et du mal. Mais en les sortant du musée, il nous rappelle que cette délibération a été vécue, perçue et sentie, éprouvée autant que raisonnée, ce que la fiction historique permet de réinvestir de toute une actualité humaine. Un tel portrait de l'enseignement comme éthique du soin, selon la terminologie favorisée par le philosophe français Frédéric Worms (2010, 2012), invite aussi à penser que le devenir qui émerge de ce processus continu d'échanges entre le maître et l'élève, engagé durant sept ans, fournit une modalité déterminante de la découverte de soi. Ainsi en filigrane, fidèle à la formation classique de son auteure et à l'influence sur son œuvre de la philosophie morale de Martha

Nussbaum (2001), c'est à une défense des humanités que le roman aboutit.

1. Historicité féministe du roman : une éthique de la vulnérabilité

Dans *Imagining Ancient Women*, conférence dans laquelle elle réfléchit sur le roman historique, Annabel Lyon (2012) se reconnaît en tant que féministe, mais s'avoue plus à l'aise, en tant que romancière, avec le fait d'occuper la position d'Aristote qu'avec l'idée d'occuper celle de sa femme ou de sa fille – défi qui a fait l'objet depuis de son roman *The Sweet Girl* (2012), traduit en français par *Une jeune fille sage* (2014), où elle investit la voix de Pythias, fille d'Aristote et de sa femme du même nom. S'il lui est plus facile d'habiter l'esprit, la mentalité, la voix de ce dernier, c'est pour la simple raison que « *To an ancient Greek, I am a man* » (Lyon, 2012, 20). La similarité des conditions de vie du philosophe dans la Macédoine du 4^e siècle avant Jésus-Christ et de celles de la romancière dans le Canada contemporain – penser, lire, écrire, voter – facilite son identification, qu'elle estime non problématique (18-19). Tandis que s'imaginer illettrée, incapable de voter ou d'exercer des décisions en dehors de la sphère domestique, devoir être accompagnée d'un homme pour sortir, lui paraissent beaucoup plus difficiles à concevoir et requièrent un véritable exercice d'imagination.

Cependant, afin d'expliquer pleinement la mesure singulière, personnelle, de la conception et de la conscience qu'elle a de son statut de femme, Annabel Lyon (2012) réfère à son apprentissage des relations au sein d'un milieu familial marqué par la vulnérabilité :

I also grew up with an elder brother who had Down syndrome. I mention this because I've come to believe that it accounts for a lot of my own behaviour in childhood, and the formation of many of my political opinions, particular [sic] with regard to gender roles and feminism. My brother needed help; he needed protection; he couldn't read very well; he needed someone to go with him when he left the house. Arguably, gender roles in my childhood were reversed: my sister and I were the strong ones, the ones encouraged to go out into the world, get educated, get jobs, learn to look after ourselves and the people around us;... To an ancient Greek, my sister and I were the boys and my brother was the girl. (21)

Plus encore qu'à une inversion des genres, qui semble n'en être qu'une conséquence, il y a surtout à remarquer l'ancrage d'une vision morale des relations dans la conscience nette et inévitable d'une inégalité des forces, menant à une distribution des compétences autour d'une vulnérabilité centrale—et non à l'exclusion ou l'évitement de celle-ci.

La subtilité d'une position de force néanmoins attentive à la vulnérabilité d'autrui, et ayant appris à composer avec, et la conscience politique qui en découle, alimentent les choix narratifs du roman. La facilité d'identification de la romancière avec le philosophe antique s'exerce ainsi le plus directement dans le ton et la voix avec lesquels elle investit son personnage. En effet, le choix audacieux de la première personne et du présent, en nous faisant pénétrer directement dans le monde intérieur d'Aristote, contribue de façon décisive et singulière à l'actualisation de sa figure humaine. Le roman d'Annabel Lyon se lit comme une étonnante immersion dans la voix d'une conscience complexe, à la lucidité douloureuse, à la personnalité déchirée entre ses émotions et sa raison, et qui souffre peut-être, plus que tout, de ce déchirement même. C'est ce déchirement que, en proposant l'alternative d'une éthique des relations en lieu et place de la morale abstraite de la justice, les théories contemporaines du *care* tentent de résoudre. En mettant au jour ces traits qui vulnérabilisent sans le diminuer celui qui toute sa vie aura cherché une théorie du « juste milieu », la romancière suggère une vision radicalement autre de ce père de la philosophie, qui le rapproche de nous, en fait notre contemporain, au sens fort où elle en fait notre égal : un être que ses faiblesses, tout autant que ses forces, rendent humain. Dans cette construction moderne voire anachronique du personnage, plus proche de la micro-histoire et de son attachement aux pratiques et aux expériences individuelles que d'une conception macroscopique voire monumentale de l'Histoire, Lyon dresse le portrait d'un être complexe et ambivalent. Elle semble en cela suivre l'un des préceptes de Martha Nussbaum (2001), qui consiste à, non pas confier à la littérature, mais avoir confiance en elle en ce qui concerne la formation de notre être moral :

This is what Proust meant when he claimed that certain truths about the human emotions can best be conveyed, in verbal and textual form, only by a narrative work of art:

only such a work will accurately and fully show the inter-related temporal structure of emotional 'thoughts,' prominently including the heart's intermittences between recognition and denial of neediness. (Nussbaum 2001, 236)

« [T]he heart's intermittences between recognition and denial of neediness » : voilà exactement ce qui meut la narration à la première personne du *Juste milieu*. Or, l'éthique de la vulnérabilité est l'un des traits fondateurs de l'éthique du *care*, et le premier retenu par plusieurs des premières thèses en littérature ayant fait du *care* leur méthodologie de lecture (Marzi 2015 ; Héту 2016).

Cette éthique de l'attention, cette importance donnée aux relations humaines, aux émotions telles que l'esprit tente après-coup de les rationaliser, aux sentiments et aux blessures que l'intelligence ou la lucidité peuvent infliger ou créer de toutes pièces dans la fiction de l'univers intérieur, sont les éléments qui rattachent le plus le roman aux préoccupations du *care*. Chez les philosophes qui ont contribué à introduire en France les travaux de Carol Gilligan, la « voix différente » – traduction de l'inaugural *In A Different Voice* de la psychologue américaine – est en effet le thème initial et majeur. Il est apporté par l'exemple de la voix d'Amy comme offrant une troisième voie à l'alternative binaire posée par la théorie morale de la justice. Il s'ensuit que : « C'est en redonnant sa voix, différente, au sensible individuel, à l'intime, que l'on peut assurer l'entretien (conversation/conservation) d'un monde humain » (Laugier 2009a, 80). En conséquence :

La question—celle de l'expression de l'expérience : quand et comment *faire confiance à son expérience*, trouver la validité propre du particulier – dépasse alors la question du genre, car c'est celle de notre vie ordinaire, à tous, hommes et femmes. L'histoire du féminisme commence précisément par une expérience d'inexpression, dont les théories du *care* rendent compte concrètement, dans leur ambition de mettre en valeur une dimension ignorée, non exprimée de l'expérience. (Laugier, 2009b, 185)

C'est donc bien une éthique *féministe et non pas féminine* qui se dégage du *Juste milieu*, au sens où les théoriciennes du *care* insistent sur cette distinction entre ce qui est de l'ordre d'une revendication politique d'égalité et ce qui serait—fiction du naturel—de l'ordre des attributs essentiels des femmes (voir Paperman et Laugier, 2011, 17). Ce n'est ni parce qu'il est un homme ni malgré cela

qu'Aristote est vulnérable, mais parce qu'il a besoin des autres pour vivre et pour survivre, comme d'autres ont besoin de lui, de même que tout son savoir ne peut le sauver entièrement de lui-même. Le nouvel ordre social qu'il espère voir implémenter par son élève, s'il réussit son enseignement, est celui d'un monde où la connaissance des autres et de soi, à travers un souci de la santé dans ses formes multiples, des échanges humains dans leurs complexités, une attention aiguë à ceux qui nous entourent ou dont nous avons la charge, organiserait le tissu de la vie civique. Ce, de préférence à l'alternative de la barbarie effrénée des conquêtes impériales qui aura le dernier mot de l'Histoire, mais qui n'est encore qu'un possible au moment où Lyon situe son action. Sa rénovation de notre façon occidentale traditionnelle d'aborder l'Histoire en passe ainsi par un flirt fugitif avec la dystopie, bien qu'il soit laissé au lecteur d'imaginer de quel héritage civilisationnel nous serions aujourd'hui les dépositaires si, chez Alexandre, le philosophe l'avait emporté sur le guerrier, si la « grandeur » qui lui est demeurée attachée avait été celle d'une éthique de la vulnérabilité ou de la compassion plutôt que celle de la conquête sanguinaire.

L'ultime modernité du roman, sa poignante actualité, réside dans ce combat suspendu dont nous connaissons, pour le passé historique, l'issue, mais qui demeure, pour le présent et le futur, irrésolu. La grande force du roman historique, alors, est bien de nous faire lire l'Histoire au présent, afin d'éveiller ou de réveiller notre attention à l'urgence des enjeux éthiques contemporains.

Or en s'attachant aux émotions et relations individuelles, aux suites de moments vécus plutôt qu'au temps monumental, à la viscéralité des échanges et du sentiment de soi, Annabel Lyon se trouve à rénover radicalement l'écriture de l'Histoire, faisant du roman un laboratoire de compassion : apte à susciter notre empathie envers d'autres éloignés de nous, que ce soit par le temps, la géographie, la culture, le sexe, à la mesure et au rythme même où les personnages s'approprient entre eux. C'est qu'elle fait le pari anachronique de nous présenter le philosophe et son élève non seulement à travers leur rapport de forces et les tensions inhérentes à leurs situations et statuts respectifs, mais dans leur lutte intérieure contre les forces de la maladie mentale : dépression et bipolarité pour le premier ; syndrome de stress post-traumatique ou « cœur du soldat » (2011,

268, 271), tel qu'il aurait été connu dans l'Antiquité, pour le second. Cet apparent anachronisme du diagnostic—non pas posé dans le roman mais explicité en conférence (Lyon 2012)—aboutit à une vision historicisée de la santé mentale, qui révèle la pertinence diachronique d'affections situées sur un spectre d'occurrences plutôt qu'aux deux pôles de la normalité et de l'anormalité. Ce faisant, le roman modernise et rend accessibles ces figures d'un passé lointain et scolaire.

2. Une théorie affective du roman historique : raconter la vie, non l'Histoire

Selon Annabel Lyon (2012), la vocation du roman historique, « *is to inform us about the present via the past* » (14). Elle le définit ainsi « *very loosely, as fiction set before the writer's own living memory* » (9). L'usage qu'elle fait d'un langage cru et actuel défie ainsi délibérément la peur de l'anachronisme qui hante l'écrivain de fiction historique, et permet d'embrasser le présent dans le passé, de nous y immerger pour une réelle compréhension *éthique* :

Anachronism is a constant worry for the writer of historical fiction. Or is it? In fact, ironically, I'll argue that for true ethical understanding—in order to feel true Aristotelian compassion with long-dead characters, and to gain real ethical insights thereby—writers must let go of the bugaboo of anachronism and embrace the present in the past. (7)

Ces anachronismes de langue, en soufflant la poussière accumulée par des siècles de représentations muséales, suscitent une lecture alerte. Parce que sa langue détonne par rapport à nos attentes, la romancière nous rend attentifs à un univers que l'on croyait compassé. Or comment parvenir à cette perspicacité éthique sans passer par un régime affectif de représentation ? Annabel Lyon reconnaît sa dette à l'égard de *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* de Martha Nussbaum (2001), qui fait du roman un terrain privilégié d'initiation à l'empathie : « *In other words, écrit Lyon, narrative works (and I would claim particularly literary works), are not merely helpful, but essential to our understanding of the range of human emotions in general, and compassion in particular.* » (Lyon 2012, 6) Relayant l'argument général de la philosophe tout en le menant plus loin par l'appropriation privilégiée et spécifique que lui autorise la

fiction historique, la romancière ajoute :

What I'm going to argue is that literary fiction is uniquely poised to perform an important ethical function in our lives—namely, to teach us compassion, a deep and lasting understanding of the other—and that historical fiction, with its particular tradition of focusing on moral problems and injustices, offers a particularly interesting tool for performing that function. (6-7)

La romancière emprunte ainsi à la philosophe l'idée de la capacité de la fiction tragique à reconnaître « *“the similar humanity of different groups of vulnerable humans”* » (8) et à promouvoir une « *“extension of concern by linking the imagination powerfully to the adventures of the distant life in question”* (352) » (8-9). On retrouve l'éthique de la vulnérabilité au principe même du choix et de la nécessité de la fiction historique.

Réformant radicalement les normes de celle-ci, Lyon fait le pari de partir non des grands événements historiques, des batailles et des guerres, ou encore des écrits, mais de situations particulières, interpersonnelles, révélatrices d'affects, qui vont lui permettre de mettre au jour le minerai de chaque vie individuelle—quitte en effet à commettre certains anachronismes, parce qu'elle a besoin de s'immerger suffisamment dans son personnage pour éprouver de la compassion à son égard. Elle cite en exergue à son roman cet extrait de *Alexandre* de Plutarque, dans la traduction anglaise de John Dryden :

It must be borne in mind that my design is not to write histories, but lives. And the most glorious exploits do not always furnish us with the clearest discoveries of virtue or vice in men; sometimes a matter of less moment, an expression or a jest, informs us better of their characters and inclinations, than the most famous sieges, the greatest armaments, or the bloodiest battles whatsoever. (2012, n.p.)

Ce souhait d'écrire des vies plutôt que des histoires passe donc par le choix narratif du registre de la *personne du discours*, comme l'appelait Émile Benveniste (1966), *a contrario* de la troisième personne et des temps du passé qui font en principe l'énonciation historique. Dès l'*incipit* saisissant d'immédiateté, qui n'est pas loin d'évoquer une *Origine du monde* à la Gustave Courbet, on entend ainsi résonner le parti pris de l'intime, de la vie

commune, de la promiscuité physique et sensuelle, d'un partage émotif et animal du monde, ouvrant à la connaissance intellectuelle :

La pluie s'abat en cordes noires, cinglant mes bêtes, mes hommes et ma femme, Pythias, qui la nuit dernière était allongée sur notre couche, jambes écartées, tandis que je prenais des notes sur la bouche de son sexe, et qui pleure à présent des larmes silencieuses, au dixième jour de notre périple. (Lyon, 2011, 13)

Si on entre *in medias res* dans la vie d'Aristote, ce n'est pas seulement parce que le texte nous projette immédiatement dans une scène en mouvement, mais c'est en ce qu'on entre directement au cœur de sa vie mentale autant que charnelle, réflexive autant qu'animée de désirs et de pulsions : sa vie empirique dans son alternance de jours et de nuits, ses relations imbriquées avec le vivant qui l'entoure. Dans son *Introduction à Imagining Ancient Women*, Curtis Gillespie remarque à propos du roman : « *The book is a masterful blend of the philosophical and the visceral, in which human beings are thinkers and animals, tender and savage* » (Lyon, 2012, x). Cette échelle romanesque épouse les présupposés de la philosophie du *care*, nous présentant Aristote et Alexandre « en ce qu'ils sont des êtres charnels, qui ont besoin de manger, de se laver, de dormir et d'habiter quelque part, qui font éventuellement des enfants qui doivent eux aussi manger, se laver, dormir et habiter quelque part », pour reprendre Patricia Paperman (2013) décrivant les sujets auxquels s'intéresse le *care* (6). Ce faisant, la romancière résiste à la « hiérarchisation des préoccupations morales » qui a cours dans la pensée dominante de la justice et de l'Histoire, fondée sur la rationalité de principes et non sur l'expérience des individus (9), et qui isolerait ou tairait cette dimension en tant qu'insignifiante au regard des raisons pour lesquelles ces deux hommes ont laissé leur nom dans l'Histoire. Au contraire, parce que nous entrons dans leur expérience à travers les fibres fines de leurs systèmes nerveux, la gloire de ces figures illustres ne les sépare pas de nous, comme tendent à le faire les représentations encyclopédiques visant l'acquisition positive d'un patrimoine. « *Through Annabel Lyon's artistry, écrit encore Gillespie, Aristotle is seen not as a remote intellectual but as a man with needs, passions, jealousies, a man who wants to feel emotion but is overruled by reason* », et, ajoute-t-il, « *a man for whom we care a great deal* » (Lyon, 2012, xi). Ces deux dimen-

sions apparaissent étroitement liées : parce que la romancière nous dépeint un individu aux prises avec ses anxiétés, sa dépression, ses faiblesses morales ou ses manquements physiques, nous pouvons nous attacher à lui d'une façon peu commune dans notre rapport aux figures historiques ; nous accédons à lui à travers notre vulnérabilité, grâce à elle, via une reconnaissance mutuelle d'humanité préconisée par Joan Tronto ([1993] 2009) dans *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*. Pour la philosophe politique américaine, c'est la vulnérabilité, en tant que mesure commune aux espèces et au vivant, qui devrait être placée au cœur du social et des décisions collectives ([1993] 2009), et constituer le fondement de nos démocraties (Tronto, 2009, 50-51).

Un autre angle par lequel la romancière aborde cet univers intime est celui de la domesticité. Le roman réussit en effet une incursion dans l'univers du privé, de l'intime, de la vie quotidienne du foyer, même si son auteure déclare que : « *The Golden Mean is a male novel representing a male world: the public world of politics and warfare and intellectual ambition and the battle for influence* » (Lyon, 2012, 33). La vie domestique d'Aristote est amplement évoquée, on le trouve sans cesse *situé* dans son environnement matériel, physique, affectif. Lyon le met en scène dans sa maisonnée, en relation avec son espace de vie (chambre, bureau, cuisine, patio) et à travers son attention à l'alimentation, aux soins du corps, au sexe, à la santé physique et mentale. Cette échelle du particulier, de nouveau, est féministe plus que féminine : elle embrasse la sensibilité d'Aristote, formé dès l'enfance par son père à la médecine et à la biologie, fasciné par l'anatomie, curieux plus généralement du vivant. Or pour Joan Tronto ([1993] 2009), le *care* se définit comme

une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie. (143)

Annabel Lyon place Aristote au cœur d'une configuration complexe de relations qui toutes semblent rayonner à partir de lui, à commencer par celle qu'il entretient avec sa femme, Pythias, puis avec leur fille première-née, jusqu'à celle, dévoilant une certaine

brutalité, qu'il entretient à ses esclaves, en passant par celle nouée avec son neveu qui vit également avec lui ; ainsi que celles, bisexuelles, par lesquelles s'est formée sa sexualité, et celle qu'il entretient au souvenir de ses parents. À l'instar du *care*, le roman privilégie le concret des vies réelles, « la connaissance du monde social dont nous disposons "de l'intérieur", c'est-à-dire à partir des conditions concrètes, particulières et locales de nos existences incarnées » (Paperman 2013, 5). Il embrasse une éthique relationnelle, construisant les personnages à travers les tensions qui les opposent, les désirs qui les aimantent, les affinités ou inimitiés immédiates qu'ils nouent entre eux.

C'est aussi cette éthique de l'attention au particulier qui fait du roman historique d'Annabel Lyon un roman profondément contemporain. La romancière descend de la grandeur de personnages immenses vers leurs points de vulnérabilité, et plus encore, vers leurs *moments* de vulnérabilité ; non tant leurs failles que ce qui les rend, à tout moment, humains. C'est ainsi qu'elle écrit non pas des vies—*Le Juste milieu* s'attache plutôt à un épisode de ces vies, celui de leur rencontre—mais du « vivre », au sens que le philosophe François Julien (2011) notamment donne à ce verbe substantivé : un processus incertain et sans cesse inachevé. Celui-ci oscille de moments de clairvoyance en moments de doute, de souverainetés en désarrois, de grâces en défaites affectives, quand sont blessés les sentiments ou l'amour-propre, quand le désir de l'un rencontre la résistance de l'autre. Il catalogue aussi bien ces instants où l'ambition est tournée en ironie par des situations immaîtrisables, et ces autres où la foi en un attachement privilégié se voit relativisée par d'autres attachements, obligeant à l'autocritique, celle-ci dansant sur une mince ligne entre lucidité et autodénigrement.

Le « juste milieu », *the golden mean*, apparaît comme l'étalon de la vie bonne, recherchée par Aristote pour lui-même, préconisée par lui dans son enseignement auprès d'Alexandre, mais apparaissant pour l'un comme pour l'autre – que leurs passions ou leurs affections situent à des extrêmes –, comme un horizon toujours fuyant, un mirage réservé à d'autres hommes nés avec des attributs différents. Ultimement, le combat qui se livre secrètement, souterrainement dans le roman est celui qui joue les déterminismes de la naissance contre la liberté d'agir, les prédispositions naturelles contre l'effrayant dilemme que constitue à tout moment le libre

arbitre, guidé par le pouvoir de la pensée et la capacité au discernement moral.

3. La relation d'enseignement comme modèle de *care*

Pour atteindre cette échelle du particulier, pour dessiner le portrait affectif d'un géant culturel ramené à sa dimension d'être humain physique et sensible, en proie à la dépression et la bipolarité, Annabel Lyon isole un épisode de sa vie où il est le plus vulnérable : en exil, dans une position politiquement forcée, sommé par le roi Philippe de devenir le précepteur de son fils dont dépend l'avenir de l'Empire. C'est un moment de liberté limitée pour le philosophe, où il se voit contraint de se soumettre à l'arbitraire du roi, et dans lequel vont se faire jour des doutes liés à la relation d'enseignement, celle-ci chargée d'ambiguïtés. Car si Aristote est le maître d'Alexandre, celui qui lui apprend à penser, Alexandre est aussi son maître de par sa position politique et familiale : l'héritier de celui qui l'emploie, ce dernier pouvant à tout moment décider d'envoyer son fils à la guerre. C'est un moment ténu, fragile, menacé, pendant lequel Aristote doit se dépêcher d'enseigner à un être que son ambition, sa puissance réelle autant que celle promise par son lignage, vont à tout moment emporter au-delà de l'être pensant et mesuré, juste, voire sage, qu'il pourrait devenir. Dans le cheminement d'Alexandre, écrit Curtis Gillespie, « *we are made painfully aware of the fulcrum between [...] the path of the soldier and the path of the thinker* » (Lyon, 2012, XI). C'est un moment, on ne peut l'ignorer—et c'est ce qui fait la résonance et l'actualité fortes de ce livre—où le savoir des humanités se voit confronté à la force du pouvoir politique et guerrier, où il doit lutter contre lui, à armes toujours déjà inégales et dans un combat perdu d'avance.

Aristote s'efforce d'enseigner la liberté—de penser, de juger, d'agir, de sentir—à un être dont l'avenir est déjà fortement déterminé. Mais il se prend aussi d'affection pour son élève, dont il perçoit l'intelligence et pressent tout le potentiel, et cette affection aussi le fragilise, même s'il n'en montre rien, ce à quoi le dispositif narratif du livre nous permet d'avoir accès : « Ce garçon est devenu mon projet, à présent, mon premier projet humain. Un problème, une épreuve, un pari ; une métaphore sur laquelle je joue ma propre vie » (Lyon 2011, 146-147). Ces pensées d'Aristote à l'égard de son élève s'étendent bientôt à son désir général envers l'enseignement : « J'ai l'intuition soudain qu'il me trouve

arrogant, ou possessif. Je le confesse, j'aimerais toucher toutes leurs passions, les défroisser, les ordonner et les rafraîchir, tel un esclave lavant le linge, et les marquer de mon empreinte » (279). Dans cette relation comparable à nulle autre, ni familiale ni amicale non plus que sentimentale, et pourtant puissante potentiellement, il s'agit de *toucher*, d'affecter durablement l'être en formation, de contribuer à son éclosion. La physicalité de la description éloigne du portrait asséché de l'individu cérébral et rationnel auquel tendent à être réduites les figures du passé, celles des philosophes et des penseurs tout particulièrement. Surtout, elle implique un engagement de l'être qui englobe tout en le dépassant le seul rapport de raison à raison. Déplaçant le foyer de l'attention, Lyon nous montre ainsi Aristote et Alexandre à leur plus vulnérable ; mais aussi, en les mettant en scène dans la dynamique de leur relation, tels que chacun est en mesure de deviner et de rendre sensible le plus vulnérable chez l'autre, au travers de situations sociales ou en tête à tête où sont mis à nu orgueil, jalousie, peur, déception, honneur, honte. Ainsi de cet épisode où, à la suite d'un accès qu'on dirait aujourd'hui de syndrome post-traumatique qui lui a fait blesser son camarade, Aristote dit d'Alexandre : « Je l'ai vu dans sa nudité, maintenant, jusqu'à ses zones les plus blanches et tendres ; tendres, ou pourries. Nous avons tous deux besoin de temps pour oublier » (273). Aussi dans cette relation les deux parties sont-elles, en outre, mutuellement affectées, la tâche morale du maître étant alors fondée « non sur des principes mais une question : comment faire, dans telle situation, pour préserver et entretenir les relations humaines qui y sont en jeu ? » (Laugier, 2009b, 159).

Le roman donne aussi leur place à des personnages insignifiants pour la hiérarchie de l'époque, secondaires sur le plan historique aussi bien que pour l'intrigue principale, mais qui permettent d'approfondir la véritable compréhension éthique (« *true ethical understanding* » [Lyon, 2012, 7]) recherché par le roman historique tel que le conçoit Lyon, et de découvrir les modulations variées du comportement d'Aristote vis-à-vis de ses interlocuteurs, notamment lorsque ceux-ci sont des inférieurs. La romancière choisit ainsi de faire figurer dans le roman le frère aîné d'Alexandre, Arrhidée, successeur logique du trône s'il n'était handicapé mental, opposé d'Alexandre donc mais aussi, plus gravement, déstabilisant la lignée. Alexandre se trouve par lui dans la position ambiguë de recevoir un pou-

voir en quelque sorte immérité, en même temps que, de façon symétriquement innée à l'incapacité de son frère, il en possède toutes les qualités. Est ainsi soulignée la contingence biologique de la naissance, le positionnement dans le monde qu'elle confère automatiquement, indépendamment du mérite voire des règles sociales en vigueur à une époque donnée.

Le philosophe ne renonce pas pourtant à éduquer Arrhidée, qu'il sort de l'isolement où il était laissé et qu'il humanise en parvenant à lui faire battre le rythme de la musique, chanter et tracer des lettres, aimer les chevaux, monter à cheval et se tenir droit, et qu'il en vient finalement à rendre humain aux yeux d'un Alexandre qui l'avait toujours méprisé, réconciliant les deux frères au cours d'une promenade sur la plage à laquelle le futur empereur a consenti grâce à sa persuasion. Avec ce personnage mineur à tous les sens du terme et d'abord politiquement puisqu'il est relégué à vivre à l'écart du monde, il s'agit de donner à penser moins des contraires polaires que des envers sombres de l'humanité, qui réclament notre empathie à défaut même de notre sympathie quand il y a peu en eux à aimer, parce que nous partageons avec eux certaines vulnérabilités, voire la condition même de vulnérabilité, qu'ils rendent tout à coup impossible à esquiver tout à fait.

L'autre personnage subalterne est l'aide-infirmier d'Arrhidée, qui éprouve du ressentiment vis-à-vis d'Aristote pour ce nouveau rôle tout à coup gratifiant ou reconnu qu'il vient jouer auprès du fils perdu, quand lui l'exerce dans l'ombre depuis des années. Avec une acuité remarquable, Lyon dresse à travers lui le portrait d'une relation de soin sans sollicitude : un *care* pratique sans *care* moral ; tout en montrant aussi l'épuisement moral amené par les fonctions d'aide-soignant, indispensables et pourtant non valorisées socialement, ainsi que le dénonce l'éthique du *care* dans ses travaux sur « le sale boulot » (voir l'excellente synthèse de Delphine Moreau [2009]). Or cette défaite interne, c'est à partir de sa propre vulnérabilité qu'Aristote est à même de la comprendre, et, passant par-dessus l'inimitié initiale que lui inspire l'aide-soignant, c'est grâce à elle qu'il est en mesure de lui venir en aide. Lors d'une de ses visites à Arrhidée, son entretien avec le garde-malade fait pleurer ce dernier, qui souffre d'une forme de dépression directement liée à sa relation soignante, et la romancière fait dire à Aristote, de cette voix intérieure

qui conduit tout le livre : « Je connais bien ces crises de larmes subites, l'étrange dissociation entre ce que fait le visage et ce qui occupe l'esprit. Moi-même, il m'arrive de sangloter tout en travaillant, en mangeant, ou en prenant mon bain, et de me réveiller en pleine nuit avec sur le visage les traces d'escargot de ce genre de crises » (Lyon 2011, 70). Ainsi, aucun personnage n'est blanc ou noir, bon ou méchant. C'est dans l'approfondissement de la relation que leurs nuances apparaissent, dans la vulnérabilité partagée que des solidarités se tissent. Ce n'est pas seulement malgré sa dépression qu'Aristote est en mesure de soigner les autres, physiquement ou intellectuellement—et cette convergence des deux se fait au mieux dans le cas d'Arrhidée—, c'est aussi *depuis* elle, cette maladie dont il souffre et qui aiguise sa lucidité, et à travers laquelle, s'il ne peut toujours se comprendre, il se connaît lui-même.

Ces relations fines, analysées avec perspicacité dans le discours intérieur d'Aristote, ont lieu essentiellement dans la sphère privée, à l'abri des regards, excentrées de la sphère politique agissante. C'est que, ne servant aucun pouvoir, elles ne sont pas valorisées dans l'univers où évoluent les personnages, bien qu'elles tissent, de proche en proche, l'humanité de leurs rapports. Il en va de même de l'enseignement. Celui-ci est à la fois requis, voire réquisitionné par le roi qui veut le meilleur pour son fils et considère prestigieux l'enseignement d'Aristote, dont il connaît l'intelligence depuis leur enfance à tous deux ; et à la fois implicitement secondaire voire superfétatoire, passant en second chaque fois que le demande l'urgence de l'action stratégique ou guerrière. De cette façon, le chef politique assume lui-même un jeu de pouvoir contre cette forme si différente de la conquête—celle de l'esprit—que constitue la philosophie, et, par là, contre l'individu Aristote, en tant que nouvelle figure tutélaire qui pourrait lui ravir son fils, et qu'il convient donc de subordonner.

Un cercle élargi des dynamiques relationnelles à l'œuvre dans le roman place donc Aristote dans la domesticité d'Alexandre, comme l'un de ses serviteurs, puisque c'est sur commande du roi qu'il lui fournit son enseignement ; puisque c'est lui qui rend visite au jeune Alexandre où que celui-ci se trouve, et doit l'accompagner dans sa retraite lorsque celui-ci est blessé ; lui qui doit réduire la distance, amadouer le jeune homme, le rendre attentif à ses leçons ; lui qui est congédié sans même un avertissement lorsque tout à coup Alexan-

dre part au combat. Il est dans un rôle de soin, et fait véritablement figure avant l'heure—mais cette heure où Annabel Lyon écrit est la nôtre—de théoricien du *care* : tentant de faire valoir auprès d'une figure politique qui va décider de l'avenir d'un empire cette éthique de l'attention et du particulier par laquelle il aurait le souci de la vie de l'autre, et d'abord de la sienne : de sa santé physique et mentale, à partir de laquelle seule toute *gouvernance* est possible.

4. Modernité des affects : la maladie mentale

L'auteure décrit l'enfance d'Aristote, « misérable, solitaire, apeuré » (Lyon 2011, 82) auprès d'un père médecin qui l'emmène avec lui dans ses tournées, lui apprend tout du corps humain et de ses mécanismes dans les chambres de femmes sur le point d'accoucher, mais qui demeure distant, inquiet, souffrant lui aussi de « mélancolie » (138), d'une difficulté à témoigner de ses sentiments, et qui meurt subitement de la peste. De ces années de formation, elle fait ressortir un Aristote médecin et scientifique, profondément chercheur, sans cesse curieux des manifestations du corps animal ou humain (qu'il place au même rang en termes mécaniques), aussi intelligent et perspicace qu'éminemment fragile dans ses humeurs et ses émotions à fleur de peau.

Des scènes d'aveu dépressif ponctuent ainsi régulièrement le texte, constitué tout entier de cette introspection d'Aristote, de ce dialogue avec lui-même malgré sa « propre noirceur [qui le] menace » (71), ces « émotions confuses, couleur de boue » (203) qui retentissent jusque dans son corps : « Je me masse la paume avec le pouce, tout en passant le bout de l'index sur le dessus de ma main, entre les os, en me leurrant moi-même sur le sujet de la douleur (n'y aurait-il pas moyen d'enfoncer un clou là-dedans doucement ?) » (202). Toute sa clairvoyance n'empêche pas Aristote de souffrir—or elle est immense, y compris et d'abord à son propre égard, comme s'il avait été de tout temps son premier objet d'étude, selon un dédoublement pour ainsi dire inévitable qui est l'un des caractères de la dépression, et qui lui confère en même temps sa très grande lucidité, voire sa très grande créativité. Insomniaque, reclus la plupart du temps dans sa « petite bulle dans le noir » (203), sujet aux migraines et aux larmes jusque dans le jour et les circonstances publiques les moins appropriées, jouet d'« humeurs sombres » qui peuvent à

tout moment surgir (181), tel est le Aristote d'Annabel Lyon. Aimant être seul mais recherchant sans cesse la compagnie de sa femme, il est dépeint avec elle dans des scènes de sexe cru aussi bien que dans les instants où ils s'effleurent dans la cuisine, partageant un silence ou une conversation, des fruits secs ou un souci domestique, une inquiétude ou la compréhension tacite d'un moment de dépression qui vient, pleins de sollicitude l'un pour l'autre, bien que le philosophe conserve sur sa femme en tant que femme, mineure et supposée sensible, une position sexiste et condescendante de son temps. En un mot, il a pour elle moins d'indulgence pour ses possibles instants de détresse psychologique qu'il n'en témoigne pour les jeunes soldats ou pour son neveu. Autant l'auteure rappelle que le philosophe se concevait comme—et se voulait—un être rationnel, autant elle le montre, et sans en faire une incompatibilité ni un paradoxe, sensible, attentionné, perceptif, d'un grand talent d'observation dans le silence méditatif qui le voit souvent plus à son aise en retrait du monde. Capable aussi, lors de ses accès les plus sombres de « mélancolie », d'un mépris total de soi, et ces épisodes mêmes n'échappent pas à son discernement :

Je suis un déchet. Cette certitude est mon climat—mes nuages traces intimes. Tantôt bas, noirs et sombres ; tantôt hauts et fuyants, troupeau immaculé, sans pesanteur, d'une belle journée d'été. Je confie cela à Pythias, parfois, comme une dépêche urgente en provenance des ténèbres : « Je suis un déchet. » Elle ne répond rien. (71)

Sur ces humeurs météorologiques, imprévisibles et changeantes comme le serait un climat extérieur, qui le dépossèdent de lui-même dans le même temps qu'elles l'empêchent absolument de s'oublier, le philosophe n'a aucun pouvoir, ce d'autant moins qu'il n'existe encore pour ces affections atmosphériques aucune nosographie :

Il n'y a pas de nom pour cette maladie, aucun diagnostic, nul traitement mentionné dans les traités de médecine de mon père. On pourrait se tenir devant moi sans même deviner mes symptômes. Métaphore : je souffre de couleurs : le gris, l'écarlate, le doré, un noir aussi profond que la gueule d'une bête. Il m'arrive de ne pas savoir comment continuer ainsi, comment m'accoutumer à une maladie que je suis incapable d'expliquer et de guérir. (28)

Affects ici plutôt que symptômes, au sens spinoziste de variations produites dans le corps (celui-ci incluant l'esprit) et diminuant ou augmentant sa puissance d'agir, mais non nécessairement visibles : plus discrets, plus intérieurs, plus subtils, occasionnant des variations subjectives de l'environnement. Et plus loin : « je pleure facilement, ris facilement, m'emporte facilement. Je me laisse submerger » (57). Pourtant, craignant de se faire moquer pour cette « maladie de femme » (252), lorsque sa femme Pythias cherche à partager avec lui des pertes d'énergie similaires, il la repousse malgré lui, sans doute parce que, mineure politique faisant partie de sa domesticité au même titre que ses esclaves, elle n'appartient pas au même groupe humain qu'Aristote, « *“the similar humanity of different groups of vulnerable humans”* », au fondement selon Nussbaum de la fiction tragique comme de la compassion (citée par Lyon, 2012, 8), n'impliquant pas dans la Grèce antique leur égalité. C'est aussi que cette maladie si personnelle est chez lui une occasion d'orgueil :

Pourtant, je ne peux pas accepter que le mal qui m'affecte ne soit pas, d'une certaine manière, unique, un désordre sans nom connu. Il y a longtemps, mon père a diagnostiqué chez moi un excès de bile noir, ce qui est assez vrai à certains moments, mais ne suffit pas à expliquer les autres, ceux où je n'ai tout simplement plus besoin de sommeil, où les livres semblent s'écrire tout seuls, et où le moindre recoin du monde se pare de couleur et de douceur, et resplendit, comme par infusion divine. (Lyon 2011, 252)

Dépression donc, cette « douleur qui, pour n'être pas physique, n'en demeure pas moins un fardeau » (253), cette souffrance qui « aspire la couleur du ciel et la chaleur du monde » (251), mais aussi bipolarité faisant alterner des épisodes maniaques. La maladie d'Aristote est singulièrement personnelle et s'énonce chez Lyon en termes poétiques, comme si elle tressait la singularité même de sa pensée. S'il ne la désire pas autrement, jaloux en quelque sorte de l'élection paradoxale où elle le place, sa description montre aussi à quel point elle est une affection de la relation à soi-même, tendue constamment entre la plus haute considération et la plus sévère déconsidération.

L'examen continu et intransigeant de lui-même auquel se livre Aristote, qui est le moteur du roman, croisé aux observations fines qu'il fait de ses contempo-

rains, offre un portrait de lui en tant que sujet *affecté*. Or, plus encore que le terme d'*affect*, c'est celui d'*affection* qui paraît alors s'imposer, en tant qu'il concerne aussi bien le physique que le mental, et à ce double sens du maladif et du relationnel en tant qu'« [é]tat modificatif du corps » ou « de l'âme » dans le sens ancien ; « [m]odification qui affecte la sensibilité, sentiment, passion, etc. » dans le sens moderne ; et encore, en un sens médical péjoratif : « Modification qui affecte le corps en altérant la santé, maladie (considérée dans ses symptômes douloureux) » ; et, dans le sens sentimental où nous l'entendons aujourd'hui : « Manifestation du sentiment d'attachement d'un être pour un autre être... Sentiment désintéressé, moins vif que l'*amour*, et plus tendre que l'*amitié*. (Dict. des gens du monde, 1818) » (*Trésor de la langue française informatisé*). C'est toute cette palette fine que le roman s'emploie à méticuleusement dessiner. Pour son élève Aristote ressent une telle affection, une tendresse désintéressée qui le rend attentif à décrypter à tout instant de quelles affections celui-ci souffre, comment ils s'affectent l'un l'autre dans leur relation d'enseignement, mais aussi comment cette relation est affectée par d'autres influences extérieures. C'est ce spectre de nuances qui fait la mobilité extraordinaire de ce roman tout intérieur.

En donnant à entendre par la voix d'Aristote le conflit interne généré et alimenté par la maladie mentale, Annabel Lyon fait ainsi entendre *une voix différente*, au sens de Carol Gilligan : la voix d'un intellectuel et d'un sage aux prises avec des affects et des affections qui le déstabilisent et sur lesquels ne peut régner entièrement sa raison. L'une des grandes réussites du roman est ainsi de nous faire baigner, par le flux du monologue intérieur, au sein de cet univers affectif dans lequel sont immergées et parfois engluées nos pensées, et qui jouent un rôle dans nos jugements voire les altèrent. Comme l'écrit Sandra Laugier (2009a) dans son article sur « L'éthique comme politique de l'ordinaire » : « Concevoir la morale sur le seul modèle de la justice conduit à négliger des aspects parmi les plus importants et difficiles de la vie morale—nos proximités, nos motivations, nos relations—au profit de concepts éloignés de nos questionnements ordinaires – l'obligation, la rationalité, le choix » (82). À l'inverse :

Les analyses en termes de *care* s'inscrivent dans [un] mouvement de critique de la théorisation morale, qui

revendique un primat de la description des pratiques morales dans la réflexion éthique. Les éthiques du *care* partent [...] de problèmes moraux concrets, et voient comment nous nous en sortons, non pas pour abstraire à partir de ces solutions particulières (ce serait encore la pulsion de généralité) mais pour percevoir la valeur même au sein du particulier. Elles appellent une sorte d'ethnographie morale qui laisserait leur place aux expressions propres des agents, en lieu et place d'une normativité préexistante qui analyserait ou engagerait des comportements. (82)

La littérature, alors, constitue un terrain éminemment favorable à de telles explorations de « *comment nous nous en sortons* » dans des situations particulières, et c'est cette échelle du particulier qui précisément nous y rend sensibles. Lorsqu'*a fortiori* cette singularité imprègne la poétique même du texte, ajoutant une voix inoubliable au patrimoine de ces personnages de fiction qui suscitent notre empathie voire notre pitié, elle réussit un pari esthétique qui rappelle aussi bien son importance centrale dans notre éducation morale.

En conclusion

Le Juste milieu présente une figure culturelle fondatrice de la pensée occidentale à travers les affects changeants de la maladie mentale. En abordant Aristote sous l'angle de la dépression et de la bipolarité, en optant pour le choix fort de la première personne et du présent, Annabel Lyon humanise et actualise le philosophe comme un être vivant et souffrant, portraituré dans son quotidien et son intimité autant que dans ses relations sociales. Le roman historique devient le terrain d'une démonstration d'empathie qui avoue ailleurs sa dette à l'égard de la philosophie morale de Martha Nussbaum. En saisissant Aristote à un moment fragile de sa vie, lorsqu'il devient, sous pression amicale et politique, le précepteur du futur Alexandre le Grand, la romancière offre le portrait d'une relation d'enseignement qui a les accents de l'éthique contemporaine du *care*. Elle suggère le devenir en temps réel de deux êtres formés et informés par leur apprivoisement mutuel, et conjugue l'Antiquité au présent dans une revalorisation singulièrement novatrice des humanités.

Bibliographie

Benveniste, Émile. 1966. « Les relations de temps dans le verbe français ». *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris, FR: Gallimard, « Tel », ch. XIX, 237-250.

Gilligan, Carol. 1982. *In A Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

_____. [1986] 2008. *Une voix différente. Pour une éthique du care*. Trad. d'Annick Kwiatek revue par Vanessa Nu-rock. Paris, FR : Flammarion, « Champs essais ».

_____. 2009. « Le *care*, éthique féminine ou éthique féministe ? » Entretien avec Sandra Laugier et Patricia Paperman. *Multitudes 2* (37-38): 76-78. <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2009-2-page-76.htm>.

Héту, Dominique. 2016. « Geographies of Care and Posthuman Relationality in North American Fiction by Women ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Jullien, François. 2011. *Philosophie du vivre*, Paris, FR : Gallimard, « Bibliothèque des idées ».

Laugier, Sandra. 2009a. « L'éthique comme politique de l'ordinaire ». *Multitudes 2* (37-38): 80-88. <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2009-2-page-80.htm>.

_____. 2009b. « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire ». *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris, FR : Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », chapitre VI, 159-200.

Lyon, Annabel. 2009. *The Golden Mean*. Toronto, ON : Random House Canada.

_____. 2011. *Le Juste milieu*. Trad. fr. de David Fauquemberg. Paris, FR : Éditions de La Table Ronde ; rééd. Montréal, QC : Alto.

_____. 2012. *Imagining Ancient Women*. Edmonton, AB : The University of Alberta Press.

- _____. 2014. *Une jeune fille sage*. Trad fr. par David Fauquemberg de *The Sweet Girl* [Toronto, ON : Random House Canada, 2012]. Montréal, QC : Alto.
- _____. 2012. *Soin et politique*. Paris : Presses Universitaires de France, « Questions de soin ».
- Marzi, Laura. 2015. « “I’m not only a casualty, I’m also a warrior”: LA personnage de la travailleuse domestique. Exemples d’héroïsme de genre dans les récits littéraires de travail du care ». Thèse de doctorat, Université Paris 8.
- Molinier, Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.). 2009. *Qu’est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris, FR : Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot ».
- Moreau, Delphine. 2009. « De qui se soucie-t-on ? Le care comme perspective politique ». (À propos de Joan Tronto, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care* et de Collectif, *Multitudes*, n° 37-38.) *Revue internationale des livres et des idées*, 14 septembre.
- Nussbaum, Martha. 2001. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Paperman, Patricia. 2013. *Care et sentiments*. Paris, FR : Presses Universitaires de France.
- Paperman, Patricia, et Sandra Laugier (dir.) 2011. *Le Souci des autres. Éthique et politique du care*. Nouvelle édition augmentée. Paris, FR : Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences sociales, « Raisons pratiques ».
- Tronto, Joan. 2009. « Care démocratique et démocraties du care », trad. de l’anglais par Bruno Ambroise. *Qu’est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris, FR : Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », chapitre I, 35-55.
- Tronto, Joan. [1993] 2009. *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. de l’anglais par Hervé Maury. Paris, FR : Éditions La Découverte.
- Worms, Frédéric. 2010. *Le Moment du soin. À quoi tenons-nous ?* Paris, FR : Presses Universitaires de France, « Éthique et philosophie morale ».

Touch and Affect in Alice Munro's "Nettles"; or, Redefining Intimacy

.....
Christine Lorre-Johnston is a Senior Lecturer in the Department of English at the Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3. She specializes in postcolonial literature (Canadian, New Zealand, and Australian in particular) and theory and the genre of the short story. She co-edited *Space and Place in Alice Munro's Fiction: A Book with Maps in It* and is co-author's with Ailsa Cox of *The Mind's Eye: Alice Munro's Dance of the Happy Shades* (Fahrenheit, 2015).
.....

Abstract

The skin, and the sense of touch it is linked with, is often an essential way to approach the world in Munro's stories, and brings the focus onto affects. This study focuses on touch and the skin in "Nettles" (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001), a particularly luminous instance of story in which skin and affect together play a key role in creating a sense of intimacy.

Résumé

.....
La peau, et le sens du toucher auquel elle est liée, est souvent un moyen essentiel d'aborder le monde dans les histoires de Munro, et met l'accent sur les affects. Cette étude porte sur le toucher et la peau dans « Nettles » (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001), exemple particulièrement lumineux d'une histoire dans laquelle la peau et l'affect jouent un rôle clé dans la création d'un sentiment d'intimité.

I think of being an old maid, in another generation. There were plenty of old maids in my family. I come of straitened people, madly secretive, tenacious, economical. Like them, I could make a little go a long way. A piece of Chinese silk folded in a drawer, worn by the touch of fingers in the dark. Or the one letter, hidden under maidenly garments, never needing to be opened or read because every word is known by heart, and a touch communicates the whole. Perhaps nothing so tangible, nothing but the memory of an ambiguous word, an intimate, casual tone of voice, a hard, helpless look. That could do.

-Alice Munro, "Bardon Bus," *The Moons of Jupiter*

The fiction of Alice Munro is largely devoted to examining women protagonists' emotions, and how they make decisions and life choices. What prompts a character to respond to a situation in a certain way rather than another? Analysis of emotions is often retrospective and in the first person, which brings in another, or several layers of complexity, as a narrator's perspective changes over time, sometimes several times, and individual memory is not entirely reliable. Munro's fiction is also characterized by silence and reticence, while palpable or remembered evidence of emotions is often scanty and elusive. Facts are hard to verify, emotions evolve, analysis is unstable, and interpretation, always tentative (see, for instance, Howells 1998; Cox 2004; Bigot 2014). In this context of uncertainty, the sense of touch paradoxically plays a central role, as the skin, the pivotal element to that sense, links together sensation, emotions, memory, as well as the sense of self, of one's relation to the world and to others. The skin, and the sense of touch it is linked with, is often an essential way to approach the world in Munro's stories, and brings the focus onto affects.

In *Ethics*, Baruch Spinoza (2002) defines affect as follows: "By emotion [*affectus*] I understand the affections of the body by which the body's power of activity is increased or diminished, assisted or

checked, together with the ideas of these affections” (278). Through skin and affects, a character will situate herself, analyze her relation to others in sensuous and emotional terms, opening the way to ethical reflection on the body’s and the self’s inclinations. The sense of touch thus becomes essential to a definition of the sense of self and of one’s relation to others, of the relationship of body and mind (Hardt 2007, x). Dilia Narduzzi (2013) has explored this notion, which is central to Munro’s work, by showing in her study of “Child’s Play” how touch leads to reactions of disgust in Marlene and Charlene in relation to Verna, a disabled girl their age. She argues that aversion to disability partly results from repeated gestures that reinforce social norms and conventions (Ahmed 2006a, 253-55), and removes the possibility of intimacy with disabled people.

This article focuses on touch and the skin in “Nettles” (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001), a story in which touch is performed in codified ways so that it brings a man and a woman closer together—up to the point when touch reveals something more secret and vulnerable about them. The story ends in a form of aporia, the relationship stops and desire (and affect) is later on transferred onto a different subject, another man. Skin is determining in the experience and (re)definition of intimacy, which may be described here, along with Lauren Berlant (1998), as “an aspiration for a narrative about something shared, a story about both oneself and others that will turn out in a particular way” (1). But, as Berlant also points out, “no one knows how to do intimacy,” and yet “the demand for the traditional promise of intimate happiness to be fulfilled in everyone’s everyday life” is huge (2). How is this paradox addressed by the female first-person narrator in “Nettles”? To a certain extent, her predicament is representative of women who went through the sexual revolution of the 1960s and 70s, wanting more genuine physical and sexual sensations in their intimate relationships with men, while having been brought up with traditional patterns of gender roles and men-women relations.

In the epigraph to this essay, which is the opening of “Bardon Bus” (*The Moons of Jupiter*, 1982), the narrator of the story imagines herself as an old maid in the old days, free of the risks that a love life presents, but not deprived of the sensations that love triggers, as they can be imagined by simple touch with a significant

object, or even from memory of a scene, a word, or someone’s expression. There is no direct interaction with another embodied human being here, and the economy of emotions is a closed circuit that is self-sufficient, provided it can rely on a few external objects or memories that act as the signs of past possibilities, lives not followed; by contrast, with these emotions, affects, with the emphasis on the link between body and mind, would have prompted some sort of action. In “Bardon Bus,” the contemporary narrator herself is at a low point after the end of a love affair, and is reflecting on her misery while hoping to get over it and bounce back. The effect of her projection into the past in the opening of the story is to enhance the range of personal choices, and the range of risks that women of her generation are facing by contrast with their much more restrained settler ancestors. It is also a sign of her feeling of vulnerability when experimenting these choices. “Nettles” is mainly set in the same period as “Bardon Bus”; the temporal focus is 1979, when the unnamed protagonist meets Mike McCallum, a man she knew and played with as a child. There is a flashback to that period of their lives, and the story is told years after the central event of their encounter as adults. But the focus is on their meeting again in middle age at a common friend’s place in the Ontario countryside, when the woman narrator is freshly separated from her husband, living on her own in Toronto; a single person simultaneously wanting to be independent and longing for intimacy. The story hinges on the moment when what seemed like a possible physical passion turns into compassion, the memory of love, and longing again.

The skin is the most basic means of communication with others, as psychoanalyst Didier Anzieu (1985, 62) reminds us. It is also one of the sites of affect; to quote Sara Ahmed and Judith Stacey (2001), “[s]kin opens our bodies to other bodies: through touch, the separation of self and other is undermined in the very intimacy or proximity of the encounter” (5-6). What kind of power (Spinoza 2002) may women derive from it, if any? Or is the fact that skin, like self, is more exposed and available, a source of vulnerability? What kind of impact does this evolution have on women’s ethical behaviour? How does it redefine a woman’s place in the world as subject, in an ethical economy where individual (including sexual) differences are constantly negotiated (Shildrick 2001, 171)? These are some of the

questions I will study in “Nettles,” by examining how skin may be considered alternately in its primary function as what enables the sense of touch and therefore affect and intimacy; in its links with psychic life, through a dynamic of surface and depth; and in its role as a key figure of speech that extends to the larger world and conditions its perception, yielding a poetics of its own.

The skin is closely linked to the notion of intimacy: as Anzieu (1985) argues, the skin is first that of the mother that bears the baby; second, it is the border between inside and outside, that protects the being; it is also a means of communication with others; and last, it is a surface where the marks of significant relations will be left (62). In “Nettles,” there are strong ties between the role of the skin in the definition of intimacy in childhood, and then later in adult life, as if the woman protagonist were trying to revive her idyllic relation with Mike in childhood by establishing an intimate relation with him in adulthood. The narrative accordingly shifts in time, emphasizing the adult woman’s longing for intimacy by linking it to a childhood experience. After unexpectedly seeing Mike McCallum in the kitchen of her friend Sunny’s country house, the narrator first remembers that period of her childhood when they played together on and around her parents’ farm, developing a tender friendship, until Mike disappeared one day without warning, after his father, a well driller, had finished his work in the area and moved on elsewhere. She then describes her current situation at the time she saw Mike again: recently separated from her husband, she moved to Toronto. It was a time when she was facing the new pleasures and hardships of being single again, and of wanting to be in a relationship; after seeing Mike in Sunny’s kitchen, she is sexually attracted to him, and has a night of restless sleep. But the following morning, having realized how unreasonable her desire is, she shares a quieter kind of intimacy with him. In these three sequences of the narration, corresponding with different states of mind, skin plays a crucial role.

As an eight-year-old child, the narrator still largely experiences the world physically rather than in a logical, rational way. The same applies to Mike, who is nine, although his perspective is to do with action—jumping, climbing and leaping—while the girl’s is more contemplative and attentive to what holds power for her around the farm. The children’s play is strongly

characterized by gender roles, especially when they play war with other children; then the girl ends up being Mike’s help, nursing when needed: “When Mike was wounded he never opened his eyes, he lay limp and still while I pressed the slimy large leaves to his forehead and throat and—pulling out his shirt—to his pale, tender stomach, with its sweet and vulnerable belly button” (Munro 2001, 163). The description of Mike’s skin evokes the body of a child, and the focus on the navel is a reminder of the not-so-distant link of his skin to that of the mother who bore him, when he was safely protected by her skin in the womb. Yet, although Mike appears as a child, there is also an underlying sense of pre-sexuality to the scene, as the hired man who teases the girl about her boyfriend and having to get married to him suggests. Her mother denies it, arguing that they are “[l]ike brother and sister” (164), but the adult narrator retrospectively examines her feelings, her perception of a given situation as linked to physical sensation, in more complex terms, contrasting the feelings of shame and disgust she has previously experienced during the “showings and rubbings and guilty intimacies” (164) she shared with a boy cousin and other girls, and which she is ready to deny even to herself, with her feelings for Mike:

Such escapades could never have been considered, with anybody for whom I felt any fondness or respect—only with people who disgusted me, as those randy abhorrent itches disgusted me with myself. In my feelings for Mike the localized demon was transformed into a diffuse excitement and tenderness spread everywhere under the skin, a pleasure of the eyes and ears and a tingling contentment, in the presence of the other person. (164-165)

These are indeed two very different kinds of affects, alternately experienced as guilty itches, on the one hand, and a pleasant tingling under the skin, on the other; some sort of lust and some sort of love, all depicted in pre-adolescent, non-verbalized mode: “I don’t think I knew the word ‘sex’” (164). Even as an eight-year-old girl, the narrator has a strong sense of what is fulfilling for her and what is not, of what is a source of shame and what of well-being. She is keenly aware of certain ugly feelings (Ngai 2005) that she wants to avoid, and of good feelings that are desirable.

When the narrator meets Mike in adulthood, his presence is an instant trigger of sexual desire, envisioned as touching that becomes gradually more intimate. She is craving to make skin contact with him to let him know how she feels, as they and Sunny's family are watching the stars at night:

Mike was standing a little ahead of me and to one side. He was actually closer to Sunny than he was to me. Nobody was behind us, and I wanted to brush against him—just lightly and accidentally against his arm or shoulder. Then if he didn't stir away—out of courtesy, taking my touch for a genuine accident?—I wanted to lay a finger against his bare neck. (Munro 2001, 176)

These imagined gestures towards Mike remain unperformed, as the narrator quickly realizes that there are too many obstacles for them to have an affair, starting with the family's presence in the house, and also the fact that he is married, and probably a scrupulous man. She has to reluctantly abandon the idea, her desire is thwarted, and she starts the following day with the prospect of enjoying Mike's presence as they go together to a golf course, while "Lust that had given me shooting pains in the night was all chastened and trimmed back now into a tidy pilot flame, attentive, wifely" (180). A range of various kinds of intimacy are reviewed here, starting with the narrator's lust and powerful sexual desire after seeing Mike. This liberating type of love that would challenge the institution of the family is thwarted by the presence of her host's family in the house. The morning after, the narrator's feelings shift to a pacified desire of the marital type, which has to do with care. She and Mike are performing a readily identifiable cast, based on conventional gender roles, but she knows that this is an illusion. At this stage especially, the story becomes part of the intricate "economies of affection" that Amelia DeFalco (2012) has studied, in which women who act as caregivers and compassionate beings both give and take, becoming part of "patterns of self-interested exchange" (381; see also DeFalco 2016). The woman's feelings on that day are dictated by her wish for a certain kind of happiness, of a good life, that she knows can only be fantasy (Berlant 2011, 2). So she feels caught in an impasse, to use a term that Berlant (2011) uses to designate "a stretch of time in which one moves around with a sense that the world is at once intensely present

and enigmatic" (4). The intensity of that moment is crystallized in the rainstorm that takes place.

When she and Mike are both walking around the golf course and are caught in a rainstorm, the narrator's skin is the first sensor of what is happening around her: "[R]ain and wind hit us, all together, and my hair was lifted and fanned out above my head. I felt as if my skin might do that next" (Munro 2001, 182). The rain is heavy, the elements are in turmoil, and the moment is dramatic; Mike and the woman take refuge among bushes. When the rain starts abating, there is relief: "Then we kissed and pressed together briefly. This was more of a ritual, a recognition of survival rather than of our bodies' inclinations" (182). The narrator's sense of survival after the rainstorm is reinforced when Mike confesses to her, shortly after they kiss, that his youngest son died a few months earlier in an accident, when Mike backed up with his car and fatally hit the child. The scene thus shifts from dramatic to tragic, and the mention of the child's death has an anticlimactic effect on the woman's expectations. The introduction of Mike's grief into the relationship causes the woman's feelings to once again shift to another kind of love, that of compassion.

When she and Mike are back at the house from their adventurous outing, they reveal their rashes: "While we were driving back, Mike and I had both noticed, and spoken about, a prickling, an itch or burning, on our bare forearms, the backs of our hands, and around our ankles...I remembered the nettles" (185). As the narrator herself comments, they get a lot of attention for "an adventure that left its evidence on our bodies" (186). Their bodies bear the evidence of one adventure, but the real event of that adventure, the revelation of Mike's son's death, remains secret to the others in the house. The skin tells the anecdotal story of their being caught in the storm, but there is more to the meadow and its nettles than meets the eye; the real story is the tragic one of Mike's son's death. The foregrounding of the skin motif in the narrative thus establishes a dialectic of surface and depth, whereby the skin acts as the surface layer of the characters' deepest emotions and psyche, which may remain hidden and secret, or lend themselves to interpretations and comments by others that are erroneous or partial.

If skin at first can be considered as the external part of the body, it is also evidently part of the human

psyche, the two being linked. The surface of the skin and the depth of the inner being are connected, in a way that calls to mind the image of the shell and the kernel, first evoked by Freud and then taken up by other psychoanalysts. Nicolas Abraham (1968) thus considers that the shell, which is linked to the skin and the senses that enable consciousness, is capable of objectifying the relations between the self and external objects. Such objects, and the intentional experiences related to them, are part of the phenomenological field. By contrast, the kernel is the unconscious; it is related to the field of psychoanalysis (209, 221; see also Anzieu 1994, 64). The skin thus becomes a way into examining the links between the body and the psyche, the classic mind-body conundrum of Western philosophy, also known as the “mind-body problem” to the feminists of the 1970s and 80s for whom it has everything to do with motherhood (see Gallop 1988). Yet the focus here is not on the female body in its reproductive and mothering function, but on its sexual, sensual and affective dimension, in the context of a heterosexual relationship. In Ahmed and Stacey’s (2001) edited collection *Thinking through the Skin*, the borders between bodies are seen both as “the site from which thinking takes place” and “the object of thought” (3), while the skin is perceived as an unstable border, “a border that feels,” yet one that “does not reflect the truth of the inner self” (6).

This dialectic between body and mind, object and concept, feelings and the core of the self, is explored in “Nettles” through a whole network of images to do with Mike’s father’s trade, which is that of well driller. In Mike’s presence, the practical task of drilling a hole in the ground to find water acquires a poetic dimension in the girl’s imagination:

One day the well driller arrived with impressive equipment, and the hole was extended down, down, deep into the earth until it found the water in the rock...There was a tin mug hanging on the pump, and when I drank from it on a burning day, I thought of black rocks where the water ran sparkling like diamonds. (Munro 2001, 157)

The mysterious depths where the precious fresh water comes from is a place of darkness and glinting mystery. It is also the source of life for the people on the farm. But the water coming to the surface, gushing out, marks the abrupt end of the girl’s intimacy with Mike, when

his father leaves. It is as if that water had to remain underground and secret for things to continue as they were.

The image of the underground water, which leads to powerful poetic images for the child (who as an adult becomes a writer), instantly reappears after Mike tells the narrator the story of his son’s death, through the expression “to hit rock bottom” which comes to her mind, implicitly echoing the image of the underground water of her childhood:

I knew now that he was a person who had hit rock bottom. A person who knew—as I did not know, did not come near knowing—exactly what rock bottom was like. He and his wife knew that together and it bound them, as something like that would either break you apart or bind you, for life. Not that they would live at rock bottom. But they would share a knowledge of it—that cool, empty, locked and central space. (184)

The black rock with sparkling diamonds of the girl’s childhood has become rock bottom for Mike, after the occurrence of the child’s death—a dark place for grieving, a space for mourning the child. The narrator had prepared herself to say something to Mike about her feelings for him, just before he confided to her about his son’s death. Although thoughts are racing through her mind, she finds it hard to find what to say, and finally simply says: “It isn’t fair” (184), meaning both that fate is cruel, and that it is unfair that this tragedy should stand between them. Her comment is neutral in the sense that Roland Barthes (2002) attributes to that word: by saying these words, she avoids the conflict of being torn between her desire for Mike and her respect for his grief, of having to choose between two conflicting options. And yet her neutral comment is also full of her emotions, a protest against the coexistence of love and death, of Eros and Thanatos, which is found here. Her neutrality does not mean that she gives up desiring Mike, but she lets her desire float away from her will to act accordingly (Barthes 2002, 31, 40-41). One can see that her feelings for Mike evolve towards some sort of compassion, with its mix of pleasure and pain, since sharing another person’s pain “carries with it a certain occluded erotics” (Garber 2004, 20). This is the feeling that will stay with her, of “love that [is] not usable” (Munro 2001, 186). It is remembered, in the same way

as emotions were preserved by old maids in the old days, but not embodied any further than the one kiss in the rain that precedes Mike's confidence, and it leads to no more action or initiative on the woman's part.

Mike tells the woman of his loss in few words and does not elaborate because he knows she understands. He relies on their old intimacy to impart the facts to her, on their ability "to communicate with the sparest of signs and gestures" (Berlant 1998, 1), but it is a kind of thwarted intimacy that will not develop into the narrative of an affair or a love story, as he does not expose his feelings. Although intimacy here involves some sort of implicit sharing of emotions, it is also a way of avoiding both verbal communication and any further commitment. Both Mike and the woman speak little during this scene, and yet their reticence has different meanings: his is one of acceptance, while hers is one of protest.

Mike is a reticent man in general (see Bigot 2009), who often says "well" instead of fully formulating his thoughts, for instance when wondering where the driver of the only other car on the parking lot was during the rainstorm:

"Mystery," he said. And again, "Well."

That was a word that I used to hear fairly often, said in that same tone of voice, when I was a child. A bridge between one thing and another, or a conclusion, or a way of saying something that couldn't be any more fully said, or thought.

"A well is a hole in the ground." That was the joking answer. (Munro 2001, 185)

Mike's phrase is used allusively by the narrator in her conclusion to the story and to their weekend meeting. Here the word "well" sounds like an echo to Mike's, in an attempt to express what he means to her: "Well. It would be the same old thing, if we ever met again. Or if we didn't. Love that was not usable, that knew its place...Not risking a thing yet staying alive as a sweet trickle, an underground resource. With the weight of this new stillness on it, this seal" (186-187). The image of an underground, secret love recalls that of the wells Mike's father used to drill, and which nurtured the girl's imagination. Love to Spinoza (2002) is "merely pleasure accompanied by the idea of an external cause" (286), but it is striking that here the cause that accompanies love remains internal and secret, and turns out therefore

to be of little help because it cannot be experienced physically, it is "not usable" (Munro 2001, 186), although it will carry on nurturing the narrator as an adult. The "sweet trickle" of love is that of compassion, of suffering understood and shared, though not experienced together. It erases the ready-made gender roles they instinctively adopted as children, and which they readily follow as adults, almost ironically. The intimacy they shared as children contributes to creating a space where they can share emotions as adults. It is also the case that because she has children who live away from her and whom she misses, the narrator can easily glimpse the dark rock bottom that Mike reached when his child died.

The rainstorm has brought them close together physically again, in a seemingly non-sexual way, as a matter of him protecting her through physical strength, which is useless from a practical viewpoint (they both struggle against the wind and get soaked), but continues to cast them in predefined gender roles and effectively brings them physically closer. Through their pressing together and kissing like survivors, it is possible for them to communicate in the most elemental sense, that is to say to attain a kind of harmonious resonance, a vibration that is outside words (Anzieu 1985, 73). But the fact of the child's death cancels that. Skin contact opens up a whole new psychic space for Mike, the dark well that would otherwise have remained closed and unseen. The kind of intimacy they then share defines him as a human being who has undergone the suffering of loss, and her as one who is capable of empathy. It also finds extensions in the outdoor surroundings, through images related to human skin as part of an organic whole that underpin the poetics of skin which pervades the story.

The dialectic of surface and depth that starts from the skin in the individual's contact with the outside world is echoed in the network of images related to the deep well, the core of the being, the kernel, the secret self, and the water—or love—it taps into, and the imagined diamonds that sparkle when love is there. Skin thus enables introverted reflection on self and the inner being. But skin is also the individual's zone of contact with the bigger outside world; skin is also "surface, encounter and site, in which more than one body is always implicated" (Ahmed and Stacey 2001, 14). This starts early on, when, together with the other

senses, of sight and smell in particular, touch is how the child first discovers the world around her. The child is aware that the world too, like the self, is full of mystery, and she endeavours to take it in:

Our farm was small—nine acres. It was small enough for me to have explored every part of it, and every part had a particular look and character, which I could not have put into words. ... [My way of seeing these things] was by its very nature incommunicable, so that it had to stay secret. (Munro 2001, 158-159)

The girl's inability to share her "way of seeing" the things around the farm, that is to say the way they affect her, means that words are not an adequate way of communicating with others. The ordinary things around her—the whitish stone, the trees, the gravel pits on the river flats—have poetic meaning to her, which she cannot phrase. To paraphrase Abraham (1968), these "things," from a semantic viewpoint, acquire the status of psychic representatives, poetic symbols that convey mysterious messages addressed to no one in particular, the contents of which remains impossible to formulate (212). The awareness of mysterious messages to be deciphered becomes a conscious concern for the adult narrator; as a young mother, when she was friends with Sunny in Vancouver, the two of them liked to read Jung "and tried to keep track of [their] dreams" (Munro 2001, 169). Their husbands were not interested in the least in their literary or philosophical queries, but talking about books is what the two women most like doing together, even when they meet again years later. "[T]alking about books instead of life" (173) is a way for them, figuratively, to step out of their lives, and out of their bodies, to be in the realm of ideas during the duration of their conversation, and to "bec[o]me friends again" (173), to reconnect emotionally. This aspect of their friendship is unique, as if only another woman could understand the need to create that space where they can discuss ideas; it seems harder to achieve with men. When the narrator left her marriage, it was "in the hope of making a life that could be lived without hypocrisy" (168), and her lifelong quest as an individual and as a writer is for truth and genuine love.

After Mike has spent time on the farm, the familiar surroundings are linked to him, or rather, after his departure, to his absence which is keenly felt by the

narrator, who discovers:

How all my own territory would be altered, as if a landslide had gone through it and skimmed off all meaning except loss of Mike. I could never again look at the white stone in the gangway without thinking of him, and so I got a feeling of aversion towards it. I had that feeling also about the *limb* of the maple tree, and when my father cut it off because it was too near the house, I had it about the *scar* that was left. (166, my emphasis)

Through loss, after Mike's departure, the surrounding things, the poetic symbols, her familiar space as a whole, take on a different meaning, and her feelings are inverted, from appreciation to aversion, because they are markers or reminders of Mike's absence. As Ahmed (2006a) puts it about "the intimacy of bodies and their dwelling places," "spaces are not exterior to bodies; instead, spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body" (8, 9). The "maple next to the house, with the branch that you could crawl out on, so as to drop yourself onto the verandah roof" (Munro 2001, 159), is tied with her play with Mike and with his way of viewing the world. The "limb," or big branch, and then the "scar" of the maple, through the choice of words related to the human body, indicate a form of organic symbiosis between the girl and her environment, whereby the landscape feels as if it were part of her self, of her body and skin.

The type of description of the environment where the narrator played as a child with Mike is echoed in the sequence when they are on the golf course. The surroundings there are described with comparable attention to details, as the narrator seems to have found again the same freedom and happy energy as when she was with Mike as a child. Comparable bearings are identified in the landscape—the river, the meadow, the various plants and trees—and these enable her to feel the connection that exists between herself and Mike, and which she feels serves to provide "a reassuring sense of human padding around his solitude" (180). Her eye and her memory of that moment are sharp, and plants are named specifically:

Between [the river] and us there was a meadow of weeds, all of it seemed in bloom. Goldenrod, jewel-weed with its red and yellow bells, and what I thought were flowering

nettles with pinkish-purple clusters, and wild asters. Grapevine, too, grabbing and wrapping whatever it could find, and tangling underfoot. (181)

When the rainstorm starts, the couple becomes prey to the elements, which they struggle against physically:

Stooping, butting his head through the weeds and against the wind, Mike got around in front of me, all the time holding on to my arm. Then he faced me, with his body between me and the storm. That made as much difference as a toothpick might have done...He pulled me down...—so that we were crouched close to the ground. So close together that we could not look at each other—we could only look down, at the miniature rivers already breaking up the earth around our feet, and the crushed plants and our soaked shoes. And even this had to be seen through the waterfall that was running down our faces. (182)

In this struggle, they are reminded of their mortality, as they seem to make one with the earth. They are incorporated into it, their feet like mountains separating rivers, their faces like the rock of a waterfall. The storm could have been fatal and brought them to their end, “earth to earth”: “Big tree branches had been hurled all over the golf course. I did not think until later that any one of them could have killed us. We walked in the open, detouring around the fallen limbs” (183). The anthropomorphic description of the maple tree from the narrator’s childhood is echoed in the description of the trees after the storm, but this time she feels like a survivor, not one who is grieving loss. She may feel stronger for having reconnected with Mike during the storm through a kiss, although this will quickly be subject to re-interpretation, to reorientation (Ahmed 2006a, 19) when he tells her about his child’s death. This is when an established way of touching between men and women leads into an unexpected direction.

The post-storm landscape is conducive to the confidential intimacy during which Mike tells the woman about his dead son, as the storm has reminded them of their vulnerability. The storm also reveals a form of naivety in the narrator, in believing that happiness is within reach simply by reaching out and making contact with a man she knew intimately as a child. This sense of naivety is heralded when she describes her current relationship with her lover in Toronto and readily acknowledges: “all I really wanted

was to entice him to have sex with me, because I thought the high enthusiasm of sex fused people’s best selves. I was stupid about these matters, in a way that was very risky, particularly for a woman of my age” (Munro 2001, 171). When she sits by Mike’s side in the car, she enjoys the proximity: “I liked riding beside him, in the wife’s seat. I felt a pleasure in the idea of us as a couple—a pleasure that I knew was light-headed as an adolescent girl’s” (178). The bucolic scene of the couple on the golf course prior to the rainstorm ends in a different kind of intimacy after Mike has disclosed his secret. The woman feels that fate has been unfair; not only to Mike and his family, but to the two of them, as possible lovers. Her saying “It isn’t fair” (184) thus has a double meaning which she reflects on, seeing these words as “A protest so brutal that it seems almost innocent, coming out of such a raw core of self” (184). This “raw core” is her kernel, the unconscious part of her psyche that means she is drawn to Mike, yet she knows they cannot be together.

The woman’s mistake about finding love through sexual intimacy is echoed in her erroneous identification of plants. The final paragraph of the story reads as a post-scriptum correction to a previous factual statement, but it really casts a different light on the whole story:

Those plants with the big pinkish-purple flowers are not nettles. I have discovered that they are called joe-pye weed. The stinging nettles that we must have got into are more insignificant plants, with a paler purple flower, and stalks wickedly outfitted with fine, fierce, skin-piercing and inflaming spines. Those would be present too, unnoticed, in all the flourishing of the waste meadow. (187)

The waste meadow has its mix of enchantments and misfortunes. The nettles (the real ones) go unnoticed but are viciously noxious, while the joe-pye weed, which looks more beautiful, is not harmful. The narrator doubts the accuracy of words in relation to the plants they refer to, for instance when she was trying to remember “water plants whose names I can’t recall or never knew (wild parsnip, water hemlock?)” (160). Or the “tall trees with feathery tops and slender trunks, whose name I was not sure of—acacia?” (179). The nettles are wrongly labelled, and the healing plant that could perhaps soothe nettle rash is equally hard to identify: “there was a plant whose leaves made the best poultice you could have,

for nettle rash ... The name of the plant was something like calf's foot. Coldfoot?" (186). The confusion or uncertainty about plants' names reflects the difficulty for the narrator of deciphering the signs around her, and of deciding on a way to follow. As Ajay Heble (1994) has observed, Munro's "discourse questions the relationship between language and meaning in a new way: it forces us to recognize the extent to which meaning itself depends on and is determined by traces of absent and potential levels of signification" (7). Yet, by the end of the story, the narrator realizes that Mike's loss puts an end to the possibility of a love affair between them. She pictures their love as "an underground resource," and never asks for nor gets any news of him. The "promise of happiness" (Ahmed 2010) that she sees in him at the thought of rekindling an old intimacy when they meet again has vanished; however, we presume from the beginning of the story that she eventually found a fulfilling kind of intimacy with her second husband, so that this story reads as a retelling of her experience of being forced to reimagine intimacy in different ways.

The narrator in "Nettles" is a woman attentive to her emotions and sensations, with a poetic, imaginative mind, and a desire to become a writer. The overall course of the narrative also shows her, around the time of her encounter with Mike, in the process of redefining the way she relates to men in terms of the kind of sexual and affective intimacy she can imagine sharing with them. That process implies tension between some of the ready-made gender roles and attitudes that she unconsciously inherited and embodied as a child, and the deeper intimacy that she wants to experience. The revelation about Mike's child's death towards the end of the story introduces dramatic tension, signals a turning point in the plot, and triggers what appears as an epiphany, marked by the strong, unpleasant feeling of unfairness. This scene is followed by the nettles incident, which shifts the course of events to family comedy by foregrounding the uncontrollability of bodily reaction to external elements, the return to sociability (with no sign of "real misdoing" [Munro 2001, 184] between Mike and the narrator), and easy ways of relieving pain (in the form of basins of water and thick cloth). The very final paragraph, which is detached from the rest of the text and is written in hindsight, is also seemingly detached emotionally. It reads as a coda on the semantic distinction between

nettles and the inoffensive plants that look like them, emphasizing the narrator's error of judgement at the time, and suggesting the need to learn to distinguish, among "the flourishing of the waste meadow" (185), what stings and what does not, in other words what hurts profoundly in life and what is apparent vivid pain that can be overcome. Touch and affect as experienced that day thus resonate deeply in the narrator's life by forcibly reshaping her sense of intimacy, that is to say her idea of "a narrative about something shared" (Berlant 1998, 1), and her view of how her story about herself and a man should turn out.

References

- Abraham, Nicolas. 1968. "L'écorce et le noyau." In *L'écorce et le noyau*, by Nicolas Abraham and Maria Torok, 203-26. Paris, FR: Flammarion, 2001.
- Ahmed, Sara. 2006a. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham, NC: Duke University Press.
- _____. 2006b. "Orientations: Towards a Queer Phenomenology." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12 (4): 543-574.
- _____. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ahmed, Sara, and Jackie Stacey, eds. 2001. *Thinking Through the Skin*. London, UK: Routledge.
- Anzieu, Didier. 1985. *Le Moi-peau*. Edited by Évelyne Séchaud. Paris, FR: Dunod, 1995.
- _____. 1994. *Le Penser: Du Moi-peau au Moi-pensant*. Paris, FR: Dunod.
- Barthes, Roland. 2002. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Edited by Thomas Clerc. Paris, FR: Seuil / IMEC.
- Berlant, Lauren. 1998. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry* 24 (2): 281-288.

- _____. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bigot, Corinne. 2009. "Images du silence dans 'Vandals' et 'Nettles' d'Alice Munro." In *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, edited by Héliane Ventura and Philippe Mottet, 169-181. Québec, QC: Éditions de l'Instant même.
- _____. 2014. *Alice Munro: les silences de la nouvelle*. Rennes, FR: Presses universitaires de Rennes.
- Cox, Ailsa. 2004. *Alice Munro*. Tavistock, UK: Northcote House.
- De Falco, Amelia. 2012. "Caregivers/Caretakers: Economies of Affection in Alice Munro." *Twentieth-Century Literature* 58 (3): 377-398.
- _____. 2016. *Imagining Care: Responsibility, Dependency, and Canadian Literature*. Toronto, ON: University of Toronto Press.
- Gallop, Jane. 1988. *Thinking Through the Body*. New York, NY: Columbia University Press.
- Garber, Marjorie. 2004. "Compassion." In *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*, edited by Lauren Berlant, 15-27. London, UK: Routledge.
- Hardt, Michael. 2007. "Foreword: What Affects Are Good For." In *The Affective Turn: Theorizing the Social*, edited by Patricia Ticineto Clough, ix-xiii. Durham, NC: Duke University Press.
- Heble, Ajay. 1994. *The Tumble of Reason: Alice Munro's Discourse of Absence*. Toronto, ON: University of Toronto Press.
- Howells, Coral Ann. 1998. *Alice Munro*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Munro, Alice. 1982. *The Moons of Jupiter*. Toronto, ON: Penguin.
- _____. 2001. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. London, UK: Vintage.
- Narduzzi, Dilia. 2013. "Regulating Affect and Reproducing Norm: Alice Munro's 'Child Play'." *Journal of Literary and Cultural Disability Studies* 7 (1): 71-88.
- Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Shildrick, Margrit. 2001. "'You are there, like my skin': Reconfiguring Relational Economies." In *Thinking Through the Skin*, edited by Sara Ahmed and Jackie Stacey, 52-68. London, UK: Routledge.
- Spinoza, Baruch. 2002. *Complete Works*. Translated by Samuel Shirley. Indianapolis, IN: Hackett.

Des affects plein l'assiette. Migration, nourriture et agentivité chez Kim Thúy

.....
Marie-Christine Lambert-Perreault achève un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur les imaginaires de la table, la culture végane, le motif de la dévoration et les représentations de la filiation et des affects dans la littérature et les séries télévisées contemporaines. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Zizanie*, dont elle est aussi la secrétaire de rédaction, et cofondatrice du réseau de recherche « Autour de la table ». Elle a fait paraître le numéro « Espace, mobilité et désordre » (*Zizanie*, automne 2017) avec S. Harel et le dossier thématique « Raconter l'aliment » (*Captures*, novembre 2016) avec G. Sicotte. Codirectrice des ouvrages *Télé en séries* (XYZ, 2017) et *La mort intranquille. Autopsie du zombie* (PUL, à paraître), elle a publié divers articles et chapitres de livres consacrés aux écritures de la mobilité imprégnées par l'Asie de l'Est (Ying Chen, Amélie Nothomb, Aki Shimazaki).

.....

Abstract

This article studies, from a feminist perspective, the intermingling of affects and feeding behaviour in the production of Kim Thúy, a Quebec writer of Vietnamese origin. Associated with trauma, survival, memory and gratitude in *Ru*, food becomes an empowering instrument for the narrator of *Mãn*, who experiences care and love in its various nuances through the act of cooking. The successive transformations of the food-culinary sensorium and habitus of Thúy's narrators, who are also endowed with a certain agency, testify to a shift in the visceral reactions (both physical and social), as well as in the taste syntax and its emotional resonance at the end of the migratory experience.

.....

Résumé

Cet article étudie, dans une perspective féministe, l'intrication des affects et du geste alimentaire dans la production de Kim Thúy, écrivaine québécoise

d'origine vietnamienne. Associée au trauma, à la survivance, à la mémoire et à la gratitude dans *Ru*, la nourriture devient un instrument d'autonomisation pour la narratrice de *Mãn*, qui expérimente le *care* et l'amour sous ses différentes déclinaisons par l'entremise de l'acte de cuisiner. Les transformations successives du sensorium et de l'habitus alimentaire-culinaire des narratrices de Thúy, par ailleurs dotées d'une certaine agentivité, attestent d'une modification des réactions viscérales (qui sont à la fois physiques et sociales), ainsi que de la grammaire gustative et de ses résonances émotionnelles au sortir de l'expérience migratoire.

Affects, sensorium et viscéralités

Affect arises in the midst of *inbetween-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, non-human, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, *and* in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. (Gregg et Seigworth 2010, 1)

Comment penser la dimension sensible, sensorielle de l'affect, qui est produite selon Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (2010) lorsque deux corps (toujours sociaux) entrent en relation ? Dans son article « Bitter After Taste », qui s'inscrit dans le domaine de la recherche culturelle axée sur le corps, Ben Highmore (2010) propose le terme générique d'esthétique sociale¹ (*social aesthetics*) pour décrire les formes et les enchevêtrements de la perception, de la sensation et de l'attention chez le sujet humain, considérant la situation générale de synesthésie qui lie les sens et les affects. Pour le chercheur, le goût est une « orchestration du sensible » (126, je traduis) :

This is where every flavour has an emotional resonance (sweetness, sourness, bitterness). Here the bio-cultural arena of disgust (especially disgust of ingested or nearly ingested foods) simultaneously invokes a form of sensual perception, an affective register of shame and disdain, as well as bodily recoil. (120)

Préoccupation des snobs et des gourmets, dont le jugement—gage d'un certain statut social—distingue et discrimine, le goût semble d'emblée occuper une frange superficielle de la culture. Il constitue pourtant, d'après Highmore, le fondement même de la culture, non pas simplement comme système de valeurs, mais comme manière dont ces valeurs sont intériorisées par les corps (126). L'aliment peut, par exemple, susciter la honte de multiples manières, que ce soit à cause d'un manque de connaissances culinaires ou d'un palais trop peu sensible, l'humiliation étant toujours accentuée lorsqu'elle s'attache au corps et à ses frontières (126).

Refuser par dégoût la nourriture de l'autre ou manger avidement un plat très piquant perçu comme étranger par bravade machiste donne par ailleurs lieu, selon Highmore, à une forme de schismogenèse, concept qu'il emprunte à l'anthropologue Gregory Bateson pour décrire les interactions sociales entre les groupes (132). Résumant l'argumentation de Highmore, Oona Morrow (2012) déclare que,

[t]hrough discussions of cross-class and cross-cultural encounters, Highmore shows how taste and social aesthetics can be ordered and reordered in ways that both reinforce and upset social inequality. This essay is exceptional for offering a glimmer of hope, and suggesting that affect might be central in pushing us toward developing more ethical tastes and habits. (133)

Dans un ordre d'idées similaire, Jessica Hayes-Conroy (2014), dans le chapitre « Exploring Visceral (Re)actions » de son ouvrage *Savoring Alternative Food*, développe une politique de la viscéralité où le corps, envisagé comme interface sensorielle et affective avec le monde (physique et social), devient ancrage de l'agentivité et lieu de transformation où s'avère possible la résistance—notamment aux biopouvoirs foucaaldiens. Soulignant la remarquable contribution scientifique des études sur l'affect et l'émotion, qui ont encouragé ces dernières années l'analyse des « moments corporels de jugement et de mouvement » (30, je traduis), Hayes-Conroy retient pour sa part le concept de géographies viscérales et considère les expériences sensorielles comme de complexes interconnexions physiques et sociales (7). Si les jugements corporels comme le goût—à la fois intimes et exogènes, diachroniques et instantanés—peuvent paraître naturels et fixés tant les actes de sentir et de percevoir deviennent familiers pour les corps, les réactions viscérales sont néanmoins ouvertes à la modulation, au détournement et à la réappropriation (21, 25, 26). La reconnaissance des mécanismes de reproduction de ces jugements permettrait, d'après Hayes-Conroy, de résister à *travers* nos corps, en s'ouvrant notamment à d'autres types de chorégraphies ou d'attachements alimentaires (24), que ce soit pour des raisons personnelles, politiques ou pratiques (26).

L'écriture sensible de Kim Thúy

Si, aux États-Unis, un noyau d'œuvres critiques (Cynthia Wong, Jennifer Ho, Wenying Xu, Anita Mannur, etc.), à la frontière des *Asian American Literary Studies* et des *Food Studies*, s'intéressent à la nourriture dans les écritures migrantes, et malgré le certain élan que connaît actuellement ce domaine de recherche, peu d'études en français investiguent encore sous cet angle la production récente d'écrivaines venues de l'Asie de l'Est.² Pourtant, un nombre croissant d'auteures, en France (de Kim Lefèvre à Shan Sa) comme au Canada (pensons à Ying Chen ou à Aki Shimazaki), s'inscrivent dans une « francographie asiatique » (Parker 2013, 247), offrant des images d'une Asie qui s'incarne parfois par l'entremise de la dimension concrète de la cuisine. Pour Pamela V. Sing (2013), le sujet interculturel réactualise par la migration sa mémoire sensorielle, gustative, superposant et liant différentes expériences localisantes. Cette pratique, qui le dote d'agentivité, lui permet de donner forme et sens à ses expériences spatio-temporelles dans une démarche visant à créer de l'intime, du familier (283-284). Pour la chercheuse, incorporer au récit une charge ou une temporalité poétiques où présent et futur se télescopent serait, pour des écrivaines migrantes—dont Kim Thúy—, une stratégie permettant d'écrire autrement le choc de la mouvance géographique (et identitaire) (282).

Écrivaine québécoise d'origine vietnamienne, Kim Thúy est devenue en quelques années une figure médiatique appréciée du public et une étoile montante sur la scène littéraire francophone, lauréate de plusieurs distinctions dont le Prix du Gouverneur général (2010) et nommée en 2015 chevalière de l'Ordre national du Québec. En novembre 1978, dans le sillage de la guerre du Vietnam, Kim Thúy, dix ans, quitte Saïgon (sous contrôle communiste) avec d'autres *boat people*. Après un séjour de quelques mois au camp de réfugiés Pengorak en Malaisie, sa famille s'installe dans la ville de Granby dans les Cantons-de-l'Est, bénéficiant des politiques gouvernementales favorables à l'accueil d'immigrants asiatiques. C'est après avoir pratiqué diverses professions (couturière, avocate, traductrice, restauratrice et critique gastronomique) que Thúy se tourne vers la création littéraire. Francophone d'adoption et francophile, elle incarne selon Gabrielle Parker (2013) une « nouvelle génération pour laquelle la langue d'écriture est tout simplement la langue

d'arrivée, exonérée de tout passif colonial » (241).

En 2009, Thúy publie *Ru*, un premier roman autobiographique³ obtenant un succès à la fois critique et commercial, traduit en plus de vingt langues, et décrivant la migration en sol québécois de la jeune Nguyễn An Tịch. Après la parution de *À toi* en 2011, un recueil de correspondances coécrit avec l'écrivain suisse Pascal Janovjak, Kim Thúy publie au printemps 2013 le roman *Mãn*, qui s'inscrit dans le sillage de *Ru* sans en être la suite, et relate le parcours d'une narratrice éponyme qui, après avoir grandi au Vietnam sans rêver, s'épanouit à Montréal en inventant une cuisine personnelle, inspirée par les saveurs de son enfance. Sing (2013) soutient que : « Mãn cherche à nous servir “le”—ou peut-être serait-il plus juste de préciser “son”—Vietnam sur un plateau : ses gens, sa nourriture, sa langue, ses croyances, ses rues et ses gestes d'affection, tous racontés sous l'angle de leurs aspects gustatifs, olfactifs et tactiles » (285). Dans la production de l'écrivaine migrante, les perceptions sensorielles, les traces mnésiques et la vie affective des protagonistes sont entremêlées.

À l'occasion de ce dossier consacré aux « affects féministes dans les productions littéraires et culturelles », je me propose d'étudier le motif de l'aliment chez Thúy, considérant que, pour Ben Highmore (2010) et Jessica Hayes-Conroy (2014), le goût constitue un champ d'expérimentation affectif et sensoriel où le politique s'expérimente et s'incarne dans la vie quotidienne. Carolyn Pedwell et Anne Whitehead (2012) rappellent, dans cet esprit, que les études féministes ont depuis longtemps reconnu les liens entre les affects et les relations de pouvoir fondées sur le genre, la race, ou la classe (115-116), le rôle de l'affect dans les phénomènes d'oppression, mais aussi de transformation sociale ayant été largement démontré (120). Nous verrons ici que la nourriture est associée au trauma, à la survivance, à la mémoire et à la gratitude, qui possèdent une dimension politique dans *Ru*, et devient un instrument d'autonomisation pour la narratrice de *Mãn*. Celle-ci en vient de fait à expérimenter l'amour sous ses différentes formes et déclinaisons culturelles par l'entremise de l'acte de cuisiner, qui constitue d'ailleurs une modalité de son éthique du soin. Soulignant l'évolution de l'univers affectif de ses narratrices migrantes dont se révèle la subjectivité, Kim Thúy résume en ces termes son

parcours bibliographique : « *Ru*, c'était survivre. *À toi*, c'était vivre. *Mãn*, c'est aimer » (Lapointe 2013).

Trauma et résilience

Avec *Ru*, Thúy offre une fiction personnelle qui « suit une certaine “logique de la mémoire”...où une idée, une impression ou une sensation en entraîne une autre » (Yang 2014, 131) et où se conjuguent et se réinventent, par le travail de l'écriture, petite et grande histoires. Dans une suite de fragments évoquant le patchwork, la narratrice décrit son enfance vietnamienne aisée, l'arrivée des forces communistes et l'occupation de la maison par les soldats, la cale nauséabonde du bateau où s'entassaient les réfugiés, l'arrivée au Québec, l'enracinement à Granby, la poursuite du rêve américain et un retour touristique au Vietnam (Sing 2013, 284). Récit du trauma et de la survivance, *Ru* évoque d'entrée de jeu le cauchemar de la traversée vécu par Nguyễn An Tịch et sa famille, de Rach Giá jusqu'à un camp de réfugiés en Malaisie. La narratrice rapporte que, dans le « ventre » du bateau, le paradis—soit la promesse d'une nouvelle vie—côtoie l'enfer et ses terreurs, notamment la peur de mourir de faim, de soif, sans revoir la terre ferme ou les parents (Thúy 2009, 13-14). Dans cette situation de lutte pour la survie, les émotions sont exacerbées, contagieuses, communes : la noyade⁴ d'une petite fille anesthésie ou euphorise les 200 passagers, transformant « les biscottes imbibées d'huile à moteur en biscuits au beurre » (15).

Après avoir accosté sur une plage de Malaisie à proximité d'un Club Med, les passagers observent avec stupeur leur bateau détruit par une simple pluie quelques minutes après le débarquement chaotique. Au camp surpeuplé, la narratrice raconte dormir en groupe dans un abri sur pilotis de fortune couvert d'une toile de plastique bleu. Elle décrit néanmoins avec poésie ces moments de dénuement extrême où naît une « complicité silencieuse » :

Si un chorégraphe avait été présent sous cette toile un jour ou une nuit de pluie, il aurait certainement reproduit la scène : vingt-cinq personnes debout, petits et grands, qui tenaient dans chacune de leurs mains une boîte de conserve pour recueillir l'eau coulant de la toile, parfois goutte à goutte. (Thúy 2009, 25-26)

La narratrice rend par ailleurs hommage à l'enseignant

d'anglais dévoué qui élève les esprits loin des trous d'excréments, de la puanteur, des parasites et des insectes dans un monologue imagé où l'espoir, qui se profile en filigrane, contraste avec les abjections quotidiennes : « Sans son visage, nous n'aurions pas pu imaginer qu'un jour nous ne mangerions plus de poissons avariés, lancés à même le sol chaque fin d'après-midi à l'heure de la distribution des vivres. Sans son visage, nous aurions certainement perdu le désir de tendre la main pour rattraper nos rêves » (27). Dans *À toi*, la narratrice Kim, également survivante d'un séjour en camp malaisien, fait pour sa part l'apologie du corps et de ses capacités de guérison, affirmant que la privation d'eau lui a appris à digérer la viande pourrie sans mourir et l'a guérie de ses sévères allergies aux fruits de mer (Thúy 2011, 81). Sing (2013) remarque que « [c]hez Thúy, l'écriture se charge de révéler violences, atrocités, peurs, mais aussi douceurs, gentillesse et consolations avec une même légèreté, un même détachement, dans une prose sobre au rythme restreint » (284). Ziyang Yang (2014) évoque quant à lui le ton optimiste et léger des œuvres de Thúy et sa « tendance à poétiser la mise à l'épreuve humaine » (35). Il me semble que l'écrivaine éclaire, par sa prose habile, certains pans sombres de son parcours familial et personnel. Elle construit, autour de ses narratrices résilientes,⁵ des histoires d'immigration réussie, ce qui pourrait en partie expliquer la popularité de sa production ; j'y reviendrai.

Éblouie et enivrée par la blancheur des bancs de neige aperçus à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, la jeune Nguyễn An Tịch est désorientée sur les plans culturel et corporel à son arrivée au Québec :

J'étais étourdie autant par tous ces sons étrangers qui nous accueillait que par la taille de la sculpture de glace qui veillait sur une table couverte de canapés, de hors-d'œuvre, de bouchées, les uns plus colorés que les autres. Je ne connaissais aucun de ces plats, pourtant je savais que c'était un lieu de délices, un pays de rêve. (Thúy 2009, 18)

Rapidement, la mère de la narratrice, modèle de résilience selon Mariana Ionescu (2014, 101), donne à sa fille « des outils pour [lui] permettre de recommencer à [s]'enraciner, à rêver » (Thúy 2009, 30). La narratrice relate à cet égard un épisode de « honte extrême » lorsque sa mère l'a envoyée quérir du sucre, même si la migration l'avait laissée « sourde et muette » : « Je me suis assise sur

les marches de l'épicerie jusqu'à la fermeture, jusqu'à ce que l'épicier me prenne par la main et me dirige vers le sac de sucre. Il m'avait comprise, même si mon mot "sucre" était amer » (30). Au contact de la bienveillante Marie-France, sa première enseignante en sol canadien, décrite comme une maman cane guidant ses petits, la narratrice, qui chemine « vers [son] présent », en vient à nourrir son premier désir d'immigrante : « celui de pouvoir faire bouger le gras des fesses comme elle » (19), c'est-à-dire d'adopter « une "attitude corporelle" étrangère à sa collectivité d'origine » (Yang 2014, 36). La narratrice, à qui sa tante Six offre pour ses quinze ans une boîte à possibles contenant le nom de dix professions, apprend à espérer, à désirer, à convoiter, partageant longtemps avec ses proches un même rêve américain (Thúy 2009, 84), que plusieurs membres de la famille réaliseront d'ailleurs.

Enracinement et gratitude

Yang (2014) rappelle, à la suite de Sing, que l'identité d'un sujet (*a fortiori* un sujet migrant) est amenée à évoluer sous l'effet de l'actualisation constante de son sensorium (89). Aussi l'acculturation vécue par la narratrice en sol québécois se manifeste-t-elle notamment par une modification des habitudes alimentaires. Yang déclare :

Dans *Ru*, la cuisine vietnamienne, en tant que symbole des racines ethniques perdues, est abordée d'un ton nostalgique et participe à un certain processus de folklorisation... La narratrice décrit minutieusement la soupe aux vermicelles, ...plat majeur du déjeuner vietnamien[, qui] constitue le repère identitaire perdu... dans la mesure où[,] au Québec, sa famille cesse progressivement d'en manger. (89)

Dans cet esprit, Nguyễn An Tịch explique que ses parents ont acquis, à la recommandation des parrains de Granby, un grille-pain qui est demeuré un certain temps inutilisé, car, écrit-elle, « nous déjeunions avec du riz, de la soupe, des restes de la veille. Tranquillement, nous avons commencé à manger des Rice Krispies, sans lait. Mes frères, eux, ont continué avec des rôties et de la confiture » (Thúy 2009, 116). Si, pour le plus jeune frère devenu adulte, ce grille-pain, qu'il transporte toujours lors de ses affectations internationales, constitue un « point d'ancrage », c'est plutôt l'odeur d'une feuille de Bounce qui remplit cette fonction pour la narratrice.

Ru peut également se lire comme l'expression d'une gratitude envers plusieurs individus courageux et généreux qui ont rendu possible et favorable l'expérience migratoire, de l'héroïque Ahn Phi—qui a remis, malgré sa faim, un sac de tael d'or et de diamants aux parents de la narratrice, rendant possible le voyage en Amérique—, à la chaleureuse enseignante Marie-Paule, en passant par les parrains de Granby, l'ange et amie Johanne (Thúy 2009, 32), Jeanne, la fée vêtue de rose de l'école Sainte-Famille (66), et Madame Girard, qui a embauché sa mère comme ménagère (80). Cette gratitude s'enracine également dans les repas « partagés » au quotidien au sein de la communauté d'accueil hospitalière. La narratrice raconte :

Les élèves de mon école primaire faisaient la queue pour nous inviter chez eux pour le repas du midi. Ainsi, chacun de nos midis était réservé par une famille et, chaque fois, nous retournions à l'école le ventre presque vide, parce que nous ne savions pas comment manger du riz non collant avec une fourchette. Nous ne savions pas comment leur dire que cette nourriture nous était étrangère, qu'il n'était pas nécessaire pour eux de courir les marchés pour dénicher la dernière boîte de Minute Rice. Nous ne pouvions ni leur parler ni les écouter. Mais l'essentiel y était. Il y avait de la générosité et de la gratitude dans chacun de ces grains de riz laissés dans nos assiettes. (31)

Selon Vinh Nguyen (2013), cette gratitude du réfugié (*refugee gratitude*), de l'immigrant modèle, aurait contribué à la réception favorable de *Ru* en Occident.⁶ Car, déclare-t-il, les récits montrant la réussite d'auteurs migrants ou minoritaires accueillis en Amérique contribuent à réaffirmer « les idéaux libéraux de liberté, de démocratie et d'égalité », attestant du caractère inclusif et tolérant des nations canadienne et américaine (18, je traduis). Pour cette raison, le succès pour les réfugiés (en l'occurrence ceux de la diaspora vietnamienne) peut devenir un « dispositif narratif, une stratégie rhétorique et un mode d'articulation » permettant de reconfigurer et de donner sens à leur expérience (20, je traduis). Associée à un parcours migratoire fructueux, la gratitude du réfugié peut donc être considérée, selon Nguyen, comme un affect ou un sentiment social,⁷ produit et constituant des moments de contact et d'échange entre les réfugiés et l'État, où elle existe comme agent de liaison, reliant des sujets

et des institutions, mais aussi des individus et leur communauté (composée d'enseignants, de parrains, de voisins, etc.), fournissant ainsi un modèle possible de subjectivité basé sur la socialité (28).

Filiation, transmission et devoir de mémoire

Appelée à se pencher sur ses origines dans le cadre de l'émission *Qui êtes-vous?*, Kim Thúy affirme que retrouver Saigon à titre de touriste implique chaque fois pour elle une « orgie de bouffe » : « Le riz goûte l'enfance. Le riz goûte la famille, les échanges, le rire. Je suis toujours happée par ce bonheur-là » (De Gheldere et Legault 2015). De même, dans *Ru*, la nourriture est associée à l'enfance vietnamienne de Nguyễn An Tịnh (pensons à la galette de riz séchée et aux mangues juteuses avalées chez la cousine Sao Mai), mais aussi à la transmission d'une histoire familiale. La narratrice évoque à ce propos les bols bleus remplis de riz au porc rôti arrosé de sauce soya et de beurre Bretel que la tante Cinq a servi durant dix ans au grand-père malade :

Aujourd'hui, mon père prépare ce plat pour mes fils lorsqu'il reçoit une boîte de beurre Bretel en cadeau d'amis qui reviennent de la France. Mes frères se moquent affectueusement de mon père parce qu'il utilise les superlatifs les plus déraisonnables pour qualifier ce beurre en conserve. Moi, je suis d'accord avec lui. J'aime le parfum de ce beurre parce qu'il me ramène à mon grand-père paternel, celui qui est mort avec des soldats pompiers. J'aime aussi utiliser ces bols bleus aux anneaux d'argent pour servir de la crème glacée à mes enfants. (Thúy 2009, 76-77)

Si une denrée ou une pièce de vaisselle permettent à la narratrice et à ses fils de communier symboliquement avec les ancêtres, le geste alimentaire dans *Ru* est en outre parfois subordonné à un devoir de mémoire.

Rapportant des propos tenus par Thúy en entrevue, Mariana Ionescu (2014) souligne que bien que *Ru* soit un roman d'inspiration autobiographique, le projet d'écriture qui le motive est de « raconter à travers [s]oi » le vécu des gens héroïques qui l'ont croisée ou influencée, car « [m]algré leurs souffrances, leur immense pauvreté, il y a dans leur histoire une beauté extrême » (97-98). Ainsi, Nguyễn An Tịnh affirme qu'en l'honneur des femmes vietnamiennes qui cuisinaient avec dévouement des boîtes de porc rôti,

séché et salé (*thịt chà bông*) pour leurs époux enfermés dans les camps de rééducation, sans savoir si elles pourraient les retrouver, elle « prépare de temps à autre cette viande rissolée pour [s]es fils, afin de préserver, de répéter ces gestes d'amour » (Thúy 2009, 44). Selon Yang (2014),

[e]n se plaçant et en plaçant ses enfants dans la foulée de ces êtres qui leur ont frayé un chemin, la narratrice se figure comme leur héritière imaginaire qui continue leur trajet de survivance, un trajet qui commence non par l'oubli du passé comme le suggère Augé dans la figure du recommencement, mais par un projet de mémoire en l'honneur des prédécesseurs. (2014, 135)

Ionescu (2014) ajoute que *Ru* rend « hommage à tous ceux que la grande Histoire a empêchés de dire leurs histoires. C'est un "geste de restitution" s'adressant, comme le remarque Dominique Viart, non seulement à ceux à qui on rend leur propre histoire, mais aussi "à ceux dont ce n'est pas l'Histoire" » (98).

Nourritures affectives

Dans *Mãn*, troisième ouvrage de Kim Thúy, les souvenirs se succèdent au gré des pages suivant une logique similaire à *Ru*, avec une accentuation des perceptions sensorielles, « l'affect étant le fil conducteur du récit » d'après Yang (2014, 131-132). Parker (2013) souligne, à la suite de Sing, que pour Thúy, « l'incorporation de la langue vietnamienne⁸ dans le récit est une autre façon de savourer son Vietnam et de le faire goûter au lecteur », les langues s'intégrant « dans le sensorium complexe qui lui permet de transporter "la maison qu'on habite" » (258). Dans *Mãn*, la narratrice « raconte son mariage arrangé, son départ du Vietnam, ... son adoption de certaines pratiques culturelles québécoises, son évolution comme restauratrice et, pour reprendre l'expression d'un journaliste montréalais, "sa petite éducation sentimentale" (Tardif 2013) » (Sing 2013, 285). Dans ce roman initiatique, la narratrice autodiégétique découvre différents visages de l'amour (la mère, l'époux, l'amie, l'enfant, l'amant) qui l'amènent à s'éveiller à la vie. L'univers affectif de *Mãn* est révélé avec finesse par une narration truffée de formules poétiques et évocatrices, l'impossibilité de dire pour la protagoniste se trouvant souvent mise en acte par le truchement du culinaire.

Sarah Sceats (2003 [2000]) signale que, de façon universelle, « [f]ood is a currency of love and desire, a medium of expression and communication...From infants' sticky offerings to anniversary chocolates, from shared lunch boxes to hospital grapes, the giving of food is a way of announcing connection, goodwill, love » (11). Dans cet esprit, Kim Thúy déclare à Karine Vilder (2013) : « Dans la culture vietnamienne, la cuisine est l'élément de base. Toute l'affection, la tendresse s'exprime à travers la nourriture » (Q14), affirmation faisant écho à un passage de *À toi*, où la narratrice Kim avance : « chez les Vietnamiens, l'amour s'exprime avec une joue de mangue, une côtelette à la citronnelle ou un dessert au tapioca. La première phrase que nous prononçons n'est pas "Comment ça va?" mais plutôt : "As-tu mangé?" » (Thúy 2011, 165). Dans *Mãn*, la nourriture devient caisse de résonance affective et instrument d'autonomisation pour la protagoniste qui, à travers les plats qu'elle prépare ou décrit, explicite les liens complexes qui l'unissent à sa mère, à une époque marchande de bananes glacées, à son mari, propriétaire d'un restaurant montréalais où elle trouve sa vocation de cheffe, et à son amie Julie, avec laquelle elle réalise maints projets culinaires (dont des démonstrations, un livre de cuisine et une émission télévisée), qui la conduisent à Paris, où elle fait la rencontre du restaurateur Luc, pour lequel elle éprouve une vive passion amoureuse.

La cuisine au cœur d'une éthique du soin

Le roman *Mãn* se développe autour d'une constellation de personnages, qui sont souvent associés dans le récit à des rituels ou à des expériences impliquant la nourriture. On raconte que Mãn a eu trois mères : la première, une adolescente qui l'a mise au monde, la seconde, une moniale qui l'a trouvée dans un potager, et la troisième, une enseignante devenue espionne malgré elle et qu'elle appelle Maman. Pensant à l'avenir de sa fille, Maman confie Mãn, devenue adulte, à un prétendant exilé à Montréal, qui la courtise en lui apportant une boîte de biscuits à l'érable (Thúy 2013, 16). Dès son arrivée au Québec, la narratrice connaît un amour sans vague auprès de son mari, dont elle anticipe parfaitement les besoins. Cuisinant pour son époux dans la quiétude du quotidien, Mãn tient à lui faire redécouvrir le mariage des saveurs de la banane, des arachides et de la noix de coco par une recette aux accents vietnamiens héritée de Maman. Celui-ci ne sent pas la nécessité d'avoir pour elle

maints égards, car il l'a choisie entre toutes et lui a offert un nouveau départ en sol canadien. Patiemment, Mãn fait sa place dans la cuisine du restaurant de son époux, où l'on sert d'abord des plats rudimentaires comme des soupes tonkinoises. Lorsque son mari tombe malade, Mãn lui prépare un plat équilibrant de poulet avec des graines de lotus, des noix de ginkgo et des baies de goji (39), qu'elle lui fait manger avec dévouement, bouchée par bouchée, trois jours durant. La narratrice rapporte que, selon les croyances, les mangues, les piments et le chocolat enflamment et abîment, contrairement aux aliments froids et amers qui rétablissent l'équilibre (39). Cette « explication gastrothérapeutique » met en lumière, d'après Yang (2014, 91), une philosophie où sont préconisées la modération et l'abnégation, « couleurs essentielles à l'âme vietnamienne » au dire de Mãn (Thúy 2013, 25).

Aux clients du restaurant, des hommes célibataires pour la plupart, la protagoniste sert des repas du matin variés, conçus au gré de sa visite imaginée des rues du Vietnam, pratique que Pamela Sing (2013) qualifie de « translocalisante » (286). Un client originaire de Rach Giá est ému lorsqu'on lui sert une soupe-repas au poisson poché avec des vermicelles, typique de la région : « En mangeant cette soupe, il m'a susurré qu'il avait goûté sa terre, la terre où il avait grandi, où il était aimé » (Thúy, 2013, 42). Mãn cuisine chaque fois un seul plat du jour, « pour ne pas que les émotions débordent les limites de l'assiette » (43), confie-t-elle, signe de l'intrication chez elle du culinaire et du pulsionnel. Dans cet esprit, Deborah Lupton (1996) explique : « Preparing a meal may evoke memories of past events at which that meal has been prepared and eaten, conjuring up the emotions felt at that time » (32). Quand les clients se font plus nombreux, Mãn passe souvent une partie de la nuit en cuisine, un espace qu'elle fait sien. Faire à manger apparaît d'abord pour la protagoniste comme un geste de bienveillance, qui lui permet de contribuer au bonheur tranquille des clients et de tisser des liens avec autrui.

Dans l'introduction de leur ouvrage *Careful Eating*, Anna Lavis, Emma-Jayne Abbots, et Luci Attala (2015) soulignent que les travaux actuels en études sur l'alimentation ont souvent décrit le soin (*care*) comme un geste d'amour, une pratique vertueuse par laquelle les individus sont incorporés (sur les plans culturel, émotionnel et biologique) dans un groupe social (4-

5). Or, constatent les chercheuses, la bienveillance apparente du soin est parfois profondément ancrée dans les processus politiques régissant le contrôle des corps : « [W]hen associated with food and eating, care may be problematically entwined around regulatory ideas of good or normative practices, citizens and bodies » (7). Dans son ouvrage *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Sara Sceats (2003 [2000]) souligne que si la culture occidentale propose traditionnellement des images de femmes nourricières, responsables de l'allaitement des enfants et de la préparation des repas, la fiction contemporaine s'intéresse autant sinon davantage à leurs appétits, puisque les femmes cuisinent et servent, tout comme elles mangent et font l'expérience de la privation (2). Or, la narratrice migrante de *Mãn*, issue d'une culture où la femme est traditionnellement moins émancipée, nourrit l'autre plus qu'elle ne mange elle-même, mettant de côté son propre plaisir et réservant le plus souvent son attention et sa sollicitude pour autrui, la nourriture étant au cœur de son éthique du soin, pour reprendre l'expression de Carol Gilligan (2008). Nous verrons néanmoins que l'acte de faire à manger facilite l'enracinement de Mãn en sol québécois et la conduit à apprendre à « désir[er] l'horizon » (Thúy 2013, 65).

Maillage relationnel, autonomisation et hybridations culinaires

De fait, le restaurant de son époux devient pour Mãn le catalyseur de belles amitiés : « Julie a été la première à pencher son visage dans la fenêtre par laquelle je sortais les plats. Son sourire s'étendait d'un côté à l'autre de l'ouverture...Instantanément, avant même qu'un mot soit prononcé, nous sommes devenues amies et, avec le temps, sœurs » (Thúy 2013, 54). Par l'entremise de Julie, Mãn découvre et partage plusieurs mets québécois, « du *smoked meat* à la tourtière, du ketchup à la sauce béchamel » (54). Pour Geneviève Sicotte (2014), la représentation du repas, généralement dysphorique dans la littérature québécoise de la seconde moitié du 20^e siècle, est plus positive dans le corpus des 25 dernières années, qui réinvente le « banquet heureux des origines » (soulignant l'union du groupe ou la maîtrise de la nature), cas de figure que l'on retrouve notamment chez Kim Thúy. Julie entraîne un jour la narratrice dans le local voisin, qu'elle a secrètement aménagé en un atelier de cuisine où se trouvent une multitude d'épices

et une précieuse bibliothèque. Mãn, qui a du mal à verbaliser sa reconnaissance, se fait prévenante pour sa camarade : elle lui apporte à tout moment le soda-lime qu'elle préfère et adoucit son quotidien par mille petites attentions (Thúy 2013, 72-73). Portées par la vision de Julie, les deux femmes montent un programme de cours de cuisine vietnamienne avec dégustation. Mãn, qui arrivait à peine à soutenir les regards, s'épanouit : elle donne bientôt naissance à un premier fils (61) et reçoit de Julie une « éducation en langues, en gestes, en émotions » (65). Yang (2014) déclare à ce propos que, dans *Mãn*, le culinaire « incarne le processus de la reconstruction de l'habitus culturel individuel », témoignage de la transformation transculturelle vécue par la narratrice, qui commence à « “saluer [en français] avec la température” [plutôt qu']avec le manger à la vietnamienne », et apprend à mouvoir son corps figé et son visage neutre pour respirer profondément, mordre (dans une pomme, à pleines dents), expérimenter et exprimer (90-91).

Parallèlement, la famille professionnelle de Mãn s'agrandit : à son frère-soleil, le plongeur vietnamien, s'ajoutent Hồng, une vaillante aide-cuisinière (Thúy 2013, 62), et Philippe, un chef pâtissier qui revisite les desserts vietnamiens en mariant les traditions de l'Est et de l'Ouest (69-72). Julie et Mãn lancent leur premier livre : *La Palanche*, où chaque recette est motivée par une histoire⁹ ou un conte, ce qui n'est pas sans rappeler le projet de *Ru*, qui se voulait dépositaire de paroles fragiles. À la suite du succès du livre naît une émission de télé, où Mãn et Julie invitent des chefs québécois à réinventer leurs recettes à l'écran, ce qui donne lieu à des rencontres culinaires harmonieuses (80-81). Sing (2013) rapporte que la narratrice-restauratrice « admet sans hésitation que “certains goûts sont exclusifs et tracent une forte frontière identitaire”, mais constate qu'en général, les goûts vietnamiens et québécois se marient avec bonheur » (286). La nourriture constitue ici pour Mãn un instrument d'intégration et d'émancipation, et le restaurant, un carrefour d'entraide permettant l'émergence de nouvelles solidarités et de projets créatifs. Dans cet esprit, la narratrice de *À toi* confie avoir elle-même engagé, au sein de son défunt restaurant montréalais (qu'on suppose être *Ru de Nam*), un père mexicain sans expérience :

Mon équipe au restaurant et moi l'avons embrassé

inconditionnellement, de la même manière que les Québécois m'ont prise sous leur aile à mon arrivée. Même si le menu était vietnamien, des mots comme *camarones*, *arroz*, *querida* traversaient joyeusement la cuisine parmi le ronronnement de la hotte et la cacophonie des poêles lancées à la hâte dans les éviers débordants. (Thúy 2011, 37)

Si les femmes, historiquement reléguées à l'anonymat de la sphère domestique, se sont longtemps vu confier la cuisine du quotidien, l'univers de la haute cuisine, flamboyante et festive, demeure à ce jour marqué par une forte présence masculine, bien que de plus en plus de femmes portent le titre de cheffe. Le roman *Mãn* célèbre justement la cuisine habile d'une restauratrice migrante, qui s'attire le respect de son équipe hétéroclite, du public et de ses pairs, au Québec comme à l'étranger, non seulement par son travail quotidien avec la nourriture, mais aussi par ses projets multimédiatiques qui invitent au voyage et valorisent les hybridations.

Traduire le geste d'aimer. Modulation du sensorium

La nourriture chez Kim Thúy est en outre assimilée à un rituel amoureux. Elle constitue un instrument de séduction privilégié, qu'on pense au jardinier dans *Ru* qui apporte à une ouvrière tous les matins du riz dans une feuille de bananier (Thúy 2009, 79), ou aux jeunes Vietnamiens qui offrent à leurs prétendantes dans *À toi* « une branche de bougainvillier, une boîte de petits-beurre LU, un fer à repasser » (Thúy 2011, 89). La narratrice de *Mãn* confie que les recettes au Vietnam, capables d'envouter l'êlu, se transmettent à voix basse de mère en fille (Thúy 2013, 12). C'est sa carrière culinaire internationale qui l'amène pour sa part à vivre une première passion amoureuse. Dans le cadre d'un festival où les restaurateurs français reçoivent des chefs étrangers, Luc, dont Mãn a rencontré la sœur au Salon du livre de Paris, invite la jeune femme à cuisiner dans son établissement. Les soirs où l'on sert le repas vietnamien, il installe trois îlots dans la salle à manger, où Mãn prépare des crêpes au curcuma et aux crevettes (130-131). Yang (2014) signale que la narratrice, qui privilégiait pour son mari une cuisine équilibrante aux « saveurs imperceptibles », renouvelle son registre sensoriel afin de charmer Luc par l'entremise de ce plat qui « évoque de riches sensations presque voluptueuses » : la crêpe craquant entre les lèvres, fondant dans la bouche, la langue goûtant l'amertume

et la fraîcheur de la deuxième bouchée, enrobée d'une feuille de laitue moutarde (92). Le restaurateur devient bientôt le guide linguistique et l'amant de la narratrice, qui reconnaît son reflet dans le visage de Luc plus que dans les miroirs qui l'entourent (Thúy 2013, 131). Sing (2013) déclare que la passion amoureuse vécue auprès de Luc à Paris et à Québec conduit Mãn à expérimenter une intensité sensorielle inégalée à travers les gestes intimes, textures, odeurs et goûts partagés, du *bánh xèo* à la tarte Bourdaloue aux poires et aux pistaches (287-288). Les amants imaginent en vain des scénarios pour empêcher la tornade qui les happe de dévaster les nids¹⁰ qu'ils ont construits. Une question est lancée par Luc ; Mãn en saisit trop tard la portée. Alors que la protagoniste, de retour à Montréal, prépare des vivaneaux aux dix condiments cuits à la vapeur, un appel de l'épouse de Luc met un terme à leur idylle : « Je reste. Vous comprenez. Je reste » (Thúy 2013, 137). Pour consoler son chagrin, vécu en silence, Mãn trouve réconfort les semaines suivantes dans la préparation de plats complexes : « C'était un travail de moine qui me permettrait de me retirer dans mon univers, celui qui n'existait plus » (139).

Après avoir choisi le renoncement, comme l'avait fait sa mère avant elle,¹¹ en demeurant à la fin du roman dans un mariage sans joie, Mãn, tiraillée par des identités inconciliables, nourrit en silence des affects dévorants qu'elle ne peut exprimer qu'en les inscrivant à même son corps, sous la forme de points à l'encre rouge, vestiges douloureux d'une passion avortée. Yang (2014) avance que « [m]ême après sa rupture avec Luc, acte d'abnégation initié sans doute par sa vietnamité, cette volupté sensorielle reste chez elle, lui laissant un "modèle sensoriel" transformé », qui se traduit non seulement par le marquage du corps par l'entremise du tatouage, mais aussi par l'intériorisation d'un nouveau langage corporel et émotionnel (92). La narratrice de *Ru* explique que, dans la langue vietnamienne, « il est possible de classifier, de quantifier le geste d'aimer par des mots spécifiques : aimer par goût (*thích*), aimer, sans être amoureux (*thưa*), aimer amoureusement (*yêu*), aimer avec ivresse (*mê*), aimer aveuglément (*mù quáng*), aimer par gratitude (*tình nghĩa*) » (Thúy 2009, 104). Aussi déclare-t-elle que le geste « d'aimer n'est pas universel : il doit aussi être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris » (104). Un jour, en remettant leurs lunchs à ses enfants, Mãn imagine la main de

Luc caresser le haut de son dos pour qu'elle s'incline et les embrasse. Le lendemain, elle dépose contre leur sandwich le message : « Je t'aime mon ange », donnant une nouvelle vie au surnom affectueux que Luc lui réservait. Depuis, elle coiffe sa fille et fait la toilette de son fils avec la tendresse qu'elle a connue auprès de Luc. À l'instar de Sing (2013), j'estime que *Mãn* s'achève sur la mise en place d'un nouveau sensorium qui favorise l'intimité parent-enfant, s'écarte du répertoire tactile affectueux restreint hérité de la mère vietnamienne (qui se limite en l'occurrence à la caresse des cheveux) et permet à la narratrice d'investir le présent montréalais de couches de sensations, de significations et de souvenirs connus dans d'autres contextes temporels ou géographiques (288).

Pour conclure

Dans sa thèse de doctorat, Yang (2014) met en relief la thématique transculturelle qui imprègne et alimente la production littéraire de Kim Thúy :

[Q]u'il s'agisse de *Ru*, autofiction s'inspirant tant de l'expérience tumultueuse des réfugiés vietnamiens comme sa famille que des histoires des gens qu'elle côtoie au cours de son immigration au Québec, ou de *À toi*, dialogue de deux êtres vivant entre deux/plusieurs cultures au sujet de l'identité, du métissage culturel et de la poéticité du quotidien, ou de *Mãn*, récit d'un personnage toujours similaire à « la personne physique de l'auteure » selon certains..., Kim Thúy explore constamment comme thèmes majeurs l'éthnicité vietnamienne, la confrontation Orient-Occident, l'expérience de l'entre-deux et de l'acculturation liée à l'immigration, sources foncières de cette auteure qui navigue à l'aise entre deux cultures, québécoise et vietnamienne, entre trois langues, le français, l'anglais et le vietnamien. (253)

Considérant l'existence, chez le sujet migrant, d'une « volonté de forger des lieux d'habitabilité territoriale et psychique » (Harel 2005[,] 46) », notamment par le travail de l'écriture, Sing (2013) déclare que « l'univers romanesque [chez Kim Thúy] acquiert des épaisseurs d'intensité et une matérialité révélatrice de la dimension expérientielle des passages et traversées » (298). Pour la chercheuse, une étude de la sensorialité dans les romans de l'écrivaine permet de mettre en lumière, par l'entremise des narratrices, des « sujets incarnés ancrés

dans le monde », de nouvelles façons d'habiter un lieu donné (298), les fictions étant d'ailleurs capables de produire des expériences culturelles potentiellement transformatrices.

Nous l'avons vu, le goût des protagonistes de Kim Thúy évolue, alors que les corps (et les postures) se transforment, s'adaptent aux nouveaux environnements alimentaires, qu'ils soient hostiles ou simplement différents. Survivant aux privations connues sur le bateau et au camp de réfugiés en Malaisie (pensons aux biscuits imbibés d'huile ou aux poissons avariés qui font office de nourritures quotidiennes), la résiliente narratrice de *Ru* s'enracine dans la communauté accueillante de Granby, connaît une acculturation qui se traduit par l'adoption progressive de nouvelles habitudes alimentaires (dont l'abandon de la soupe au déjeuner), et nourrit à l'égard de sa communauté d'accueil une « gratitude du réfugié », sans toutefois négliger, une fois adulte, de rendre hommage aux ancêtres vietnamiens, notamment en cuisinant de la viande rissolée pour garder vivants des gestes d'amour oubliés par l'Histoire.

Enfant sans rêve, Mãn traverse pour sa part le Pacifique jusqu'à Montréal, puis l'Atlantique jusqu'à Paris pour aller à la rencontre d'elle-même. De cuisinière timide, au service de l'autre, recréant avec doigté des plats traditionnels vietnamiens, elle devient une amie loyale, une entrepreneuse innovante, une cheffe réputée favorisant les hybridations savoureuses, une amante éprise qui découvre sa fragilité, et une mère plus affectueuse et démonstrative avec ses enfants. C'est la nourriture qui rend possibles dans *Mãn* les rencontres et les transformations.

Dans son récent roman *Vi* (2016), Kim Thúy reprend et actualise certains motifs narratifs et formels explorés précédemment : l'immigration au Québec d'une jeune Vietnamienne, la périlleuse fuite en mer et le séjour au camp de réfugiés, la découverte de l'amour passionnel dans ses déclinaisons culturelles et l'exploration sensorielle d'un univers géographique et poétique complexe. Si la narratrice Vi cuisine pour prendre soin de son amant d'origine vietnamienne Tân (comme sa mère avait elle-même séduit son futur mari par la constance de ses attentions et la qualité de son café), manger devient pour elle synonyme de plaisir, de découverte et de partage auprès de son petit ami français Vincent, qu'elle fréquente lors d'un séjour professionnel à Hanoi et qui la convainc qu'elle a tort de se croire

invisible, en dépit de son nom qui signifie « Précieuse minuscule microscopique ».

En définitive, les modifications successives du sensorium et de l'habitus alimentaire-culinaire sont le plus souvent vécues de façon positive et célébrées par les narratrices de Kim Thúy, qui cheminent pour devenir pleinement sujets et agentes. Si ces remodelages ne témoignent pas d'un rejet de la culture d'origine, ils attestent néanmoins d'une transformation des attitudes corporelles, des réactions viscérales (qui sont à la fois physiques et sociales), ainsi que de la grammaire gustative et de ses résonances émotionnelles au sortir de l'épreuve migratoire. Ching Selao (2014) souligne qu'à l'instar de ses narratrices, pour qui l'expérience exilique rend possible une renaissance, un « re-membrement » (151), l'écrivaine néo-québécoise, souriante, animée et à l'aise, incite « à voir la vie et l'exil avec des lunettes roses » (164) et semble afficher elle-même—contrairement à d'autres réfugiées comme Linda Lê—, « un parti pris pour le bonheur » (150).

Dans « Happy Objects », Sara Ahmed (2010) déclare à ce sujet que « happiness is attributed to certain objects that circulate as social goods. When we feel pleasure from such objects, we are aligned ; we are facing the right way » (37). À l'instar de Ben Highmore, qui suggère, par sa notion d'esthétique sociale, l'indissociabilité du perçu, du senti et du ressenti, Ahmed (2014 [2004]) « avoid[s] making analytical distinctions between bodily sensation, emotion and thought », car celles-ci n'appartiennent pas à des domaines étanches ou distincts et sont expérimentées sous la forme d'impressions (6). La chercheuse rappelle que le choix d'un objet dans lequel quelqu'un « investit son bonheur » (tout comme la mise à distance d'objets qu'il refuse de toucher, d'entendre ou de ressentir) dépend d'une « orientation corporelle » acquise, influencée par une économie morale dans laquelle reconnaître ce qui « goûte bon » constitue une marque sociale de « bon goût » (2010, 32, 35, je traduis). Il semblerait ainsi, pour paraphraser Ahmed, que Kim Thúy témoigne par ses récits d'une proximité avec des objets cognitifs ou sensoriels considérés comme positifs par sa communauté affective d'accueil, avec laquelle elle se trouve « alignée », ce qui contribue à la réception favorable de sa production.

Notes

¹ Highmore (2010) pose ce concept comme héritier d'une contre-tradition de la pensée esthétique (de Georg Simmel à Jacques Rancière) qui se désintéresse de l'éventuelle mission morale de l'œuvre et de son évaluation (124).

² Soulignons à cet égard la contribution de Tess Do (Université de Melbourne), dont les travaux portent notamment sur la représentation de l'alimentation et de la mémoire traumatique dans les productions d'auteurs issus de l'immigration postcoloniale, dont Linda Lê, Anna Moï et Thanh-Van Tran-Nhut.

³ *Ru* est également parfois qualifié d'autofiction (Yang 2014).

⁴ Alors que la photo du corps sans vie du jeune Aylan Kurdi, échoué sur la plage de l'île grecque de Kos, continue d'émouvoir le monde et que plus de 30 000 réfugiés syriens sont arrivés au Canada, le texte de Thúy se révèle d'une poignante actualité.

⁵ En entrevue (Lepage 2015), Thúy confie avec humilité son malaise lorsqu'on salue sa résilience, qui implique à ses yeux un choix conscient et volontaire. Elle affirme plutôt avoir été portée par la chance et par un « instinct de survie ».

⁶ Ching Selao (2014) déclare, dans le même esprit : « Il n'est par conséquent pas étonnant que *Ru* ait bénéficié d'un accueil des plus enthousiastes dans la mesure où le récit est empreint de tendresse et d'admiration pour les Vietnamiens et de reconnaissance pour l'accueil chaleureux et généreux du Québec » (164).

⁷ À ce chapitre, Sara Ahmed (2014 [2004]) affirme : « In my model of sociality of emotions, I suggest that emotions create the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place. So emotions are not simply something "I" or "we" have. Rather, it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the "I" and the "we" are shaped by, and even take the shape of, contact with others...In other words, emotions are not "in either the individual or the social, but produce the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects » (10).

⁸ *Mãn* est parsemé de termes vietnamiens—des mots-clés inscrits à l'encre verte en marge du texte, des paroles de chanson, des poèmes—, accompagnés de leur traduction en français, ce qui confère selon Sing une certaine musicalité rythmique et tonale au texte (2013, 285).

⁹ La soupe aux tomates et au persil constitue ainsi un hommage au père de Hồng, qui s'est sacrifié pour ses enfants alors qu'ils étaient emprisonnés pour avoir tenté de fuir le Vietnam par bateau.

¹⁰ Notons ici que le choix du mot « nid » n'est pas fortuit, car il rappelle le nid d'hirondelle offert à Mãn par son mari dans l'espoir

qu'ils deviennent parents (Thúy 2013, 56).

¹¹ Après la rupture de Mãn avec son amant Luc, Maman— finalement immigrée à Montréal— invite sa fille à dormir dans sa chambre et lui remet la plaque d'identification du soldat Phương, son premier amour. Maman a perdu Phương par deux fois : d'abord lorsqu'il est parti combattre, puis lorsqu'elle l'a retrouvé dans la jungle, trop tard, aux côtés de sa nouvelle famille, et qu'elle a choisi de ne pas se manifester pour ne pas troubler son bonheur fragile (Thúy 2013, 141-143). De l'aveu de Kim Thúy, c'est cette anecdote sur l'amour et le renoncement, inspirée d'une histoire vécue par sa tante, qui est à l'origine du roman *Mãn* (Vilder 2013, Q14).

Bibliographie

Ahmed, Sara. 2010. « Happy Objects ». In *The Affect Theory Reader*, sous la dir. de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, 29-51. Durham, NC : Duke University Press.

_____. 2014 [2004]. *The Cultural Politics of Emotion*. 2^e édition. Edinburgh, UK : Edinburgh University Press.

De Gheldere, Alexis, et Francis Legault (réal.). 2015. *Qui êtes-vous?*, « Kim Thuy », S04E02, Ici Radio-Canada Télé, 7 décembre, 43 min.

Gilligan, Carol. 2008. *Une voix différente*. Trad. par Annick Kwiatek. Paris, FR : Champs-Flammarion.

Gregg, Melissa, et Gregory J. Seigworth. 2010. « An Inventory of Shimmers ». In *The Affect Theory Reader*, sous la dir. de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, 1-25. Durham, NC : Duke University Press.

Hayes-Conroy, Jessica. 2014. « Exploring Visceral (Re) actions ». In *Savoring Alternative Food: School Gardens, Healthy Eating and Visceral Difference*, 17-35. New York, NY : Routledge.

Highmore, Ben. 2010. « Bitter After Taste: Affect, Food, and Social Aesthetics ». In *The Affect Theory Reader*, sous la dir. de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, 118-137. Durham, NC : Duke University Press.

Ionescu, Mariana. 2014. « L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar, résilience ou résistance? ». *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraires* 9 (3) : 95-111.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1182/1040>.

Lapointe, Josée. 2013. « Kim Thúy : survivre, vivre, aimer ». *La Presse*, 6 avril. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201304/05/01-4638023-kim-thuy-survivre-vivre-aimer.php>.

Lavis, Anna, Emma-Jayne Abbotts, et Luci Attala. 2015. « Reflecting on the Embodied Intersections of Eating and Caring ». In *Careful Eating: Bodies, Food and Care*, sous la dir. de Anna Lavis, Emma-Jayne Abbotts et Luci Attala, 1-21. Burlington, VT : Ashgate Publishing.

Lepage, Guy A. (entrevue avec Kim Thúy). 2015. *Tout le monde en parle*, « De Saigon à Granby », Ici Radio Canada, 6 décembre, 17 min 36 s.

Lupton, Deborah. 1996. *Food, the Body and the Self*. London, UK : Sage Publications.

Morrow, Oona. 2012. « *The Affect Theory Reader* (book review) ». *Emotion, Space, and Society* 5 (2) : 133-134.

Nguyen, Vinh. 2013. « Refugee Gratitude: Narrating Success and Intersubjectivity in Kim Thúy's *Ru* ». *Canadian Literature* 219 : 17-36.

Parker, Gabrielle. 2013. « Francophonie(s) asiatique(s) contemporaine(s): perspectives critiques ». *International Journal of Francophone Studies* 16 (3) : 241-262.

Pedwell, Carolyn, et Anne Whitehead. 2012. « Affecting Feminism: Questions of Feeling in Feminist Theory ». *Feminist Theory* 13 (2) : 115-129.

Sceats, Sarah. 2003 [2000]. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.

Selao, Ching. 2014. « Oiseaux migrants. L'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê ». *Voix et images* 40 (1) : 149-164.

Sicotte, Geneviève. 2014. « Imaginaires gastronomiques contemporains québécois », conférence présentée dans le cadre des *Ateliers de l'honnête volupté*, Université du

Québec à Montréal, Montréal, QC, 27 mars.

Sing, Pamela V. 2013. « Migrance, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy ». *International Journal of Francophone Studies* 16 (3) : 281-301.

Thúy, Kim. 2009. *Ru*. Montréal, QC : Libre Expression.

_____. 2011. *À toi*. Montréal, QC : Libre Expression.

_____. 2013. *Mãn*. Montréal, QC : Libre Expression.

_____. 2016. *Vi*. Montréal, QC : Libre Expression.

Vilder, Karine. 2013. « Un deuxième roman très attendu ». *Le Journal de Québec*, 24 mars : Q14.

Yang, Ziyang. 2014. « Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique ». Thèse de doctorat, Dalhousie University, Halifax, NS. <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/55962>

The Affect of Absence: Rebecca Belmore and the Aesthetico-politics of “Unnameable Affects”

.....
Elisabeth Otto is currently a Ph.D. candidate at the Université de Montréal where she is completing a thesis on Art Histories of Unlearning: Emily Carr (1871-1945) and Gabriele Münter (1877-1962). In 2013 she had been Research Fellow in Canadian Art at the National Gallery of Canada working on Emily Carr’s early artistic production. After having worked as a research assistant and scientific coordinator of diverse research projects, she is currently course lecturer at the Department of Art History at the Université de Montréal. Her main interest lies at the intersection of the fields of aesthetics, feminist theory and gender studies as well as anthropology, here especially with regards to modernist Primitivism.
.....

Abstract

This essay discusses Rebecca Belmore’s work as a form of protest against violence and a memorial for native cultures and compares her performances and their documentation with later installations in galleries. Her work overcomes the dichotomies of presence and absence, of speaking out and silence, and that of image and language with affect that transgresses genres, media, and material.
.....

Résumé

Cet essai traite de l’œuvre de Rebecca Belmore comme une forme de protestation contre la violence et un mémorial aux cultures indigènes et compare ses performances et leur documentation avec des installations ultérieures dans des galeries. Son œuvre surmonte les dichotomies de la présence et de l’absence, de la parole et du silence, de l’image et du langage et est chargée d’un affect qui transgresse les genres, les médias et le matériel.
.....

For almost three decades, Anishinaabe artist Rebecca Belmore has addressed in various media the politics of Indigenous¹ representation, voice, and identity, and advanced the discussion of political identity in Canadian Art. Since 1987 Belmore has shown her installations and performances in numerous group and solo exhibitions all over Canada as well as internationally. She represented Canada at the Havana Biennial, Cuba (1991), at the Sydney Biennale, Australia (1998), and most prominently at the 2005 Venice Biennale (Townsend-Gault 2014; Hill et al. 2013; O’Brian and White 2007; Mars and Householder 2004; Nemiroff et al. 1992). In art historical writing Belmore is foremost known as a performance artist. By discussing her work in the context of a special journal issue on affect and feminism, I do not seek to write her into a feminist art history. Instead, this article looks at how Belmore’s art sheds some light on performances and installations that deal with the violence against and murder of Indigenous women. Belmore would not consider herself a feminist artist, but as she admitted in a talk she gave in 2007 at the symposium in conjunction with the exhibition *Global Feminisms*, she identifies as an artist, as a human being, and as a woman. As a “woman of her people,” the Anishinaabe—her artistic practice is deeply rooted in the Anishinaabe legacy she inherited from her grandmother. Born and raised to speak English, her mother prepared her for a life in modern Canada, where her Anishinaabe language (Anishinaabemowin) and culture would be constantly under threat; the loss of her mother language became the source force of many pieces. Rebecca Belmore’s early work gave visibility to the “destructive forces of colonialism” (Corntassel 2012, 88), and commemorated acts of violence against and resistance of Indigenous people, especially women. Her 2002 performance *Vigil*, for example, commemorates dozens of women who went missing in downtown Vancouver.

This essay compares *Vigil* and its video installation *The Named and the Unnamed* (2002) with the

more recent video piece *Apparition* (2013) and the 2015 re-installation of *Vigil* in the video installation *Somewhere Else* (2015). While *The Named and the Unnamed* gave witness to Belmore's shouting out of the names of disappeared Indigenous women from Vancouver's Downtown Eastside, with *Apparition*, she reflects on the loss of language brought by the residential schools played in the silencing of Indigenous languages. By refusing to express that loss in the language of its exterminator, Belmore's video performance becomes a powerful medium for the intergenerational, intercorporeal transmission of "unhappy affects." In the theoretical context of Lisa Blackman's (2011) argument, those "unhappy affects" such as trauma, shame, isolation, and loneliness have been associated with queer lives (185). In "Affect, Performance, and Queer Subjectivities," Blackman contends that "communities of affect" like the queer community could be explored with a practice such as performance, "which can hold the tension between happiness and unhappiness...in close proximity" (196-197) where the transmission of affect is key.

Central to Belmore's practice is the way she uses her body to invoke presence, but also absence.² The video installations of the documented performances function here as a form of memorial-turn-protest by forcing the viewer into a conscious act of witnessing. Belmore's speaking out—with or without words—changes from an acclamation of the absent to a provocation of the present by activating the body of the viewer through affect. It is the way affect works that moves the spectator, making the created aesthetic image ethical and her art political. This art, as she shows in the exhibition "Somewhere Else," does not even need the body of the artist anymore. What Florence Belmore (2015) called the "endurance of the image over action" in the essay to the exhibition hints on the videos and other forms of documentation that outlive the actual performances. By the "performative power of materiality" (Bolt 2013, 7), even the documents of a performance can evoke "unnameable affects"—those affects that, according to Julia Kristeva (2002), are too painful to express in words (23). In her reading of Kristeva, Estelle Barrett (2013) claims that only a combination of material processes, affect, and feeling can create embodied knowledge (64-65).³ Understood as a material process, as I will show, artistic production is able to

turn an aesthetic image not only into an ethics, but into a political entity. By comparing the performance *Vigil* with its documentation and latter video installation, we are able to understand that Belmore's work overcomes the dichotomies of presence and absence, of speaking out and silence, and even that of image and language with affect. And she does that transgressing genres, media, and material—and "does not require a distinctly human body in order to pass and register" (Blackman 2012, 13).

Different authors have already alluded to the metonymic and metaphoric qualities of the different elements of Belmore's performances. In this article, I do not question their symbolic power, but I want to put forward that the aesthetic images created exceed what can be captured by the symbolic because they exist only in and as an interchange with the viewer. By using her body to address the viewer's body, Belmore can affect the recipient in ways that resist interpretation. As soon as the viewer gets engaged in the performance, the conventionalized roles of artist and recipient break up. Performances can create unexpected moments and an intensity that tops mere empathy. Then, I argue, affect mediates not only between mind and body, but also between the aesthetic and the ethical. In this constellation, the aesthetic is neither the visual by-product of an artist's political agenda nor a specific form of representation, but the inherent force that carries the affect.

Rebecca Belmore's Performance *Vigil* (2002) and its Installation in *The Named and the Unnamed* (2002)

In 2013, The Canada Council for the Arts conferred the Governor General's Award in Visual and Media Arts to Rebecca Belmore. On this special occasion, the National Gallery of Canada put Belmore's 2002 installation *The Named and the Unnamed*⁴ on display. It was there and then where I was confronted with the work *Vigil* for the first time. The installation consisted of a 50-minute video loop, which was projected on an eight-by-nine foot screen in an otherwise empty room. [Figure 1]



Figure 1: Rebecca Belmore, *The Named and the Unnamed* (2013, video installation). Collection of the Morris and Helen Belkin Art Gallery, UBC. Purchased with the support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance program and the Morris and Helen Belkin Foundation. Photo: Howard Ursuliak.

Taking a seat in front of the screen, I got mesmerized by the forty-eight light bulbs that pierced the screen and sometimes the projected image of candles glared the screen. But most of the time, my desire to fully immerse in the video got disrupted by the presence of the light bulbs. *The Named and the Unnamed* presents the documentary video of Belmore's performance *Vigil*, held on June 23, 2002 at the corner of Gore Street and Cordova Street, Vancouver, as an installation. The performance was commissioned by the Full Circle Native Performance's Talking Stick Festival and Margo Kane to draw attention to the disappearance of dozens of women from this area (Townsend-Gault and Luna 2003).

Since 1987, Belmore has engaged with the political and social realities of Indigenous communities. The artist, who was born in Ontario, is a member of the Lac Seul First Nation at Frenchman's Head, Ontario, and currently resides in Montréal, Québec. By addressing history, place, and identity, her oeuvre represents and employs the resistance of Indigenous peoples. Belmore's performances, sculptures, videos, photographs, and installations draw upon the connections between bodies, land, and language, and the violence that colonialism enacted upon them. For Belmore (2007), performance is always personal: "It is because it's done by me, my persona, my body, and

I think that with my body I can address history, the immediate and political issues. For me performance is deeply personal, because it's my way of speaking out." Belmore not only addresses the politics of Indigenous representation, voice, and identity in different media, but also gives visibility to physical violence, particularly violence against women, by invoking presence and absence with the body, with hers and others. Belmore's feminist agenda is grounded in her being a cis woman, and that of her people, as she explained in 2007. Even if Belmore's pieces are recognized and discussed by feminist art history, she is not producing feminist art in the art historical sense. Her work, however, joins feminist discourse, since it addresses the discrimination of Indigenous women from the perspective of an Indigenous woman who experienced discrimination and loss of language herself.⁵

The Performance as *Vigil*

Vigil is a performance piece that took place in the same year as rural settler Canadian pig farmer Robert Pickton was charged with the murder of twenty-six women. Since the mid-1980s, over sixty women from Vancouver's Downtown Eastside went missing before the Vancouver Police Department and the city council took action. All of the women were street-level sex-workers—predominantly Indigenous. In 2001, an investigation was launched that led to charges of murder, especially when DNA of twenty-six of the missing women were discovered spread all over Pickton's property. When we speak of DNA traces, we speak of pieces of scalp or bones, single particles of human cells. It is hard to think of a more brutal effacement and disappearance of the women's physical presence; there was literally no-thing left of these women (Lehmann 2012). The absence of any material remnants made it difficult not only to prove their disappearance to the authorities, but also to give their families the chance to grieve the loss of their mothers, sisters, and daughters in any kind of ritual that requires a dead body.

Like the vigils usually held by the relatives of the disappeared or deceased, Belmore's *Vigil* symbolically watches out for the missing women. At a non-descript urban intersection, the performance begins with a ritualistic cleansing of the sidewalk, followed by the lighting of candles, the distribution of red roses, and the calling out of women's names. The names that Belmore

cries out are inscribed on her arms in thick black ink. [Figure 2]



Figure 2: Rebecca Belmore, *The Named and the Unnamed* (2013, video installation). Collection of the Morris and Helen Belkin Art Gallery, UBC. Purchased with the support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance program and the Morris and Helen Belkin Foundation. Photo: Howard Ursuliak.

After each name is called, she drags a rose across her mouth, stripping of the petals and leaves, and spitting them to the ground. Then she puts on a long red dress and begins nailing the dress to a wood pole nearby. [Figure 3]



Figure 3: Rebecca Belmore, *The Named and the Unnamed* (2013, video installation). Collection of the Morris and Helen Belkin Art Gallery, UBC. Purchased with the support of the Canada Council for the Arts Acquisition Assistance program and the Morris and Helen Belkin Foundation. Photo: Howard Ursuliak.

She then rips the dress from the pole, nailing and ripping it again and again until the dress is nothing but scattered shards of red fabric clinging to the pole and littering the sidewalk. The artist puts on a pair of jeans and a tank top, washes her face and arms, wipes away the women's names, and goes and leans against a parked pickup truck. We can hear music out of the open windows of the car. James Brown is singing, "This is a man's world, this is a man's world, that wouldn't be nothing—not one little thing—without a woman or a girl" (Belmore 2002). Several authors have already alluded to the metonymic and metaphoric qualities of the different elements of the performance: candles are blown out by the wind, red roses are shredded, and a red dress is ripped. These elements were interpreted as the representation of unrepresentable pain and trauma or as the female body constantly in danger (Lauzon 2008, 155-179; Crosby 2008, 77-87). What has been overlooked so far is that these elements (candles, red dress, jeans, and tank top) are symbols of the Western colonial, white, and of course hetero-normative discourse of love, tragedy, and grief. I do not mistrust the symbolic power of these elements nor do I interpret Belmore's use of it as irony or cynicism—every time a woman's name is called out, for instance, the artist shreds a rose with her mouth, as if the life of this woman and her body were violently destroyed. I am convinced that the aesthetic images created through this performance exceed what can be captured by the symbolic by actually employing elements that have already lost their symbolic positive value, like the red colour or the candles in such a minimalist way in her performance. Barrett's (2013) "new materialist" approach proposes to see the aesthetic image as performative and "unlike images that operate via established symbolic codes and that serve to communicate information...it emerges through sensory processes and give rise to multiplicity, ambiguity and indeterminacy" (63). However, as Jessica Jacobson-Konefall (2014) reminds us, there is a specific "Indigenous materialism" that exceeds the new materialism in art history, which is caught in the "gendered dimensions of citizenship" of a settler society like Canada where Indigenous femininity and womanhood are marginalized or obliterated altogether (66-87).

Affect and the Absent Body

At the beginning there is trauma, bodies in trouble, and a troubled body—that of the artist. Charlotte Townsend-Gault recalls a meeting with Belmore in preparation of the 2002 exhibition of *The Named and the Unnamed*:

Belmore, habitually circumspect, always says that she is in awe of the power of words to shape experience...She wanted to make a work about what was troubling her most, the disappearance of more than fifty (the number remains imprecise) women from the streets of Vancouver's downtown East Side, and the criminally desultory response of the authorities to the horrible plight of the least powerful. She had tried to find a way of "speaking" about the unspeakable, to declaim the secret that had been known but unspoken for an unconscionably long time. (Townsend-Gault and Luna 2003, 18)

It is intriguing to watch how Belmore achieves a "full-on corporeal involvement" by the spectator (13). Belmore's performance, as Townsend-Gault points out in the 2003 exhibition catalogue, threatens to overwhelm the spectator in a "splat of emotion" created by "an almost too familiar overload of culturally conflicting allusions and irresolvable epistemological confusions...Except that Belmore is in control. She is focused on the fine-grain of the physical, of touch and of sound. And then the sensations segue into ethics, clearly" (29). Using her own body to address the viewer's body enables the artist to affect the recipient in ways that resist a mere interpretation of signs. To look at Belmore's face expressing grief, pain, and exhaustion would be just enough to affect the viewer—as it happened to me when looking at *Vigil*. However, contemporary affect theory, as shaped by Patricia Clough, Brian Massumi (2001) and others, separates affect from cognition. In Blackman's (2012) definition, "affect bypasses cognition and is registered prior to its translation into emotion or feeling. The registering of affect is often aligned to the action of the central or autonomic nervous system, such as the mirror neurons, which are seen to grant affect its potential autonomy from meaning and interpretation" (21). I think one has to be very careful not to confuse the affect created by a video installation like *The Named and the Unnamed* with the emotional identification with or sympathy for the victims or a sheer physiological

phenomenon like those of mirror neurons. Rather, I would like to search for what Jill Bennett (2005) calls the "affective dynamic internal to the work" (1-7). The names of the missing women are written on the artist's body, called out loud. Each woman is remembered with a rose that the artist shreds with her mouth and with a dress that is ripped, before the names are washed off again. By the quick change of different kinds of representation of the missing women in language, sound, and image, and their final disappearance, the spectator witnesses how the artist performs their presence and absence with all her senses.

It is important to stress that settler and Indigenous viewers do not engage with Belmore's work in the same way. Lived experiences of the destructive forces of colonialism differ from experiencing embodied knowledge simply through spectatorship. However, Belmore's performance is able to make the absence of the murdered Indigenous women palpable for settler viewers by addressing "the continued colonial mapping and erasing of Indigenous presence within this [colonial] space" (Nanibush 2010, 2). For the activist and curator Wanda Nanibush (2010), performance art is closer to Indigenous ideas of art and resistance "because it is based on process, contradiction, action and connection" (2) and based on collective truths that derive from the experience of individuals, relationships and connection through action, or what Leanne Simpson (2012) calls "presencing" (96).

The question that Western affect theory as well as Indigenous "presencing" shares is, then, how is affect produced and experienced by the audiences? Two examples taken from *The Named and the Unnamed* shall help answer this question.

The uncanniest moment of the performance takes place when Belmore calls out the names of the missing women and there is actually a woman—probably in the neighbourhood close by—who answers her call. For a short moment, the artist and the audience hold their breath. In the video caption, one sees a close up of Belmore's face. For a second, her facial expression is frozen and the only bodily expression is a blink of her eyes before she keeps going. By calling for the dead, she reached the living. Brian Massumi (2001) would prefer the term "unexpected" (27) to describe this moment, rather than "uncanny," just to avoid this highly charged psychoanalytical term. These unexpected

moments create an intensity that exceeds mere empathy by breaking up the conventionalized roles of artist or recipient, of transmitter and receiver. They describe the “critical point,” following Massumi’s vocabulary, when the viewer gets engaged in the performance. In Massumi’s reading of Spinoza’s ethics, affect is the philosophy of the “becoming active” of mind and body alike (32). The witnesses of Belmore’s performance are reminded of the cruelty leading towards the violent destruction of the women’s lives and bodies and the ignorance and oblivion of the public that followed, contrasted with the grief of the women’s families.

By naming the disappeared women during her performance, Belmore creates a gap between the language that signifies the women and the reality of the absent bodies, a process that makes their absence even more present to the spectator. The performance operates here, following Barrett’s (2013) reading of Kristeva’s theory of creative textual practice, as a “new form of language in order to externalize our experience or aesthetic encounters” (68). As Barrett argues, this performativity shall not be confused with J. L. Austin’s speech act theory or other discursive citational practices. Instead,

performativity in creative production involves an interaction between the subject (artist) as material process, as *being and feeling*—and the subject as *signifying process*, as *sense-making*...In the making and viewing of art, experience-in-practice materializes or makes available to consciousness, a new object of knowledge...as an interactive *in situ* encounter. This shifts our understanding of knowledge from a passive to an active ingredient of social life. (68)

Therefore, Belmore’s naming of the women turns from an acclamation of the dead to a provocation of the living. If we understand “provoking” in its etymological Latin origin (*pro-vocare*) as to “call forth,” it becomes clear that Belmore’s work does not work as a static monument, but as a provocation that is only effective if it reaches another being that is listening. In this sense, performance becomes an affective way of acting in the world, mediating not only between mind and body, but also between different bodies. Blackman (2012) deals in her work with phenomena like voice hearing, delusion, or embodied remembering as “modalities of communi-

cation that disclose our fundamental connectedness to each other” (21). In this sense, absence does not function as negativity, a space that separates people and experiences from one another, but as Nanibush (2010) claims, Rebecca Belmore’s performance is able to create a space of “resurgence” with knowledge that is created through “the movement of the body, and sound, testimony and witnessing, remembering, protest and insurrection” (2).

A Vigil in the Gallery

The second provocation of the spectator—this time in a figurative sense—happens in the gallery space as Charlotte Townsend-Gault introduces the installation in the catalogue: “The continuous projection of the video, its looping repetitive re-enactment, also the re-enactment which characterizes trauma, was to become a kind of shrine or memorial to *The Named and the Unnamed*. The title fixes the secret, because the named were unnamed for so long, and because the unnamed remain unnamed” (Townsend-Gault and Luna 2003, 19). For those who have not witnessed the actual performance in downtown Vancouver, the 50-minute video loop functions as a document. Whereas the immersive quality of the medium of video and film helps to transport messages, to arouse attention, and create feelings, it never comes as close as to the immediate experience of the performance. In order to gain the same troubling effect of the actual performance, the filmic document needs to be troubled too. To project moving images on fixed objects—in this case, light bulbs—produces two contradictory effects. First, the light bulbs become part of the aesthetic image; for example, when they echo the candles lit on the floor or the nails pinned through the dress. As if by accident, the forty-eight light bulbs spread over the screen take up the same rhythm as the visual elements projected upon them. These moments of aesthetic pleasure last only for seconds before a restless camera breaks them. Then, the light bulbs remain alien to the projection. They seem to have nothing to do with the image projected upon them. They make no other sense than to disturb the aesthetic experience of the projected image in order to make it harder to fully immerse in the filmed performance.

In addition, the projected moving image and the static light bulbs on the wall create a strange,

destabilizing effect for the viewer, depending on which element the eye focuses on, the image or one of the light bulbs. Having focused on the latter, the moving image literally moves the spectator. This visually induced self-motion illusion that neuroscience callsvection, and that we all know from our daily lives, would not be expected during a visit to the gallery space. By provoking a visceral response this way, the spectator is reminded of her own physical existence facing the void left by the murdered women of downtown Vancouver. This is as close as it gets to the actual definition of affect as the potential of “a body’s capacity to affect and to be affected” (Seigworth and Gregg 2010, 2). *The Named and the Unnamed* is thus no longer a visual art piece, but becomes a corporeal experience for the spectator.

As I argue, it is affect that binds the corporeal experience together with the illusion and that which exceeds the vision/emotion nexus that formerly worked on a semiotic level. Although affect becomes pre-individual in this constellation, this does not mean that affect cannot be mediated. In the case of *The Named and the Unnamed*, the installation becomes the actual permanent vigil filling the exhibition space with viewers who are assured of their bodily existence by acknowledging the absence of the missing bodies. It is important to note that, while the performance commemorates the missing women’s bodies, the corporeal experience in the gallery space is independent of the gender of the spectator and asks Canadian settler society as a whole to take responsibility.

Since Belmore’s 2002 *Vigil* for the disappeared and murdered women of the Vancouver Downtown Eastside, vigils are held every year all over Canada for the missing and murdered Indigenous women. The local case of Robert Pickton became a national inquiry that has received support from various national and international human rights organizations. It is estimated that at least 1,017 Indigenous women went missing under suspicious circumstances between 1980 and 2012 (Huntley 2015). *No More Stolen Sisters* or *Sisters in Spirit* activists have gathered together and marched with those who are engaged in the Indigenous rights movement *Idle No More*, founded in 2012, which denounces ongoing genocidal violence against the Indigenous peoples in Canada.

After Belmore, other artists have focused their work on missing and murdered Indigenous women. For

example, *The REDress Project. An Aesthetic Response to the More than 1000 Missing and Murdered Aboriginal Women in Canada*, initiated by Winnipeg-based Métis artist Jamie Black (2015), is particularly interested in feminism and Indigenous social justice, and the possibilities for articulating linkages between and around these movements. The *REDress Project* aims to raise awareness about racial and gender violence and seeks to collect 600 red dresses by community donation to evoke a presence through the marking of absence. Works such as Belmore’s and the *REDress Project* raises questions about the ability of contemporary art to address collective trauma. Literature on art and trauma tends to assume that artists need to either identify with trauma or defuse it. Bennett (2005), who focuses on art and trauma in her book *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, is convinced that art can be a “vehicle for the interpersonal transmission of experience” (7). Bennett argues that, in the case of Belmore, the artist lends her body to create an experience for the spectator and by that helps to address the experience of trauma that “paradigmatically encapsulates both direct, unmediated affective experience and an absence of affect, insofar as it is resistant to cognitive processing and induces ‘psychic numbing’” (5). Thus, the artist’s body functions as a medium upon which affect is carried. This becomes even more crucial when it comes to raising awareness about the fate of marginalized groups, such as Indigenous women in Canada. Artworks such as Belmore’s not only raise awareness about Indigenous women’s struggles, but should also affect the collective consciousness in the direction of justice and equal rights.

Witnesses: Art and Canada’s Indian Residential Schools

In 2013, Belmore participated in an exhibition in the Morris and Helen Belkin Art Gallery at the University of British Columbia, Vancouver. The exhibition, “Witnesses: Art and Canada’s Indian Residential Schools,” brought together a group of twenty-two artists to raise awareness about the history and legacy of Canadian residential schools. It was important for the organizers to pair up with Chief Robert Joseph, hereditary chief of the Gwa wa enuk First Nation, the curator Scott Watson, and a group of co-curators to focus on reconciliation (Turner 2013). In the exhibition catalogue, they expressed a desire to honour this request

by showing “works that might point to healing and the future while still telling some of the stories that needed telling about the schools...The story of the schools has few redeeming features and many former students and their children tell of experiences that are difficult to recount and painful to hear. There are too many stories of the abuse of children at the hands of schoolteachers” (Watson 2013: 5). Since the end of the nineteenth century, the United States and Canada established boarding schools to “civilize” Indigenous children. Following the dictum “kill the Indian, save the man,” these efforts resulted in cultural genocide by prohibiting Indigenous traditions and languages in the schools (Smith 2005, 35-37). As the Truth and Reconciliation Commission of Canada (TRC) reported in 2001, 50,000 children were murdered in Canada from 1879 to 1986 through the system of Indian Residential Schools maintained by the Christian churches and the federal government (39-40). The violence of this policy cannot be better illustrated than by the 1920 statement made by Duncan Campbell Scott, Superintendent of the Department of Indian Affairs (1913–1932), in reference to Bill 14: “I want to get rid of the Indian problem. I do not think as a matter of fact, that the country ought to continuously protect a class of people who are able to stand alone...Our objective is to continue until there is not a single Indian in Canada that has not been absorbed into the body politic and there is no Indian question, and no Indian Department, that is the whole object of this Bill” (Watson 2013: 5).⁶

In 2008, the Canadian federal government issued an official apology. The former Prime Minister Stephen Harper’s statement of apology on June 11, 2008 on behalf of Canadians for the residential school system was discussed during the “Dialogue on the History and Legacy of the Indian Residential Schools,” held at UBC First Nations House of Learning on November 1, 2011. As Geoffrey Carr (2013) pointed out in the catalogue to the exhibition, “these apologies avoid difficult questions about racially-based policies of assimilation and segregation, forcible removal of children, and extremely high mortality rates in certain residential schools. Some critics question whether these misdeeds should be considered crimes against humanity, while others raise concerns of genocidal intent” (9). Belmore’s participation in the exhibition *Witnesses: Art and Canada’s Indian Residential Schools* was an indirect reaction to

the Prime Minister’s statement and the first to address this subject.

The artist’s mouth, as illustrated in [Figure 4], is sealed with a duct tape when she appears on screen.



Figure 4: Rebecca Belmore, *Apparition* (2013, video installation). Courtesy of the artist. Photo: Michael R. Barrick, Morris and Helen Belkin Art Gallery.

In her four-minute video installation *Apparition*, Belmore presents herself to the spectator, wearing jeans and a T-shirt, facing the viewer. First on her knees, then moving on to sit cross-legged, she is constantly looking straight into the camera while slowly tearing the duct tape away. The artist remains completely voiceless, even after the tape is fully removed. Belmore keeps sitting in silence, looking towards the audience for a few more minutes, until she slowly fades away only to reappear again as the video is replayed in a loop. In comparison to her performance piece *Vigil*, there is no “speaking out,” no “pro-vocation,” no “talking back” in *Apparition*. There are no signs and signifiers that would allude to the traumatic experiences of former residential school students either. The work consists only of an artist, an Anishinaabe woman who remains silent in front of the spectator. But her silence is a loud one, reminding us of all the children that were silenced, condemning this unspeakable trauma of a whole generation. I am interested in exploring Belmore’s artistic strategy further in relation to the concept of “unnameable affects.”

When Susan Sontag (1983) cites John Cage in her 1967 essay “The Aesthetics of Silence” and claims “there is no such thing as silence,” she in fact introduces

her hypothesis on the aesthetics and politics of silence:

that never ceases to imply its opposite and to demand on its presence...A genuine emptiness, a pure silence, are not feasible—either conceptually or in fact. If only because the art work exists in a world furnished with many other things, the artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence. Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue. (186-187)

It is not only the artwork that is silent, but the artist herself, as Belmore's performance illustrates. And by confronting the spectator with her presence, she is in fact addressing said spectator. Or, as Sontag (1983) puts it, "a person who becomes silent becomes opaque for the other; somebody's silence opens up an array of possibilities for interpreting that silence, for imputing speech to it" (191). Deliberate silence is a "means of power" (191). When Sontag argues that "as language always points to its own transcendence in silence, silence points to its own transcendence—to a speech beyond silence" (192), one needs to ask what happens when this silent speech is lost by a violent interdiction of being spoken, as in the case of Belmore. After her two older brothers went to residential schools, where they were forbidden to speak their language, Belmore's mother wanted her to speak English so that she would be integrated into Canadian society (Fischer 2001, 21). Belmore presents her silence as the logical result of Canada's residential school politics. Her silence is the embodied proof of the loss of her mother tongue.

In the Symposium "Traumatic Histories, Artistic Practice, and Working from the Margins," held during the duration of the exhibition, there was a panel that focused on Indigenous contemporary art. In her talk "Vision, Truth, Memory: Art of the Residential School Experience"—available as a webcast on the gallery homepage—Shari Huhndorf asked what art might possibly contribute to our understanding of the experience of trauma that testimonials cannot bring to light. From Huhndorf's perspective, it is with the body that stories of unspeakable trauma can be told, that narratives of, for example, the consequences of residential schools, alone cannot tell. Assimilation

policies defined Indigenous bodies as savage, inferior, and in need of what was termed "reform." Indigenous peoples were consigned to historical pasts that, within the colonial/hegemonic narrative, were destined to disappear in the wake of Western civilization. In a statement about her video installation *Apparition*, Belmore stated the following:

Apparition is an artwork that reflects my understanding of the loss of our language. More, it is an illustration of the potential for its disappearance. I do not speak Anishinaabemowin even though I grew up within it and around it. Sadly, I am well aware of the devastating effects of the residential school system, particularly the deliberate role it played in the silencing of our language. For this reason *Apparition* is an image of myself, a silent portrait of this loss. (35)

And Belmore manages to turn her loss into a powerful gesture. Silence is here represented visually. Her video installation works as a self-portrait addressing the absence and silence of language. Unspoken and unnamed history is told with the artist's own body. Belmore's *Apparition* is "embodied knowledge" (Barrett 2013) that gets transmitted through the image of an artist in silence. Belmore makes the spectator feel the loss of the language experienced by thousands of children by demonstrating the absence of her Anishinaabemowin. Silence functions in this case as the most extreme "alteration of language" (Kristeva 1984), an alteration that forges the aesthetic images to the point where also the unspeakable can be shown and made accessible to the ones who did not experience this loss.

"Somewhere else": The Artist is Absent

In her most recent exhibition "Somewhere Else," displayed at the Montréal gallery OBORO, Belmore again explores the notions of presence and absence, between the lived experience and the documentation of her performances, asking about the role of the artist. In the four channel video installation *Somewhere Else* (2015), Belmore projected the video documentation of four of her past performances on found objects placed in a circle around the projectors. [Figure 5]



Figure 5: *Somewhere Else* (2015, video installation). Rebecca Belmore, 12 September-17 October, 2015. OBORO, Montreal. Photo: Paul Litherland, 2015.

The video documentation of *Vigil* was projected into the center onto a piece of cloth covering the hardware containing the memory of these performances. In an artist statement offered by the OBORO gallery accompanying the exhibition, Belmore (2015) confessed:

I never paid much attention to the documentation of my performances, I was too focussed and concerned about being present and making the work...The documentation of these artworks, captured usually one point of view, one solitary lens had oddly become stronger than my own memory of the lived experience, especially the earlier works. Through the practice of projecting these images and speaking of them over and over again—places me, the artists in the position of the performer once more—somehow present and distant at the same time.

This new installation of *Vigil* shows Blackman's (2012) insights beautifully: "affect does not require a distinctly human body in order to pass and register" (13). In Belmore's pieces *Vigil* and *Apparition*, the question of affect revolves around the status of the artist's body. I propose to look at the installation *Somewhere Else* and think about the artist's body in terms of her *oeuvre*, which could be defined by its "capacity to affect and to be affected" (Blackman 2012, xii) and through the interaction with the spectator. The work of an artist gets activated, I argue, only through the discussion

about the work, as well as the conversations around it. I understand writing and talking about art that address loss, absence, and silence as an "affective transfer" that completes the work of the artist. I wish to understand art as an affective transfer that is always "trans-subjective, shared, collective, mediated and always extending bodies beyond themselves" (Blackman 2012, 23). By remembering the disappeared Indigenous women and the loss of their culture and identity in her numerous performances and installations, Belmore bridges the gap between absence and presence, the dead and the living, between the unspeakable and its remembrance, and the fate of named and the unnamed victims of colonial violence and their re-appearance in a settler-colonial Canadian society that dares to look.

Endnotes

¹ As a German art historian, my identity perspective is a European post-imperial one. Pursuing my PhD at a Canadian University, I am constantly learning about ongoing colonialism in a settler Canadian society as well as contemporary decolonization movements and Indigenous resurgence. Whenever I am talking about Indigenousness in this article, I follow Taiaiake Alfred and Jeff Corntassel's (2005) definition of "being Indigenous": "Indigenousness is an identity constructed, shaped and lived in the politicized context of contemporary colonialism. The communities, clans, nations and tribes we call *Indigenous peoples* are just that: Indigenous to the lands they inhabit, in contrast to and in contention with the colonial societies and states that have spread out from Europe and other centres of empire. It is this oppositional, place-based existence, along with the consciousness of being in struggle against the dispossessing and demeaning fact of colonization by foreign peoples, that fundamentally distinguishes Indigenous peoples from other peoples of the world" (597).

² In Western critical theory, the framework of absence and presence has been used by Plato, Heidegger, Derrida, and others to define states of being: states of being present as well as states of being absent. The Derridian strain of this approach being the most employed one argues that being present is always defined by a framework like language and mediated with signs, words or writing (Derrida 1976, 5-12). Since presence is always a mediated presence, even represented absence becomes a form of presence. In *Of Grammatology*, Derrida (1976) developed this argument with language being the medium of representation *par excellence* (4). Derrida's logocentrism, most prominently summed up in

the enigmatic “there is nothing outside of the text” (158), poses problems when thinking about mediation of presence with and through the body and alternative, non-logocentric intellectual traditions. Confronted with Rebecca Belmore’s performance art, where multiple forms of representation (verbal, non-verbal, corporeal, sign, etc.) are employed, the traditional critical apparatus to engage with absence/presence seems insufficient.

³ In her book *Dancing on Our Turtle’s Back*, Leanne Simpson (2012) presents alternative, embodied ways of being in the world, which are deeply anchored in Nishnaabeg thought. Unlike Western traditions, “the lines between storyteller and audience become blurred as individuals make non-verbal (and sometimes verbal) contributions to the collective event. The ‘performance,’ whether a song, a dance or a spoken word story, becomes thus an individual and collective experience” (34). In Nishnaabeg culture, teachings are “worn” and knowledge is “embodied” since meaning gets created by “performing the culture” (42-43). Simpson presents Nishnaabeg society as a society of presence where meaning is created through storytelling, ceremony, singing, dancing, and doing (93). For Simpson, Rebecca Belmore engages with her performances with her “full body of knowledge,” infusing Nishnaabeg presence into the colonial space (94-96).

⁴ Already in 2009, *The Named and the Unnamed* became part of the National Gallery’s permanent collection.

⁵ Gender in Anishinabee communities has been conceptualized differently in the past than the binary between male and female expressed in colonial society. Leanne Simpson (2012) argues that, “for Nishnaabeg people there was fluidity around gender in terms of roles and responsibilities. Often one’s name, clan affiliation, ability and individual self-determination positioned one in society more than gender, or perhaps in addition to gender” (60).

⁶ Bill 14 was an amendment to the Indian Act that made the school attendance for First Nations and Inuit children from age seven to fifteen mandatory. See, National Archives of Canada, Record Group 10, vol. 6810, file 470-2-3, vol. 7, pp. 55 (L-3) and 63 (N-3).

References

Alfred, Taiaiake, and Jeff Corntassel. 2005. “Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism.” *Government and Opposition* 40: 597-614.

Barrett, Estelle. 2013. “Materiality, Affect, and the Aesthetic Image.” In *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through the Arts*, edited by Estelle Barrett and Barbara Bolt, 63-72. London, UK: I.B. Tauris.

Belmore, Florence. 2015. “Action over time.” *Somewhere Else: Rebecca Belmore, September 12 – October 17, 2015*, Montreal: Gallery OBORO.

Belmore, Rebecca. 2002. *Vigil*. Video documentation of the performance. Accessed November 1, 2015. www.rebeccabelmore.com/video/Vigil.html.

_____. 2007. Talk in conjunction with the exhibition *Global Feminisms* at the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art housed in the Brooklyn Museum, New York City. March 23-25, 2007. Video courtesy of the Elizabeth A. Sackler Foundation. Accessed November 1, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=YhWkrHDZue4>.

Bennett, Jill. 2005. *Empathetic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Black, Jamie. 2015. “The REDdress Project.” Accessed November 2, 2015. <http://www.theredressproject.org/>

Blackman, Lisa. 2011. “Affect Performance and Queer Subjectivities.” *Cultural Studies* 25 (2): 183-199.

_____. 2012. *Immaterial Bodies. Affect. Embodiment. Mediation*. London, UK: SAGE Publications.

Bolt, Barbara. 2013. “Toward a ‘New Materialism’ Through the Arts.” In *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through the Arts*, edited by Estelle Barrett and Barbara Bolt, 1-14. London, UK: I.B. Tauris.

Carr, Geoffrey. 2013. “Bearing Witness: A Brief History of the Indian Residential Schools in Canada.” In *Witnesses: Art and Canada’s Indian Residential Schools*, 9-21. Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery.

Corntassel, Jeff. 2012. “Re-envisioning Resurgence: Indigenous Pathways to Decolonization and Sustainable Self-determination.” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1): 86-101.

Crosby, Marcia. 2008. “Humble Materials and Powerful Signs: Remembering the Suffering of Others.” In *Rebecca*

- Belmore: *Rising to the Occasion*, edited by Daina Augaitis and Kathleen Ritter, 77-92. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: John Hopkins University.
- Fischer, Barbara. 2001. "Appearing Acts: Rebecca Belmore's 33 Pieces." In *Rebecca Belmore: 33 Pieces, Exhibition Catalogue*, 9-28. Toronto, ON: Blackwood Gallery, University of Toronto Mississauga.
- Hill, Greg, Candice Hopkins, and Christine LaLonde, eds. 2013. *Sakahan: Art indigène internationale*. Ottawa, ON: National Gallery of Canada.
- Huntley, Audrey. 2015. "Breaking one of Canada's best kept secrets: MMIW." *CBC*, April 26. <http://www.cbc.ca/news/aboriginal/breaking-one-of-canada-s-best-kept-secrets-mmiw-1.3048352>
- Jacobson-Konefall, Jessica Rachel. 2014. "Translating Indigenous Civic Ecologies." *Tusaaji: A Translation Review* 3 (3): 66-87.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York, NY: Columbia University Press.
- _____. 2002. *Intimate Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lauzon, Claudette. 2008. "What the Body Remembers: Rebecca Belmore's Memorial to Missing Women." In *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, edited by Olivier Asselin, Johanne Lamoureux, and Christine Ross, 155-179. Montréal, QC & Kingston, ON: McGill-Queen's University Press.
- Lehmann, John. 2012. "Timeline: Key dates in the Pickton case," *The Globe and Mail*, December 17. Accessed November 1, 2015. <http://www.theglobeandmail.com/news/british-columbia/key-dates-in-the-pickton-case/article6504398/>
- Mars, Tanya, and Johanna Householder. 2004. *Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women*. Toronto, ON: YYZ Books.
- Massumi, Brian. 2001. "The Autonomy of Affect." In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 23-45. Durham, NC: Duke University Press.
- Nanibush, Wanda. 2010. "Mapping Resistances: Indigenous Performance Art on the 20th Anniversary of OKA." Curatorial Essay. Peterborough, ON.
- Nemiroff, Diana, Robert Houle, Charlotte Townsend-Gault, Jimmie Durham, Heap of Birds, Edgar Hachivi, James Lavadour, and Lawrence Paul Yuxweluptun. 1992. *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa, ON: National Gallery of Canada.
- O'Brian, John, and Peter White. 2007. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art*. Montréal, QC & Kingston, ON: McGill-Queen's University Press.
- "Rebecca Belmore." 2013. *Witnesses: Art and Canada's Indian Residential Schools*. Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, UBC.
- Seigworth, Gregory J., and Melissa Gregg. 2010. "An Inventory of Shimmers." In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 1-25. Durham, NC: Duke University Press.
- Simpson, Leanne. 2012. *Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg, MB: Arbeiter Ring Publishing.
- Smith, Andrea. 2005. *Conquest: Sexual Violence and American Indian Genocide*. Cambridge, MA: South End Press.
- Sontag, Susan. 1983. "The Aesthetics of Silence." In *A Susan Sontag Reader* by Susan Sontag, 181-204. New York, NY: Vintage Books.
- Townsend-Gault, Charlotte, and James Luna. 2003. *Rebecca Belmore: The Named and the Unnamed*.

Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, BC.

Townsend-Gault, Charlotte, Jennifer Kramer, and Kike-in. 2014. *Native Art of the Northwest Coast: A History of Changing Ideas*. Vancouver, BC: UBC Press.

Turner, Michael. 2013. "Witnesses: Art and Canada's Indian Residential Schools." *Canadian Art*, November 22. <http://canadianart.ca/reviews/witnesses-belkin/>.

Watson, Scott. 2013. "Introduction." *Witnesses: Art and Canada's Indian Residential Schools*. Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, UBC.

Posthumanist Feminism and Interspecies Affect in Nalo Hopkinson's *Midnight Robber*

.....
Belén Martín-Lucas is Associate Professor at the University of Vigo (Spain) in the fields of postcolonial, diasporic and gender studies. Her research focuses on modes of resistance in Canadian women's fiction with an emphasis on genre innovations. She has coauthored the volumes *The Transnational Story Hub: Between Self and Other* (U of Barcelona P, 2016) and *Transnational Poetics. Asian Canadian Women's Fiction of the 90s* (TSAR 2011), and edited numerous collections, including the recent *Narratives of Difference in Globalized Cultures: Reading Transnational Cultural Commodities* (coedited with Andrea Ruthven, Palgrave Macmillan 2017). She has contributed to numerous collections on Canadian Literature, such as *Beyond "Understanding Canada". Transnational Perspectives on Canadian Literature* (U of Alberta P, 2017) and *Literature and the Glocal City: Reshaping the English Canadian Imaginary* (Routledge, 2014), among others. She has co-founded the electronic journal *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies* and coorganizes biannual conferences associated with the journal. She is currently directing the international research project "Bodies in Transit 2: Difference and Indifference" (2018-20), involving researchers from fifteen institutions in Europe and the U.S.A.
.....

posthumaines dans la dystopie *Midnight Robber* (2000) de Nalo Hopkinson, selon une approche intersectionnelle. Il met l'accent sur l'affinité interspécifique qui se développe entre une cyborg noire et d'autres êtres posthumains dans l'espace, où des « artisans » subalternes, des machines et des communautés indigènes fournissent des affects enrichissants d'amour et de compassion qui engendrent le respect mutuel et la solidarité.

Abstract

This paper examines the posthuman affective communities in Nalo Hopkinson's dystopia *Midnight Robber* (2000), from an intersectional approach. It focuses on the interspecies affinity developed between a cyborg Black girl and other posthuman beings in outer space, where subaltern 'artisans,' machines, and indigenous communities provide nurturing affects of love and compassion that engender mutual respect and solidarity.
.....

Résumé

Cet article examine les communautés affectives

This essay examines the posthuman affective communities imagined by Nalo Hopkinson in her dystopian novel *Midnight Robber* (2000) from an intersectional approach that makes use of critical posthumanism, affect theory, postcolonial literary criticism, and feminist theories of the cyborg. This text has been selected as an outstanding example of the innovative speculative fiction produced by feminist TransCanadian (Kamboureli and Miki 2007) authors in the twenty-first century, following the path opened by distinguished theorists of the posthuman condition, such as Donna Haraway (1991b, 1999), N. Katherine Hayles (1999), Rosi Braidotti (2006, 2013), along with Michael Hardt and Antonio Negri (2004), who have often used examples from speculative fiction to illustrate their sophisticated analysis of current affairs and search for alternatives.¹

Despite the new interest in this literary mode in Canada, especially due to Margaret Atwood's works,² "the huge body of utopian writing published in the so-called 'margins' of the western world has hardly been paid attention to by scholars and readers of speculative fiction" (Pordzik 2001, 28). In particular, Black speculative fiction—also referred to as Black Atlantic Speculative Fiction (Thaler 2010) and Afro-futurist Fiction (Barr 2008; Nelson 2002a, 2002b; Rutledge 2001)—has done much to deepen the interrogation of the human and the posthuman, and to describe forms of affective relation that are more enabling and empowering for the currently oppressed. It is my intention to foreground Nalo Hopkinson's contribution to the creative imagining of a posthumanist future from non anthropocentric, non androcentric, but also feminist, anti-racist, and queer perspectives that are rooted in hybrid epistemological grounds. Starting with a review of the potential of speculative fiction to intervene in the philosophical discussion of political alternatives to patriarchal neoliberal humanism, the article will then examine the neocolonial structures of domination reproduced in Hopkinson's dystopian novel, and the new understandings of kinship and affective solidarity across species borders that her resilient protagonists develop.

SF Activism: The Politics of Genre

Hopkinson's essay "Report from the Planet Midnight" (2012) voices a political manifesto in defense of the transformative and empowering social function of

the literary imagination, claiming that "at a very deep level, one of the things that fantasy and science fiction do is to use mythmaking to examine and explore socio-economically configured ethnoracial power imbalances" (43). In this, she is in full allegiance with Braidotti's (2013) vision that

The posthuman predicament, in both the post-humanist and the post-anthropocentric sense of the term, drives home the idea that the activity of thinking needs to be experimental and even transgressive in combining critique with creativity. As Deleuze and Guattari teach us, thinking is about the invention of new concepts and new productive ethical relations. (104)

Hopkinson's definition of speculative fiction as "fiction that starts from the principle of making the impossible possible" (in Nelson 2002b, 98) serves as an adequate and inspiring description of the potential usefulness of this tool for a critical posthumanist analysis of neocolonial necropolitics, which Achille Mbembe (2003) has sharply defined as "*the generalized instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and populations*" (14; emphasis in the original). The novel critiques especially how such necropolitics operates on the bodies of women, instilling fear and vulnerability, and more dramatically on the disposable bodies of racialized women.

Midnight Robber is a good example of such critical thinking via the literary imagination because it situates, in a fictional future time and fictional extraterrestrial settings, pressing issues in the current decolonial feminist agenda. Its action is set two hundred years from now, in two mirror planets. On the one hand, Toussaint, which enjoys the materialist comforts of advanced technology and whose citizens are, for the most part, humanoid cyborgs; on the other, its "dub version" (Hopkinson 2000, 2), the New Half-Way Tree, an "underdeveloped" and "wild" planet that serves as prison to Toussaint's discarded and/or dissenting cyborgs.³ Importantly for our discussion here, New Half-Way Tree is still the home of the indigenous populations that had been exterminated in the colonization of Toussaint. The two planets serve in a figurative way as representative of the consumerist and rich First World, and the exploited and "savage" Third World: "where Toussaint civilized,

New Half-Way Tree does be rough” (2). However, a crucial aspect that distinguishes *Midnight Robber* from common narratives of the affluent North/ impoverished South dichotomy is that Toussaint has been founded by descendants of Caribbean peoples who were searching for a new life “free from downpression and both-eration...Taino Carib and Arawak; African; Asian; Indian; even the Euro, though some wasn’t too happy to acknowledge that-there bloodline. All the bloods flowing into one river, making a new home” (18). By placing the Caribbean descendants in the extraterrestrial space, Hopkinson conflates the two locales that Haraway (1999) critically identified as the (post)modern utopia in “The Promises of Monsters”: “Space and the tropics are both utopian topical figures in Western imaginations, and their opposed properties dialectically signify origins and ends for the creature whose mundane life is supposedly outside both: modern or postmodern man” (339).

In contrast to the exoticizing perspective of the Western (post)modern man who is a stranger to both locations, Hopkinson’s novel is focalized through a cross-dressing Black girl, Tan-Tan, in an extraterrestrial Caribbean nation.⁴ Her narrative thus subversively rewrites also the postcolonial utopia that Ralph Pordzik (2001) identifies at the core of colonial white settlement in the New World:

In the era of colonialism this perception of utopia was reinforced by those who left their homes in order to find the promised land overseas, settling in faraway places which they intended to shape into a new world of their own making: the history of colonization and white settlement is inextricably linked to this secularized view of paradise cut to a heavenly pattern of social justice and material wealth. (55)

Toussaint thus represents “the postcolonial dream of a better world [where] Caribbean migrants have achieved their independence from Earth through the use of high technology and cyberspace” (Thaler 2010, 98). Though remembering the Middle Passage, the novel inverts the meanings of the diasporic journey by replacing the slave ship for the rocket ship, which “extends the maritime imaginary of the Black Atlantic to the emptiness of outer space” (99), in a trip towards the promised land “in which diaspora is free and

voluntary” (Langer 2011, 67). However, as was the case in the European colonizing enterprise, the freedom and material comfort of the pioneers comes at the cost of enslavement of the subaltern classes, genocide of the indigenous inhabitants, and destruction of the native environment. As Jessica Langer (2011) has pointed out, “In *Midnight Robber*, the slave narrative has not been erased but rather *displaced*—the genocide on to the bodies of Toussaint’s douen and other life forms, and the slavery on to the people sent to New Half-Way Tree” (67; emphasis in the original), that is, on to all infra-humans according to the standards of liberal Humanism.

Paradise Lost? Cyborgian Privilege

The critique of discriminatory humanism is carried out in the novel by the negative portrayal of high tech monitoring of citizens in the new nation of Toussaint. This society has been carefully engineered by the Marryshow Corporation to guarantee peaceful and prosperous social stability, enhancing human bodies with biotechnologies from the moment of birth that make of these “New Garveyites” (Hopkinson 2000, 18) posthuman cyborgs: a nanomite solution is syringed in the baby’s ear to implant an artificial intelligence device called eshu (the name of an African god), a sort of personal assistant, educator, and house butler who communicates via this earbug and activates certain biotech devices that help minimize discomfort in their everyday life; for instance, the “nanomites swimming in the vitreous humour of her [Tan-Tan’s] eyes polarised, dimming the light for her” on sunny days (55). Biotech enhancement thus exemplifies “the prosthetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanisms (such as language and culture)” that Cary Wolfe (2010) finds a defining character of posthumanism (xv).

It is important in this respect, nevertheless, to resist the too frequent conflation of both “technological advancement” and “cyborg consciousness” with Western Whitemodernity’s idea of “progress” significantly present in discourses on transhumanism. According to Wolfe (2010), transhumanism is a project of improvement of the human that “derives directly from ideals of human perfectibility, rationality, and agency inherited from Renaissance humanism and the Enlightenment” (xiii), while posthumanism critiques this inheritance, an idea that is also defended by Haraway (1999) and Braidotti

(2013). Even more importantly, it is of crucial relevance to take into consideration the conceptualization of the cyborg stemming from other epistemologies and cultural traditions, including African and Amerindian ones. In relation to the first, we need to consider that

African diasporic history contains a wealth of theoretical paradigms that turn the reified binary between blackness and technology on its head, readily lending themselves to the task of constructing adequate frames of reference for contemporary theories of technoculture. From the early model of fractured consciousness offered by W. E. B. Du Bois to the fractal patterns found in West African architecture, examples of black cultural prefigurations of our contemporary moment abound. (Nelson 2002a, 6)

Elizabeth Boyle (2009) remarks this genealogy in her analysis of *Midnight Robber* when she claims that “the novel emphasises the mixed heritage of the African diaspora by deterritorialising the Du Boisian metaphor of the ‘veil’, representative of African American ‘double-consciousness’” (179), an aspect to which I will return below when discussing Tan-Tan’s fractured identity on exile. With respect to indigenous knowledges, and on a similar line of thought, Chela Sandoval (1999) insists that

Colonised peoples of the Americas have already developed the cyborg skills required for survival under techno-human conditions as a requisite for survival under domination over the last three hundred years. Interestingly, however, the theorists of globalization engage with the introduction of an oppositional ‘cyborg’ politics as if these politics have emerged with the advent of electronic technology alone, and not as a requirement of consciousness in opposition developed under previous forms of domination. (248)

It is Sandoval’s perspective that I think comes out vindicated in Hopkinson’s novel, which engages with the development of Tan-Tan’s “cyborg consciousness” from the practice of feminist posthumanist politics grounded on affective alliances of solidarity respectful of difference. Such intersectional politics are at the core of cyborg politics according to Sandoval: “cyborg consciousness can be understood as the technological embodiment of a particular and specific form of opposi-

tional consciousness that I have elsewhere described as ‘U.S. third world feminism’” (248); that is, in summary, the practice of looking at life from the “standpoint of the subjugated,” in Haraway’s (1999, 191) terms that Tan-Tan achieves in the novel.

The engineered social system of Toussaint brilliantly represents what Haraway (1991b) described in “A Cyborg Manifesto” as the “informatics of domination” characteristic of our “network society,” as Manuel Castells (2000) has named it,⁵ and it provides fertile grounds for the discussion of neoliberal Life manipulation and its concurrent necropolitics. The birth of the nation of Toussaint is a sort of in-vitro fertilization planned by the Marryshow Corporation that rephrases in techno-medical discourse its very colonial enterprise, an invasive mode that reiterates the colonial metaphor of the male explorers penetrating/raping the virgin lands: “New Half-Way Tree is how Toussaint planet did look before the Marryshow Corporation sink them Earth Engine Number 127 down into it like God entering he woman; plunging into the womb of soil to impregnate the planet with the seed of Granny Nanny” (Hopkinson 2000, 2), a metaphoric rape that will become real when Antonio, Tan-Tan’s father, repeatedly rapes and impregnates her. It is relevant in relation to this that the rape and impregnation of Tan-Tan will take place in New Half-Way Tree, which is in the process of being colonized, given that the insidious persistence of the trope of the territory envisioned as a female body in order to facilitate its conquering and exploitation, extended into the nationalist metaphor of the motherland, has been widely analyzed as the ideological root for the recurrent use of rape as a war crime.

The specific Black Caribbean historical references invoked in the names of Marryshow, Toussaint, and Granny Nanny (also called ‘Nansi, that is, Anansi) contest the post-race cyberspace myth that Alondra Nelson (2002a) has also criticized as utterly inadequate:

The racialized digital divide narrative that circulates in the public sphere and the bodiless, color-blind mythotopias of cybertheory and commercial advertising have become the unacknowledged frames of reference for understanding race in the digital age. In these frameworks, the technologically enabled future is by its very nature unmoored from the past and from people of color. (6)

This is obviously not the case of Hopkinson's narrative. The Marryshevites—that is, those who are granted full citizenship in the new planet and enjoy its advanced technology—have discarded hard work and scorn those who prefer the old ways, just like contemporary consumers who cannot understand anti-capitalist ways that require more time and effort to achieve a sustainable economy that respects the environment, for instance. In the novel,

pedicab runner communities...were a new sect, about fifty years old. They lived in group households and claimed that it was their religious right to use only headblind tools [that is, non-traceable by the web system]. People laughed at them, called them a ridiculous pappyshow. Why do hard labour when Marryshow had made that forever unnecessary? (Hopkinson 2000, 10)

Runners are dissidents of the utopia, because under the pretence of keeping the safety and good life of its citizens, they are in fact under permanent surveillance from Granny Nansi's Web's nanomites which "kept the Nation Worlds protected, guided and guarded its people. But a Marryshevite couldn't even self take a piss without the toilet analyzing the chemical composition of the urine and logging the data in the health records" (10), and for this reason, "Privacy [is] the most precious commodity of any Marryshevite" (10). This is a familiar context for most of us now, immersed as we are on debates on privacy and massive espionage via internet. Pedicab runners live in community, have organized into a co-operative and "even lived in headblind houses, no way for the 'Nansi Web to gather complete data on them" (9); they are a threat to the security of the system because they do not respect the authority of Antonio, the mayor, who is the most powerful man and defends the values of the Corporation. Antonio is abusive towards this dissenting group, whose criticism is voiced by a runner woman who manages to boycott his earbug connection to the web and complains: "I working ten more hours a week to pay your new tariff. Sometimes I don't see my pickney-them for days; sleeping when I leave home, sleeping when I come back. My baby father and my woman-them complaining how I don't spend time with them no more. Why you do this thing, Antonio?" (7). Antonio confesses the new tariff "Is a labour task. For the way allyou insist on using people when an

a.i. could run a cab like this. You know it does bother citizens to see allyou doing manual labor so. Back-break ain't for people.' Blasted luddites" (8). His words elicit, on the one hand, the disgust of the rich towards the sweat of the manual worker that has to be hidden out of sight, as the word "sweatshop" so clearly denounces, and the penalizing regime of control on those who refuse to be monitored by the Marryshow Corporation's web-system. On the other, the reference to the Luddites invokes a history of worker's dissent and protest at the worsening of work conditions under the excuse of using more efficient technologies. The woman's response to Antonio, "Honest work is for people. Work you could see, could measure" (8), voices a criticism of the virtual speculative economy where the (post)human labour force has lost all power of negotiation and deems workers disposable. Their contrasting views on labour reflect Castell's (2000) description of "the new technological paradigm" (9):

Labour is fundamentally divided in two categories: self-programmable labour, and generic labour. Self-programmable labour is equipped with the ability to retrain itself, and adapt to new tasks, new processes and new sources of information, as technology, demand, and management speed up their rate of change. Generic labour, by contrast, is exchangeable and disposable, and co-exists in the same circuits with machines and with unskilled labour from around the world. (12)

The euphemism employed in the novel for the subaltern workers at the service of the accommodated class—Nursie, Cookie, Gardener, etc—, is "artisans", although their "art" must always fulfill their masters' desires: "Cookie was an artisan too, had pledged his creations to whoever was living in the mayor home" (Hopkinson 2000, 26). Their subservience is not chosen but enforced, as suggested by the case of Aislin, Nursie's daughter, sent to the prison planet of New Half-Way Tree after Antonio gets her pregnant. The complicit silence about "the departed" (another euphemism, for the expelled) further proves how the necropolitics of this capitalist regime operate through the mobilization of fear in the population, who are unable to verbalize their terror of exclusion: "Is so it go; Toussaint people didn't talk too much about the criminals they had exiled to New Half-Way Tree" (19), an interested lack of curiosity

that can be made extensive to most “good citizens” of any Western democracy:

you never hear of New Half-Way Tree, the planet of the lost people? You never wonder where them all does go, the drifters, the ragamuffins-them, the ones who think the world must be have something better for them, if them could only find which part it is? You never wonder is where we send the thieves-them, and the murderers? [...] New Half-Way Tree is the place for the restless people. (2)

Considering the potential for catharsis in post-colonial utopian literature, Pordzik (2001) contends that

Dystopian novels set in a colonial context often create the impression of simply reproducing the horror scenarios of imperialist expansion on an imaginative level that provides neither redemption nor resolution, but figures instead as an outlet for the self-accusations and the sense of guilt of those daily confronted with the consequences of their own passive involvement in the politics of repression and disenfranchisement. (55)

While there is an obvious criticism of the complicity of “normal”/normative citizens on the ongoing colonial enterprise in Hopkinson’s novel, I will argue that the posthumanist feminist ethics guiding the protagonists’ actions do offer an alternative resolution to humanist colonization, one where human and non human beings establish relationships of cooperation based on respect, negotiation, and openness to difference. As will be detailed and analyzed in the following section, these are best enacted in the dub planet of New Half-Way Tree.

Paradise Regained? The Affective Regimes of Interspecies Communities

A major critique to patriarchal affective regimes of female submission comes in the novel from the depiction of the heteronormative nuclear family represented by Antonio, his wife Ione, and Tan-Tan. Prior to their exile, adultery destroys the façade of familiar happiness and causes the expulsion of Antonio from the dubious paradise of Toussaint. The idyll of the perfect family had never in fact been real, as Tan-Tan has grown neglected in affective terms by both

her mother and father, who try to compensate with materialistic presents their emotional self-interest. As is often the case with affluent children, it is the machines and subaltern caretakers who provide the affective nurturing to the little girl: Nursie, Ben, even the a.i. eshu are warmer and more caring than her parents from the very moment of her birth:

From the first birth pangs hit Ione, it was as though she realised she didn’t have the taste for hard labour, oui. As soon as she pushed the baby out of her, Ione took one look at it and shouted at Antonio to activate the wet-nurse, purchased to help Ione with the breastfeeding. The midwife Babsie took the baby, held it out for Ione to give it one dry kiss on the tiny cheek, and that was that for mother-love. (Hopkinson 2000, 46)

In contrast to such posthumanist ethics of love and care, for her parents, Tan-Tan is just a property: “She [Ione] reached out her two arms to claim her property. Antonio put the baby into them” (47). This view leads Antonio to kidnap “his” girl when divorce is imminent and, after having killed his wife’s lover, he is expelled to New Half-Way Tree. Tan-Tan is thus forced into exile by her father, who will abuse her sexually as a replacement for his betraying wife: he gives Tan-Tan her mother’s wedding ring on her ninth birthday, symbolically making her his spouse and raping her for the first time that same night, and repeatedly in the following years.

As a strategy of survival in the line of Sandoval’s cyborgian third world feminism and Du Bois’ Black double consciousness invoked above, Tan-Tan splits her self into two performative characters: the submissive, silenced, and good Tan-Tan girl; and the empowering rebellious Midnight Robber, a transgender impersonation of the male hero of Caribbean Carnival: “She wasn’t Tan-Tan, the bad Tan-Tan. She was Tan-Tan the Robber Queen, the terror of all Junjuh, the one who born on a far-away planet, who travel to this place to rob the rich in their idleness and help the poor in their humility” (140). Using Braidotti’s (1994) concept of nomadic subjectivity, Wendy Knepper (2013) analyzes how

Masquerading as the Midnight Robber, Tan-Tan travels across communities and worlds, reconfiguring her identi-

ty through performance and performativity. [...] Tan-Tan, the nomadic, cross-dressing hero(ine) serves as a kind of avatar for the narrative discourse itself, which moves through space and time as well as across disciplines of knowledge in order to reincarnate identity in a more pluralistic, experimental fashion [...] to express alternative constructions of identity and community through a virtualized Caribbean queer imaginary. (140-41)

This pluralistic conceptualization of (post)identity fits well with current definitions of posthumanist subjectivity which, as is the case with Tan Tan's contingent performative enactments, is conceived of as always unfixed, situational, relational, embodied and embedded (Braidotti 2013, 51).

The outcasts, now downgraded to human status—the high-tech earbugs are out of range in New Half-Way Tree and the most advanced gadget is a car engine, which becomes an instrument of destruction later on—, are aggressively occupying the lands formerly inhabited by indigenous species such as the douen (another mythical Caribbean figure of in-betweeness). Despite this aggression, the posthuman douen's ethics of hospitality are more compassionate and protective of the dispossessed than those of the exiled humans colonizing their planet. Chichibud is the co-protagonist douen, described as a becoming-animal figure⁶ with a bird-like head, four-finger hands, goat-like feet, and “something looking like a pocket of flesh at its crotch” for genitalia (Hopkinson 2000, 92). He gives voice to a posthuman critique of the anthropocentric humanist obsession with hierarchical taxonomy; during his very first encounter with Tan-Tan and Antonio, when the latter refers to him as “the beast,” Chichibud replies: “Beast that could talk and know its own mind. Oonuh tall people quick to name what is people and what is beast” (92). This first meeting of Chichibud with Antonio and Tan-Tan makes allusions to the encounter of European colonizers and indigenous peoples of the Americas through Chichibud's sarcastic criticism of the exchange of pens and beads for vital resources like water and food, or, his knowledge of the languages of ‘the tallpeople’—“Anglopatwa, Franco-patwa, Hispanopatwa, and Papiamento” (95)—, which the douens have learnt “for oonu don't learn we own” (95). Even the fact that the douens call themselves by that name because this is what the newcomers called

them replicates the Europeans' labelling of the indigenous as “Indians” in the Caribbean.

After Tan-Tan kills her father while he is raping her, thus putting an end to the exploitation of filial duty, love, and fear on which incestuous abuse is based, Chichibud offers her shelter in the secret home of the douens, where they have kept themselves apart from ‘the tallpeople’ “[e]ven though we sharing the same soil, same water, same air” (Hopkinson 2000, 173). The interspecies hostility between “humans” and “beasts” is bridged in the act of hospitality offered by Chichibud despite the high risk for the future survival of the douens that this entails: “Come in peace to my home, Tan-Tan. And when you go, go in friendship” (179). Although the elder leader of the douen community is reluctant to accept Tan-Tan into their tree home, Chichibud argues in her favour and she is given shelter and introduced into their secret knowledges, which she swears not to disclose, on a basic agreement of reciprocity that Chichibud makes explicit: “Understand that I doing it to save your life, but you have to guard ours in return ... When you take a life, you must give back two. You go keep douen secrets safe? You must swear” (174). Tan-Tan thus learns from the douen the skills to inhabit a new environment and contribute to the communal welfare. This is what Grace L. Dillon (2008) has described as “Indigenous and embedded knowledge of biological mutualism” (30); she becomes to all effects a new member of Chichibud's family. Thus, “Hopkinson extends the transformative potential of cross-dressing by introducing cross-species communities and relationships, which further challenge notions of gender, family and community” (Knepper 2013, 147). Tan-Tan may at this point be seen as another becoming-animal figure, in her close affinity to the douens and hints of her new family, which abounds in Hopkinson's critique of Eurocentric Humanism, as Madhu Dubey (2008) has signalled when contextualizing Hopkinson's works side by side Octavia E. Butler's:

Afro-diasporic as well as Euro-American women's science fiction exploits the trope of becoming animal not only to explore the implications of (black people and women) being identified with animal nature, but also to call into question dualistic and overlapping oppositions between nature and culture, magic and science, animal and human, body and mind, female and male, European and African,

and so forth. In common with other women writers of science fiction, Octavia E. Butler and Nalo Hopkinson use the trope of woman becoming animal in order to defamiliarize the modern Western discourse of the human. (35)

Commenting on the figure of the alien, Sara Ahmed (2000) contrasts the dominant use of the alien as a source of fear and danger with more positive uses, like the one in *Midnight Robber*:

making friends with aliens, eating with aliens, or even eating one (up), might enable us to transcend the very limits and frailties of an all-too-human form. Or, by allowing some aliens to co-exist 'with us', we might expand our community: we might prove our advancement into or beyond the human; we might demonstrate our willingness to accept difference and to make it our own. Being hospitable to aliens might, in this way, allow us to become human. It could even allow us to become alien, to gain access to alien worlds, previously uncharted by other humans. (2)

This is of course the case of Tan-Tan, the posthuman-alien in the douen's indigenous territory. The interspecies positive affects developed in *Midnight Robber* reflect both Braidotti's (2006) and Haraway's (1999) similar understanding of affectivity, where

the emphasis falls on a cognitive brand of empathy, or intense affinity: it is the capacity for compassion, which combines the power of understanding with the force to endure in sympathy with a people, all of humanity, the planet and civilization as a whole. It is an extra-personal and a trans-personal capacity, which should be driven away from any universalism and grounded instead in the radical immanence of a sense of belonging to and being accountable for a community, a people and a territory. (Braidotti 2006, 205)

This accountability explains why Tan-Tan is forced once more to exile, because she has transgressed the norms of trust by visiting human settlements, inadvertently disclosing her hiding place and bringing the destruction of the douen's home tree by humans, as Chichibud explains: "You cause harm to the whole community, cause the daddy tree to dead" (Hopkinson 2000, 281). On this new exile, Tan-Tan is accompanied by Chichibud's adolescent daughter Abitefa,

culprit of covering Tan-Tan's lies, and later also by a rolling calf (another Caribbean myth), thus creating a new trans-species community of mutual support across differences that further reinforces the novel's feminist posthumanist affective politics.

Conclusions

Midnight Robber addresses two clashing aspects of the cyborg world as described by Donna Haraway (1991b): "A cyborg world is about the final imposition of a grid of control on the planet ... From another perspective a cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints" (154). The first one is reflected in the novel through the totalitarian control by the Grande Anansi Web in Toussaint. This is a controversial aspect, since Granny Nanny has been read in a very positive view by several critics, among them notably Elizabeth Boyle (2009), Jillana Enteen (2007), and Ingrid Thaler (2010), who view her in connection to the historical figure of Granny Nanny, as a role model of Black female empowerment that subverts patriarchal images of the enslaved Black woman. Though acknowledging some of the violent aspects of Hopkinson's Granny Nanny, they foreground her role as protector and guardian of the community. While I indeed value the potential for subversion in the representation of Granny Nanny as the ultimate form of power in Toussaint and the disruption of cliché representations of Black women in most cultural forms that it implies, her working within the structure of the corporation and the violent genocide of the indigenous populations this produces complicate, from my point of view, such a flattering reading of her values. The second aspect, that of new forms of kinship with machines and animals, is presented through Tan-Tan, whose double consciousness becomes acknowledged publicly at the end of the novel when she discloses her secret history of abusive incest. In the last pages, she gives birth to a son, Tubman, who though engendered with violence, is the first 'born' posthuman, since the fetus grows the techno connection to Granny Nanny just like any other limb: "By the time she get pregnant with you, Nanny...instruct the nanomites in you mamee blood to migrate into your growing tissue, to alter you as you grow so all of you could *feel* nannysong

...your whole body is one living connection with the Grande Anansi Nanotech Interface” (Hopkinson 2000, 328). The figure of this baby Tubman is, like that of Granny Nanny, therefore ambivalent, since, on the one hand, he may be considered “the first colonial agent of Granny Nanny on New Half-Way Tree” (Langer 2011, 69), while, on the other, he could also “use the power of Granny Nanny to build a non-colonial society: like his namesake, ‘the human bridge from slavery to freedom,’ or, more adequately, the posthuman bridge” (69). This is the version favoured also by Thaler (2010) in her very positive reading of the novel’s ending. For Wendy Knepper (2013), his name is another act of “transgender dubbing that recalls, repeats, and opens up its historical source in unexpected but highly resonant ways” (151). Her reading of baby Tubman is also a very positive one, as she considers that

Tubman forges links between (post)colonial history and an alternative future through a hybrid embodiment of the transformative potential associated with processes of emancipation, cross-dressing, transgender naming, and cybernetic incorporation. [...] The new ‘Tubman’ brings together multiple discourses that trouble a conventional understanding of human identity in terms of race, technology, and gender: the post-slavery body, the cyborg, and the transgendered body. (152)

Tubman’s name claims the legacy of Harriet Tubman and the cultural memory of Black struggles for emancipation, though from a perspective critical of the complicity of freed Blacks in ongoing colonialism, which perfectly fits N. Katherine Hayles’s (1999) description of the cyborg: “Standing at the threshold separating the human from the posthuman, the cyborg looks to the past as well as the future. It is precisely this double nature that allows cyborg stories to be imbricated within cultural narratives while still wrenching them in a new direction” (158).

In this article, I have proposed a critical posthumanist reading of *Midnight Robber* taking into account that, as Cary Wolfe (2010) has clarified, “the point is not to reject humanism tout court—indeed, there are many values and aspirations to admire in humanism—but rather to show how those aspirations are undercut by the philosophical and ethical frameworks used to conceptualize them” (xvi). Hopkinson’s critique of the

reproduction of violent patriarchal colonial patterns in the extraterrestrial New-New Worlds that gave freedom to the oppressed Caribbeans warns us of the need to deeply challenge and transform the ideological tenets sustaining dominant epistemologies. I find particularly pertinent Chela Sandoval’s (1999) reminder that “If cyborg consciousness is to be considered as anything other than that which replicates the dominant global world order, then cyborg consciousness must be developed out of a set of technologies that together comprise the methodology of the oppressed, a methodology that can provide the guides for survival and resistance under first world transnational cultural conditions” (248). I am convinced that in the twenty-first century, we may continue to find in literature the kind of critical thinking demanded by our new life conditions. Speculative fiction by TransCanadian queer feminist activists like Nalo Hopkinson, but also Larissa Lai or Hiromi Goto has notably contributed in exciting and innovative ways to the discussion by imagining new posthumanist feminist ethics and forms of affect that are most relevant to contemporary social justice struggle.

Endnotes

¹ For a survey of the posthuman agenda in science fiction, see “Literature as Lab” in Mads Rosendahl Thomsen’s (2013) *The New Human in Literature*. Looking back to the origins of the genre, the monster in *Frankenstein* has been described as a paradigmatic figure of “an early cyborg” (Hayles 1999, 158), a posthuman figure so popular in contemporary culture that Hardt and Negri (2004) have come to affirm that “Frankenstein is now a member of the family” (196).

² In line with this, it is surprising that Atwood’s (2011) study of the genre *In Other Worlds: SF and the Human Imaginations* does not mention even in passing the production of such a widely anthologized and influential TransCanadian author as Nalo Hopkinson; in fact, no reference at all appears in Atwood’s book to contemporary Canadian SF apart from her own.

³ Thaler (2010) explains this as a reference to Caribbean music: “A ‘dub version’ was originally the B-side of a Reggae record, which features the A-side song’s bass and drums without the vocals” (103). See her extensive chapter on this novel in *Black Atlantic Speculative Fictions* for a detailed explanation of the Caribbean historical and cultural elements in the novel. Knepper (2013) also offers an interesting explanation of the relevance of dubbing in the novel, in her chapter “Cross-Dressing and the Caribbean Imagination in *Midnight Robber*.”

⁴ As Knepper (2013) explains, Tan-Tan is the name of a well known Carnival character in the Caribbean. Peter Minshall, the Carnival

artist who is mentioned as such in the novel (Hopkinson 2000, 29), created a mobile of Tan-Tan as Queen of the Carnival in 1990 (Knepper 2013, 142).

⁵ Castells (1996) has extensively theorized on this concept in his famous trilogy *The Information Age: Economy, Society and Culture*, most especially in its first volume, *The Rise of the Network Society*. A concise summary and introduction to the concept may be found in his article "Materials for an Exploratory Theory of the Network Society" (2000).

⁶ On the becoming-animal trope and its relation to diverse indigenous philosophies in Hopkinson's novels see Dubey (2008) and Dillon (2007, 2008).

Acknowledgements

Research funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness, Project "Bodies in Transit: Making Difference in Globalized Cultures" (Reference FFI2013-47789-C2-2-P)

References

Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Queers in Post-Coloniality*. London, UK: Routledge.

Atwood, Margaret. 2011. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York, NY: Nan A. Talese/Doubleday.

Barr, Marleen S., ed. 2008. *Afro-Future Females: Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Boyle, Elizabeth. 2009. "Vanishing Bodies: 'Race' and Technology in Nalo Hopkinson's *Midnight Robber*." *African Identities* 7 (2): 177-191.

Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects*. New York, NY: Columbia University Press.

_____. 2006. "Posthuman, All Too Human. Towards a New Process Ontology." *Theory Culture Society* 23 (7-8): 197-208.

_____. 2013. *The Posthuman*. London, UK: Polity.

Caluya, Gilbert. 2014. "Fragments for a Postcolonial

Critique of the Anthropocene. Invasion Biology and Environmental Security." In *Rethinking Invasion Ecologies from the Environmental Humanities*, edited by Jody Fwaley and Iain McCalman, 31-44. London, UK: Routledge.

Castells, Manuel. 1996. *The Rise of the Network Society*. Malden, MA: Blackwell.

_____. 2000. "Materials for an Exploratory Theory of the Network Society." *British Journal of Sociology* 51 (1): 5-24.

Dillon, Grace L. 2007. "Indigenous Scientific Literacies in Nalo Hopkinson's Ceremonial Worlds." *Journal of the Fantastic in the Arts* 18 (1): 23-41.

_____. 2008. "Totemic Human-Animal Relationships in Recent Sf." *Extrapolation* 49 (1): 70-96.

Dubey, Madhu. 2008. "Becoming Animal in Black Women's Science Fiction." In *Afro-Future Females: Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*, edited by Marleen S. Barr, 31-51. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Enteen, Jilliana. 2007. "On the Receiving End of the Colonization': Nalo Hopkinson's 'Nansi Web.'" *Science Fiction Studies* 34 (2): 262-282.

Haraway, Donna. 1991a. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, by Donna Haraway, 183-201. New York, NY: Routledge.

_____. 1991b. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, by Donna Haraway, 149-181. New York, NY: Routledge.

_____. 1999. "The Promises of Monsters." In *Cybersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, edited by Jenny Wolmark, 314-366. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

- Hardt, Michael, and Antonio Negri. 2004. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York, NY: Penguin.
- Hayles, N. Katherine. 1999. "The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman." In *Cybersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, edited by Jenny Wolmark, 157-173. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Hopkinson, Nalo. 2000. *Midnight Robber*. New York, NY: Warner Books.
- _____. 2012. "Report from Planet Midnight." In *Report from Planet Midnight Plus...*, by Nalo Hopkinson, 27-50. Oakland, CA: PM Press.
- Kamboureli, Smaro, and Roy Miki, eds. 2007. *Trans. Can.Lit: Resituating the Study of Canadian Literature*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Knepper, Wendy. 2013. "Cross-Dressing and the Caribbean Imaginary in Nalo Hopkinson's *Midnight Robber*." In *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexualities*, edited by Maria Cristina Fumagalli, Bénédicte Ledent, and Roberto del Valle Alcalá, 140-156. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Langer, Jessica. 2011. *Postcolonialism and Science Fiction*. Houndmills, UK: Palgrave Macmillan.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics." *Public Culture* 15 (1): 11-40.
- Nelson, Alondra. 2002a. "Introduction: Future Texts." *Afrofuturism. Social Text* 71: 1-15.
- _____. 2002b. "Making the Impossible Possible. An Interview with Nalo Hopkinson." *Afrofuturism. Social Text* 71: 97-113.
- Pordzik, Ralph. 2001. *The Quest for Postcolonial Utopia: A Comparative Introduction to the Utopian Novel in the New Literatures in English*. New York, NY: Peter Lang.
- Rutledge, Gregory E. 2001. "Futurist Fiction and Fantasy: The 'Racial' Establishment." *Callaloo* 24 (1): 236-252.
- Sandoval, Chela. 1999. "New Sciences: Cyborg Feminism and the Methodology of the Oppressed." In *Cybersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, edited by Jenny Wolmark, 247-263. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Thaler, Ingrid. 2010. *Black Atlantic Speculative Fictions: Octavia E. Butler, Jewelle Gomez, and Nalo Hopkinson*. New York, NY: Routledge.
- Thomsen, Mads Rosendahl. 2013. *The New Human in Literature: Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*. London, UK: Bloomsbury.
- Wolfe, Cary. 2010. *What is Posthumanism?* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Épilogue : Désaffecté

.....
Simon Harel est professeur titulaire au Département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal. Il dirige le Laboratoire sur les récits du soi mobile (LRSM), lieu de convergence médiatique et culturel où les chercheurs et partenaires travaillent avec des outils de captation audiovisuelle pour cerner les réalités et les enjeux de l'espace. Il est codirecteur du Centre de recherche des études littéraires et culturelles sur la planétarité (Université de Montréal). À l'orée du développement du Campus MIL de l'Université de Montréal, le Catalyseur d'imaginaires urbain (CIU), infrastructure de recherche-crédation dont il est coresponsable, a pour fonction de rassembler les prises de paroles citoyennes (performances publiques, récits de vie) par le biais d'une approche multimédiatique. Depuis quelques années, Harel propose des essais-fictions qui font place à la subjectivité du chercheur, dans une réflexion mettant en cause les lieux communs de l'identité. Auteur d'une quarantaine d'essais, fictions et volumes collectifs, il a publié récemment *Foutue charte*, *Journal de mauvaise humeur* (Varia) et *Place aux littératures autochtones* (Mémoire d'encrier). *Été 1965. Fictions du hobo* (chez Nota bene) paraîtra en 2017.
.....

Abstract

By way of epilogue, a fictional essay, an excerpt from the book *Été 1965. Figures du hobo* soon to be published by Nota bene in the "Grise" collection. A way to dive headfirst into the world of affects. The hobo is a fantasized figure of the 1960s. An obsessive figure who has haunted the narrator since his childhood in the suburbs of Saint-Léonard: a railroad track, train convoys, men jumping onboard in search of adventures. It was the carefree summer of 1965, with dreams of sovereignty, desires of independence for a little eight-year-old boy. Now an adult, I wanted to understand how American literature had built this fantasy. How Quebec stood out, with Jean-Jules Richard's astonishing *Journal d'un hobo* (1965). How Cormac McCarthy's *The Road*

(2006) extends this fantasy. But I also wanted to offer a more intimate understanding of its subject: thus, were born the fictions of the hobo.
.....

Résumé

En guise d'épilogue, une fiction-essai, un extrait d'un ouvrage *Été 1965. Figures du hobo* à paraître chez l'Éditeur Nota bene dans la collection « Grise ». Une façon de plonger en apnée dans le monde des affects. Le hobo, c'est une figure fantasmée des années 1960. Une figure obsessionnelle qui hante le narrateur dès son enfance dans la banlieue de Saint-Léonard : une voie ferrée, des convois de trains, des hommes qui sautent dedans à la recherche d'aventures. C'était l'été 1965 de l'insouciance, des rêves de souveraineté, des désirs d'indépendance pour un petit gars de huit ans. Devenu adulte, j'ai voulu comprendre comment la littérature américaine a construit ce fantasme. Comment le Québec s'est singularisé, avec l'étonnant *Journal d'un hobo* (1965) de Jean-Jules Richard. Comment *La Route* (2006) de Cormac McCarthy prolonge ce fantasme. Mais j'ai eu aussi eu envie d'offrir une compréhension plus intime de son sujet : ainsi sont nées les fictions du hobo.

Dans les années 1960, en Amérique ou en Europe, il n'y avait pas d'itinérant. Le mot n'existait pas. Nous avons l'habitude aujourd'hui de créer des mots qui ont, selon toute apparence, la qualité de concepts. Que veut dire au juste être un itinérant ? Est-ce un destin convenable que d'« itinérer » ? La condition d'itinérant a l'apparence d'une trajectoire planifiée. On parle en effet d'itinérance à propos du changement de réseau de téléphonie mobile. Sous le couvert du propos technologique, en fait une manière commode de ne pas parler des sans-abris, tant ce dernier discours a toutes les apparences du stigmaté, et une manière, sans doute, de remplacer un stéréotype par un autre : l'itinérance deviendrait une condition, un statut, une manière d'être, en somme, une éthique à saveur locale qui permettrait de prétendre à quelque utilité circonstanciée, socialement validée, dans le monde actuel. Il reste que cette rage du statut social ne m'intéressait pas dans l'univers banlieusard montréalais où j'ai fait mes premières armes. J'avais d'autres préoccupations et une vision de l'autre qui appartenait à l'époque.

Au cœur du Montréal des années 1960, la réserve canadienne-française, l'espace propre, les lieux où « nous » habitions, s'animaient par un désir de souveraineté encore en gestation. La manière dont cet imaginaire foisonnant de liberté et d'affirmation de soi se constitua en ces quartiers retranchés, à la périphérie des villes, est peu connue, sans doute parce qu'on n'accepte pas véritablement ce qu'on appelle communément un « esprit banlieusard ». Pourtant, nul doute que l'affirmation d'un éthos collectif, je parle de l'identité québécoise, se lia à ces périples suburbains. Quant à la banlieue rayonnante, elle n'était pas forcément le siège de la richesse, de la réussite. Il y avait, dans tout ce paysage, des zones d'ombre, des fractures, des failles qu'il me faut maintenant tenter de déceler.

§

Comprenons un peu mieux ce qui se joue durant ces années fastes : le béton n'est pas fissuré, les autoroutes sont à ce moment-là des œuvres d'art, des réalisations qui laissent pantois. L'échangeur Turcot est une merveille du monde, le métro ne se résume pas à la démarche poussive de wagons qui tombent en panne de manière systématique. Quant à l'île Sainte-Hélène, à laquelle s'est ajoutée l'île Notre-Dame en 1965, elle représente un joyau au cœur du fleuve.

L'esprit de la nouveauté se répand à la manière

d'une bonne parole. Changement de ton, changement d'esprit. Aux communions, confirmations, recueillement collectif dans l'esprit d'une des églises de quartier, s'est substituée, sans même qu'on y prenne garde, la *religion du progrès*. Un jour, ont été créés des barrages, des échangeurs gigantesques, des autoroutes ; les tranchées ont permis la disposition d'un réseau de stations de métro dans les profondeurs de la ville. Tout cela est produit sans avertissement, à la manière d'une manne providentielle, ce en quoi la religion n'était pas très éloignée, dans nos esprits prompts à la fabulation, de ces épiphanies industrielles.

On emprunte l'autoroute 20, l'autoroute 40. On va vers l'Est ou vers l'Ouest. Place Versailles, amas de tours, de centres d'achats, de *Life Centers*. Centre Rockland, débauche d'Armani, de Gucci, de montres Cartier. Le système autoroutier est ce transit qui permet, avec une efficacité redoutable, d'impulser une circulation aux biens, aux sujets, aux marchandises (quelles qu'elles soient, ressources naturelles ou produits déjà transformés).

Oui, mais voilà : ma famille s'est établie à proximité d'une autoroute. C'est l'envers du décor, des bijoux et des œuvres d'art. Le discours d'ordre général vise cette fois le particulier et il change forcément : on rit souvent de ces gens qui se construisent une maison, un pavillon de banlieue à proximité d'un grand boulevard, voire d'une autoroute à six voies.

L'autoroute était notre nouvelle croix, un symbole de réconciliation avec le territoire, une manière de le scarifier, de le blesser, puis de le rehausser au nom de ce progrès dont nous constatons les effets, plus que nous ne le conceptualisons. Pour des enfants de huit ans, qui voient quotidiennement la saillie de l'autoroute quarante, les motels en construction en prévision de l'exposition universelle de 1967, les bruits cavernaux des moteurs V-8 qui équipent le moindre véhicule américain de l'époque, le progrès était décidément une abstraction. *Now*. Nous y étions ! Nous vivions au cœur d'un monde où la locomotion connaissait des développements accélérés. Alors que le discours présent met en valeur le principe bien bizarre d'une dématérialisation progressive du monde, comme s'il fallait s'effacer au prix d'une consécration de l'univers des réseaux et agoras électroniques, nous étions au cœur d'un univers des plus concrets. Métal, béton, plastique, asphalte.

Ville Saint-Michel, Anjou, Montréal-Nord, Saint-Léonard, en somme l'Est. Il ne s'agit donc pas de célébrer l'Est nouveau, le Plateau Mont-Royal des années 1970-80, on l'a bien compris. Non, l'Est dans lequel j'ai vécu était assez semblable à un fouillis impossible d'identifier sereinement. Et dans ma banlieue, les enfants de la classe moyenne en voie d'affirmation étaient tous en retrait, à la fois modernes et déclassés, alors que je savais déjà sans pouvoir le formuler (dans cette manie de la prédestination anxieuse qui ne m'a jamais quitté) que tout cela, politique de la terre brûlée oblige, disparaîtrait.

§

Imaginons donc une réserve canadienne-française, l'émancipation récente de tout un petit peuple de classe moyenne qui, un jour, décide de migrer au nord de l'autoroute métropolitaine, puisque ma famille en faisait partie.

Sur les pourtours de cet espace propre, qui voyions-nous ? Les autres, des étrangers, dans le meilleur des cas, des êtres qui nous indiffèrent sinon des êtres bizarres ou hostiles. Une faune, dirais-je avec mes mots d'adulte. Eux-semblables, Italiens, *wops*¹, sales, pourritures, écraseurs de coquerelles, vieilles femmes qui puent, putes, Italie du malheur, femmes poilues, ginos : tout cela et pire encore, je l'entendais, je le répétais, je le pensais absolument. Sans le savoir, avec la prédestination des enfants qui jouent, comme on dit, des jeux dangereux, j'avais le sentiment que le pire était à venir, que le désir de souveraineté était une arnaque, une imposture bonne pour ces bourgeois qui habitaient d'autres quartiers, Outremont ou Westmount.

Je viens en effet d'un espace divisé, dissocié, comme si Montréal avait représenté une Babel linguistique, des paroisses de mots où chacun, avec quelle difficulté, tentait d'identifier son église. Il importait peu alors de demander à son voisin d'où il venait. Le monde était encore trop vaste, difficile à circonscrire. À vrai dire, notre connaissance de la géographie était limitée. L'Europe, c'était très loin. Quant à l'Italie, elle ne nous était certainement pas transmise, à ce moment, par les romans de Stendhal ou d'Alberto Moravia. Nous avions sous les yeux le spectacle d'une Italie prolétaire, de paysans calabrais qui, dès leur arrivée à Montréal, se cassaient le dos à travailler dans des carrières de pierres, des usines sans ventilation où l'on manipulait, le visage à découvert, des produits chimiques toxiques. Prolétariat

de ces années, sans grande conscience de ce que voulait dire une classe sociale, le « nous » de ces années était déjà en proie à l'effacement, sous le coup de butoir de ce progrès qui masquait à peine, dans une violence apparemment feutrée, les inégalités, les expressions gênées de la pauvreté.

Durant mon enfance, Saint-Léonard était un repaire étrange d'individus que tout séparait. Des *hobos*, des vagabonds, des êtres bizarres, à l'identité sexuelle mal définie, des hommes et des femmes au faciès étrange, toute une bizarrerie de stéréotypes ethniques, raciaux, culturels et religieux qui faisaient du Montréal de cette époque une sorte de capharnaüm, un bazar. L'expression n'est pas choisie au hasard : dire un « bazar », c'est bien évidemment une façon de qualifier la culture d'autrui, de la ramener, à propos du fondement culturel arabisant de cette réalité du commerce, à quelque chose d'indistinct, d'enchevêtré, d'hétéroclite. C'est revenir à une façon de voir les choses qui « ne datent pas d'hier », comme on dit.

L'autre, c'était le *wop*, l'Italien aux mains sales. Il avait eu la mauvaise idée de venir s'installer là où nous habitions. De nous irriter, de provoquer ce désir de souveraineté, immense et indiscernable bien qu'il nous mobilisât dans l'instant ; nous étions les citoyens de l'autoroute, les sujets du progrès, les adeptes du transit, de l'efficacité industrielle.

Eux, les autres, les sales, les malpropres, les trous-de-culs habitaient la carrière, *là-bas*, à l'est, dans la poussière, le bruit incessant des camions qui chargeaient la pierre taillée de manière rudimentaire. *Là-bas*, c'était Jarry à l'intersection de la rue d'Iberville, le boulevard Saint-Michel, le boulevard Pie-IX. Dans ces avenues, qui n'avaient rien de boulevards, d'autoroutes, ces rues qui sentaient mauvais, qui mêlaient une odeur rance de friture, de sueur chaude, d'asphalte chauffée à blanc lors des journées de juillet, nous n'y allions pas, nous nous contentions de passer. Ainsi, mon père me disait : « Passe ton chemin, ne va pas en ces lieux. Ne te mêle pas aux malpropres, tu le paieras d'une saleté, d'une ordure que tu ramènerais au domicile familial ».

Ces rues, images de ghetto, nous les voyions cependant, à la même époque, dans les reportages de *Paris-Match*, à Los Angeles ou à Détroit. Quelle ironie, quel étrange et subtil renversement de situation ! Nous aimions les Noirs des métropoles américaines. Offensés, humiliés, en proie au racisme de ces Américains qui

n'avaient de respect pour rien, même pas pour la lune, nous avions de ces personnages, objets de fabulation par les reportages dans les grands magazines français de l'époque, une image à peu près exacte pourtant de ce que nous méprisions souverainement chez le voisin, l'Italien du Sud. Est-ce pour cette raison que je me suis imaginé si longtemps vivre au cœur d'une clairière banlieusarde, d'un monde protégé ?

À l'abri dans mes tanières, dans mes camps retranchés, près des voies ferrées du boulevard des Prairies, au nord de la banlieue, j'épiais, avec toute l'attention de fantassins sur leurs gardes qui me fait repenser à ces soldats de *Commandos du désert*, les espions qui tenteraient de s'immiscer parmi nous, les délateurs qui provoqueraient, au moment le plus opportun, l'arrivée des forces ennemies, qui nous attaqueraient sans merci. Mes amis et moi étions libres mais assiégés, mis en cause d'une manière bien étrange puisque, à l'horizon, l'ennemi véritable ne pointait pas le nez. Certes, il y avait ces Italiens, ces sens-mauvais, ces enfants de femmes poilues, ces *blokies wops* aux souliers pointus, disait-on, qui marchaient dans la ville, plus à l'est encore. Nous ne les aimions pas, nous ne les connaissions pas, nous ne voulions rien savoir de leur existence, de leur installation, toute récente, dans ces appartements miteux, qui sentaient la cochonnerie, la sueur froide, le bain que l'on prenait une fois par semaine.

Fiers, nous l'étions, sans savoir pourquoi. Mes parents me l'avaient dit : « sois fier de ta race, de ce que tu es, du maître que tu deviens ». Ils disaient encore : « sois vigilant, ne t'oublie pas, regarde derrière toi, on pourrait t'attaquer ; un jour, si tu n'es pas prudent, l'ennemi t'anéantira ». Dans l'affirmation de ce désir de souveraineté, qui était le maître-mot de ma famille, de mon époque, il y avait, n'en doutons pas un seul instant, le racisme le plus insidieux, la rage la plus folle.

§

Parfois le souvenir se fait plus dense, et je ne sais pas si une fiction ne se met pas en place, venant réécrire en partie certains épisodes de mon enfance. En effet, quand j'évoque des souvenirs d'enfance, me revient en mémoire le sentiment de faire corps, d'être concerté, uni avec les autres de ma banlieue contre un ennemi potentiel. J'aurais aimé mieux circonscrire ce désir de souveraineté qui représente toujours une aporie dans la mise à jour de mes délibérations narratives sur l'itinérance. L'interrogation est personnelle, mêlant à l'essai des frag-

ments autobiographiques ; elle est le fruit d'une forme de divagation à relier à l'itinérance.

Ainsi, j'ai l'impression que mes amis, ma sœur et moi marchions sur les voies ferrées, les yeux fermés. Semblables à des funambules irrésistiblement attirés par le métal brûlant des rails. On a dû le faire en juillet, c'est certain, avec au-dessus de nous un ciel immense et sans nuages, on a dû marcher à la queue leu-leu. Dans l'apogée de l'enfance et les formes encore incertaines de la puberté, nous cheminions en un cortège pour lequel la mort était un vain mot. Nous marchions les bras étendus, semblables à des ballerines, indécis, graciles, fluides et agiles, dans notre quête d'éternité. Les yeux fermés, nous autres les garçons nous donnions l'impression de marcher dans le vide.

Nous rêvions aux lentes progressions des fil-déféristes suspendus entre ciel et terre, alors que nous étions à quelques centimètres des ballasts de gravier. Nos songes étaient trompeurs. Alors que nous avions la certitude de défier l'espace, le long convoi du train de marchandises s'était enfin assemblé, dans l'un des centres de triage près du port. Nous avions le temps pour nous. La locomotive tractrice ne s'était pas mise en route. Il fallait procéder aux dernières vérifications techniques, aux contrôles de sécurité. Surtout, il fallait s'assurer que la voie était libre.

Et nous continuions à marcher, les yeux fermés. Pour nous donner l'air de pirates ou de romanichels (d'où me vient cette expression ? Où l'ai-je apprise, moi l'enfant de cette « Terre Québec » dans laquelle vivaient les Indiens et les cowboys, mais certes pas les « gens du voyage » ?), nous avons décidé de nous bander les yeux. D'un commun accord, cette décision nous engageait à respecter notre serment. Que l'un d'entre nous ouvre les yeux et il serait jeté tout habillé dans les marais qui entouraient la voie ferrée. Le marais sentait mauvais, surtout à l'été, avec la chaleur écrasante. En son extrémité, près des zones industrielles qui accueillaient les premières usines (car ces banlieues connaissaient un développement accéléré), un tuyau de métal galvanisé déversait une matière rougeâtre.

Vite, nous adoptions la posture des pirates. Un mouchoir servait de bandeau. Il ne serait plus possible de feindre la cécité, de cligner de l'œil dans le ciel clair pour savoir où nous nous trouvions, si le danger tant désiré s'approchait de nous. Aveugles volontaires, nous continuions de marcher, au tout début en nous tenant

par la main, ce qui nous obligeait à toutes sortes d'acrobaties, car il ne fallait pas tomber.

Nous a-t-on vus, au loin, sur les rails ? A-t-on aperçu, sur la découpe de l'horizon, nos silhouettes à peine visibles, tant la brume de chaleur nous transformait en personnages qui, de loin, semblaient tout droit sortis d'un mirage ? Nous marchions, concentrés, persévérants, en une longue cohorte de réfugiés, à la porte du rêve : fildeféristes, vagabonds, hobos, parfois clochards, bien que nous n'ayons pas fait connaissance de ces êtres qui vivaient au cœur de la ville, nous qui étions des enfants de banlieue comme il existe des enfants de la balle.

Mais un jour, dans la cité, la banlieue verdoyante, quelqu'un a prononcé cette parole qui suscita l'effroi, même pour des enfants insouciantes : « Disparaître ». Nous étions à l'abri, entre nous, heureux d'avoir de quoi à manger tous les jours, du pain, de la viande, des légumes. Papa avait une voiture, le voisin d'en face aussi. Plus loin, vers l'ouest, dans les quartiers nouvellement construits de triplex, on prenait l'autobus, on marchait, on salissait ses pieds sur des trottoirs qui sentaient mauvais. Or voilà, « disparaître », ce fut dit un jour, tout d'abord de manière détachée, débonnaire, comme s'il s'agissait des voisins que nous n'aimions pas, de l'autre côté de l'autoroute. Cela ne cadrerait pas avec ce qu'on m'avait appris. Nous avions conquis, sans grande difficulté, les grandes places du nord-est de Montréal. Nous avions peu à peu envahi tous ces champs qui faisaient pousser courgettes, choux, carottes. Les vieux agriculteurs, qui tenaient bon, qui labouraient leur terre, s'étaient excusés, puis étaient partis avec un chèque, voire une enveloppe de dollars tout juste imprimés qui tenaient lieu de juste compensation pour leur vie maintenant périmée.

Disparaître ? Non, nous empièterons sur les territoires de ces bouseux qui viennent d'Europe, des vieux pays, qui s'obstinent à prier dans leur dialecte, les femmes, elles, portent des fichus le dimanche, mettent des gants blancs pour aller à la messe. S'il le faut, nous prendrons le maquis, nous tuerons les ennemis, les tailladerons un à un, sans une forme de culpabilité. Enfants guerriers, enfants de la balle, petits délinquants du pouvoir enfin conquis, nous avons la certitude d'avoir raison, ce qui dans nos têtes imposait une révolution. Maîtres chez nous, chez moi en tous les cas, disait mon père, disait ma mère, disait ma grand-mère, disait mon

grand-père. Maître chez moi, dans la maison, mais aussi le nez dehors, dans le royaume gazonné, jusqu'au trottoir, les Italiens ne passeront pas. Guerre de partisans, d'idiots cantonnés sur leur position, dans l'espace apparemment dénué de toute tension de cette lointaine banlieue montréalaise, qui allait devenir la trame de tous les ensanglantements.

Le bref épisode que représenta, pour moi, le basculement de mon identité personnelle dans ces années 1960, le point de départ d'une enfance en voie de socialisation, était donc tout à la fois un nadir et un zénith. Point de compromission possible, en cet univers où il fallait être entier, où l'usage de la parole, bien que maniée avec soin, exigeait des réponses claires. L'époque que j'évoque est celle d'un tohubohu, un entrelacement de références absolument hétéroclites, de savoirs dispersés, de propos confus et savants, d'idéaux héroïques et de défaites définitives.

« Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Que fais-tu ? » Énoncés brefs, militaires, coupants, ces phrases tenaient lieu d'interrogation à propos de l'état civil, n'avaient rien à voir, évidemment, avec la manière compliquée dont nous autres encore Canadiens français pas encore renommés Québécois francophones nous représentons aujourd'hui les conflits de genre, de sexe, d'appartenance de classe, de représentation de l'ethnicité, d'identification raciale... Dans ces énoncés clairs, qui voulaient circonscrire avec exactitude ce que l'on faisait, d'où l'on venait, nos appartenances, nos descendances, voire nos projets, il était question d'efficacité. Il était certainement aussi question de normalité.

Parler franc, net, être affirmatif, dire ce que l'on est, cela relevait de connaissances usuelles, d'un pacte que l'on nouait avec la parole, de cette volonté de ressembler, dans le domaine des discours, à l'efficacité de ces chaînes de montage qui, encore à cette époque, dans la suite de la seconde guerre mondiale, représentaient des manières utiles de réfléchir à ce qu'est la pensée.

Note

¹ « Wops » ou « woops » : cette insulte, sous l'influence anglophone, est raciste. Peut-être est-elle née de l'abréviation « without passports » appliquée aux immigrants italiens de la Première Guerre mondiale. Durant mon enfance, elle était couramment en usage à Montréal. Elle avait valeur générale, tandis que le terme « ginos » était réservé aux séducteurs machos.

L'album multicolore

(extrait)

Montréal, Hélotrope, 2014, 11-17.

.....
Louise Dupré a publié une vingtaine de titres, qui lui ont mérité de nombreux prix et distinctions. Parmi ses derniers livres, notons les recueils de poésie *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016), parus aux Éditions du Noroît, ainsi que le récit *L'album multicolore* (2014), publié chez Hélotrope. Le texte théâtral *Tout comme elle* (Québec Amérique, 2006) avait été mis en scène par Brigitte Haentjens en 2006. Plusieurs de ses livres ont été traduits. Elle est professeure associée au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est également membre de l'Académie des lettres du Québec et de la Société royale du Canada. En 2014, elle a reçu l'Ordre du Canada « pour son apport à la littérature québécoise en tant que poète, romancière, dramaturge, essayiste et professeure ».

.....
Abstract

Chapter 1 of the book *L'Album multicolore* published by Éditions Hélotrope in 2014.

.....
Résumé

Chapitre 1 de l'ouvrage *L'Album multicolore* paru aux Éditions Hélotrope en 2014.

Chapitre 1

Je la regarde dans son lit, blanche, aussi blanche que le drap. Elle vient de mourir, ma mère, et je ne le crois pas. À côté de moi, l'infirmier, incrédule lui aussi. Il y a une heure à peine, il m'a parlé d'un protocole qui s'imposerait bientôt, durant la phase de détresse respiratoire. *Détresse*, j'ai reçu le mot comme un coup de poing. *Détresse*. Au fond de son sommeil, peut-être a-t-elle entendu, peut-être a-t-elle décidé de nous quitter avant. Je suis soulagée, c'est le sentiment que j'éprouve devant ma mère, le visage apaisé, encore tiède, comme si elle était plongée dans un rêve heureux.

Durant la soirée, la douleur s'était jetée sur elle telle une bête, elle s'était mise à lui dévorer les viscères. J'avais demandé à l'infirmière d'appeler le médecin. Il avait consenti à augmenter la dose de morphine, on ne laisse pas une femme de quatre-vingt-dix-sept ans mourir dans la souffrance. Elle avait fini par s'assoupir. Debout à son chevet, j'ai pleuré sur elle, pleuré sur les milliards d'être vivants, humains de toutes les races, animaux de toutes les espèces qui, depuis que le monde est monde, sont morts au bout de la douleur. Qui est ce Dieu qu'on suppose infiniment bon et aimable ?

Je caresse le visage de ma mère. Il faut parler aux personnes qui viennent de mourir, ai-je entendu dire. La conscience n'est pas comme le cœur qui tout à coup s'arrête, elle s'efface doucement. Cette croyance a-t-elle des fondements ? Je l'ignore, mais je parle à ma mère, je lui dis que je l'aime, c'est plus facile pour moi que quand elle était vivante, elle n'a jamais apprécié les grandes effusions. Sauf ces dernières semaines. Elle arrivait plus mal à se contenir, elle souriait lorsque je la serrais dans mes bras, elle se laissait border le soir, au moment du coucher.

J'attends mes deux frères, ils ne devraient pas tarder. Il y a quelques minutes, je les ai réveillés. Je n'ai pas eu à leur donner d'explications, la sonnerie du téléphone a suffi. L'infirmier me demande s'il doit replacer ma mère dans le lit. Non, pas de mise en scène. Qu'elle conserve sa position, que mes frères la voient telle que

je l'ai vue. Il sort et la chambre retourne à son silence. Je peux enfin penser à ma mère, je peux penser à sa mort. Longtemps j'ai imaginé un scénario théâtral. Elle me regarde, je lui tiens la main, c'est dans une conscience absolue qu'elle pousse son dernier soupir. Je n'aurais jamais cru que la mort puisse être d'une telle banalité. On reçoit une injection de morphine et on s'endort, comme après une rude journée.

Après, qui est-on ? Une âme, un fantôme, un corps dépossédé, une ombre, un portrait qui se brouille peu à peu, un souvenir, un nom inscrit sur une pierre tombale ? Je ne peux détacher mes yeux du visage maintenant sans rides de ma mère. Les traces du temps vivant se sont effacées. À la faveur de la nuit glaciale, je me laisse glisser avec elle dans un temps parfaitement lisse. Statufié.

Je veille ma mère morte, suis-je la seule à veiller ici ? Tout à l'heure, au moment de la morphine, en remontant le corridor noir jusqu'au poste de garde, j'ai aperçu une jeune femme par une porte entrouverte, elle écrivait dans son lit. On pouvait donc écrire ici, dans le silence lourd de ce département postopératoire. J'ai apporté cette image avec moi, comme si elle pouvait me donner du courage.

L'étape du courage est maintenant terminée. Ne plus voir ma mère souffrir comme elle a souffert dans la soirée, c'est la seule réalité qui me fait accepter sa mort, c'est ma consolation. À la fin de l'après-midi, le médecin avait prédit une péritonite, voilà sans doute ce qui est arrivé. Mais nous n'en aurons pas l'assurance, il n'y aura pas d'autopsie. Son corps se décomposera en paix, au cimetière, près de celui de mon père. Toute notre enfance sous une même pierre tombale.

Je pense à nous, les enfants de ma mère, comme à un bloc indivisible. *Les enfants*, avait-elle l'habitude de dire, même quand nous sommes devenus grands, en nous réunissant tous les trois dans une même image. Elle nous a aimés d'un amour de femme qui avait ardemment désiré des enfants. Et nous avons passionnément aimé notre mère, c'est ce qui importe dans la lumière blafarde de notre dernière intimité. Les irritations, les malentendus, les petites colères, les impatiences que j'ai pu avoir à son égard, au fil des ans, ont disparu, comme les rides de son visage. C'est une mère parfaite qui refroidit peu à peu dans le lit blanc.

Je voudrais que mes frères n'arrivent pas, je voudrais qu'on ne vienne pas chercher ma mère. Rester

seule près d'elle pour l'éternité. Je ne pleure plus, je suis dans la stupeur. Ce n'est pas l'absence, ma mère est là, bien présente dans cette mort que j'ai appelée toute la soirée. L'absence, elle s'installera peu à peu, sournoisement, quand le corps de ma mère me sera enlevé. Je m'y attends. Depuis novembre, je m'y prépare pour éviter le pire. La maladie, par exemple. Tant de femmes tombent malades après la mort de leur mère. Mon corps sera-t-il capable d'absorber le deuil ?

Un grincement tout à coup, on pousse la porte. Mes frères, la pièce reprend vie. Nous sommes ensemble, de nouveau, comme il y a cinquante ans, ma mère au milieu de nous. Peut-être nous entend-elle, peut-être nos voix lui arrivent-elles de très loin, dans un brouillard. Nous la veillerons jusqu'à ce qu'on vienne nous la prendre. Il faut laisser les cadavres dans la chambre deux heures après le constat de décès, la loi l'impose. Au cas où ils ne seraient pas vraiment morts ? Au cas où ils ressusciteraient ? Le médecin n'est pas encore passé. Tant mieux, nous aurons notre mère à nous jusqu'à l'aube.

Pas un bruit sur l'étage, les patients semblent tous dormir, nous parlons d'elle à voix basse, nous nous rappelons des souvenirs. Puis nous en venons à discuter des funérailles, faut-il opter pour un service religieux ou une cérémonie laïque, voulait-elle être enterrée ? Incinérée ? Ses dernières volontés, nous ne les connaissons pas. Durant les longues journées que j'avais passées avec elle les semaines précédentes, j'avais essayé de savoir. Je n'avais rien appris, mes propos étaient sans doute restés trop vagues, mais est-ce qu'on peut poser des questions directes à quelqu'un qui déjà n'est plus qu'une ombre ? Pas moi, pas moi à cette mère-là.

Comme si elle avait lu dans mes pensées, elle affirmait en prenant son thé, *Dans moins de trois ans, je serai centenaire*. Et je hochais la tête, j'essayais de le croire moi aussi. Mais bien vite ma foi laissait place à l'inquiétude. Depuis l'été, elle déclinait rapidement, comment serait-elle dans quelques mois ? Vivrait-elle jusqu'à plus de cent ans, comme ces mortes-vivantes à la une des journaux ?

Mes frères semblent soulagés eux aussi. Désirer que la mort vienne est parfois un acte d'amour. Nous racontons des anecdotes de l'époque lointaine où elle était notre mère toute-puissante, puis nous nous approchons à tour de rôle du lit, nous la caressons, nous l'embrassons. Nous sommes redevenus sa nichée, ses oisillons attendant la becquée quotidienne. Pas pour longtemps.

Le médecin vient nous arracher à notre enfance, il nous demande de sortir, il veut procéder au constat de décès.

Notre mère est bel et bien morte, le médecin confirme ce que nous savons. Il remet son alliance à l'un de mes frères, qui me la tend. Je la glisse à mon doigt et je serre le poing. L'impression qu'une autre vie vient de pénétrer dans mes veines. Je me sens prête à affronter seule la réalité. Pour la première fois, j'entrevois ma propre mort dans un lit d'hôpital par une nuit glaciale de décembre. Mais aucun vertige chez moi, aucune tristesse. Je demande simplement de la force, la force nécessaire pour faire face à la cassure du temps.

This Fold Dreams and Undreams Until a Last Dream Which is an I

.....
Erín Moure's latest books are translations of François Turcot's *My Dinosaur* (BookThug, 2016) from French, and Chus Pato's *Flesh of Leviathan* (Omnidawn, 2016) from Galician. *Planetary Noise: Selected Poetry of Erín Moure*, edited by Shannon Maguire, was published in 2017.

The author who disdains words must still arrive at sentences.

Blanchot

things, emotions, vegetation, passions, gaze, humidity

what writing does: performs on paper and in mouths of voiced words and on digital bands or (tattooed) on the skin of animals (human). Muteness, humidity, gaze, pleasure. What translation does: transmutes the same vegetation and passions to a place where a different humidity does imbue. Lucidity, vegetation, herbs, wind. We drive out to the desert or more officially the shrub-steppe at Osoyoos and climb the hill on Syilx'tsn lands in the rented car, stopping partway to the top to clamber out of seats and unfold ourselves in the high wind to gaze at sunset in the west: Vancouver, we say, over those mountains

there is no water here, no rains, no this is not Galicia, has no green textility of foliage and damp, yet in English I recite in this shrub-steppe or desert: the poetry of Chus Pato

TRANSLATION ("the poetry of Chus Pato") is a way of bringing—into the secession or cut—another voice, her human voice, markings in words from a culture across a far border, to mark these words (her words) into new ears and onto new bodies, just under new skin (leopards, fish). A word, skin (marten), a word, a mouth or tongue, a membrane (upright): Vancouver, we say, over those mountains.

we climb out on the desert shelf or overhang of rock until we can see the lakes spread clear below, the narrowing of their waters into two lakes, their surface a kind of glass. There's not another place this dry in all of our history on this side of these mountains, in this elongated primordial trench or valley between furrows, in the Uk^wnaqín or, as we say, Okanagan.

WHO we are:
you and me:
sheltered beings:
skin pockets:

WE duck back into the rented sedan which is made for our folding and unfolding and descend again the hill through the town and then up into other hills to the winery restaurant perched over the valley, where we eat a repast of two courses with a glass of wine, the kindness of the waitress, looking out to the valley illuminated by the full moon through the glass, looking east, our first anniversary: Montréal, we say, over those mountains, home

there is the matter of choice or intention in any setting, which prevails here too; some details are called forth, but most are elided, although there is no plan to elide. But the nature of affect is aleatory, and why would I pick this scene over any other? It doesn't seem to echo Chus Pato at all. The word that writes, the word from another language, from Galician or Dane-*zaa*, for insects, for butterfly: in Galician the word is *bolboreta*, seemingly like Algerian Arabic *bofertoto*, or Old English *butorfleoge* but no, not like Dane-*zaa*, *wǫlǫle*.

Skin membrane:
Translating this:

Grey darkness. "We only see what we look at," wrote John Berger. "To look is an act of choice." Choice, what is choice, and how is it driven by emotions, vegetation, passions, gaze, humidity? Neural mappings too are an incidence of inflected cultural particularity; thus we choose, and how can translation work here? I look down at the page and see curved darker markings against a white ground. I drink lemon and rinse with salt, eat carrot and potato boiled together yesterday with a little cumin and garlic: a shabbat meal. Today. An deep incision, the hip opened

Skin tents and the clandestine circulation of the blood in arteries, ropey walls that the earliest cells of the body have differentiated from the cells of blood or mucin, the spindle fibres of muscle. There is something in us that cannot be untangled with ease. We take for granted so

often (too often) the respiratory membranes and the transfer of oxygen into molecules necessary to the blood and, in fact, *in* the blood, when once the molecules were outside the body, in the air. It is difficult to duplicate or ignore this process, as it is difficult (breathing) to ignore the relation with the friend, the one outside the skin tent (breathing) but similar, she who disagrees and looks differently, and contributes this different seeing to the texture of space-time, to an afternoon, for example.

We have an argument, briefly, over words and sentences.

Who we are:

You and then me:

Me along with you:

What do I/we mean by me/you here?

POETRY, it is said by this me which is not *me*, is a conversation, or a texture like a shawl and each one of us weaves our own particular corner, or the bit where we gently hold its edge, aware that others are pulling gently as well on the surface of the textile, contributing their own gesture to the whole. And none of us produce this whole, not on our own, not with our friends alone. None of us are this whole nor can any of us speak for this whole that is poetry, we can only bring our hands' work into the conversation, and raise not just our voice but our ears to it, to listen,

as listening affects the bones inside the ear and the balance of fluids inside certain membranes

listening alters the cells.

TRANSLATION is about this too, this listening. it is a hearing and transferral into the pen of rhythms and an exactitude of meaning whereby "distinct" in French cannot be translated into English as "various" since its meaning is closer to "different" for "distinct" emphasizes differences in a group, emphasizes what pulls the group apart, while the English word "various" leans on what it is that pulls different parts together, they are various but they are together, or they are different and it is hard to keep the group in one piece

as we walk out on the rock ledge of the desert, the flat tablet of sedimentary lakeshore outcropped over softer sand and water-riddled limestone eroded beneath, I think of this conversation and movement, the difference of translation, the fibres of any given word that upon micrological analysis extend and contract best in one or another way

How do we know, translators, that we are really reading, how do we introduce the innocence of reading into our work again? Is the transfer of language subject to an ecology? To endogamous markings? To allow translation to go somewhere fecund, the oceans, the way we once believed we would be fed from these oceans, and now they are empty, sonic, nearly empty, nearly sonic, we know we won't eat from those waters forever, humans won't, people won't, women won't

AND so what if poems are cryptic, this protest just annoys me, poems activate more areas of the human cortex than do non-ambiguous speech, they bring excedent light and hormonal energy into the dark matter of the frontal cortex; when we read literature we equip our brains to deal with "ambiguous speech." We realize the ambiguity of all speech, all mouths opening, and where in the mouth the accent is. Location, fear, passions, humidity

I address you:

You see me:

We turn to speak

LIGHT. Morning illuminates the towers and buildings where I write these words. Noise of roofing on the church (which is still leaking). Small torques of light. Medium fibres of light. Lengthy spindle-cell bundles of light.

You are sleeping in another city.

I see you:

We don't speak

"what we see is affected by what we already know or believe"

"WILL I never again muster the joy and impudence to take in my stride the distortions and falsifications that inevitably arise during the conversion of experience into written sentences..." wrote Christa Wolf (a question that arose while she brushed her teeth). These words written not by Christa Wolf but by her translator Jan van Heurck. "Using my false name as a shield," she/he writes, "I will advance again into the fray."

As for ambiguous speech and the cells, that the speech or sonorous note of poetry lights up more of our neurons, over a wider area of the frontal cortex, this has been shown by experiments with electrodes, with transfers via electrodes of information between brains in remote locations, between remote areas and rat brains, and rats are like us, surely, though did we need these experiments? For their result is the same as when someone says (I forget who) that difficult writing ("the poetry of Chus Pato") makes us more glad. It is literature itself posing the question of literature, of who reads, of for whom marks are made, for no one, they are invisible and made for no one. They transfer between bodies and the tissue of neurons, the bundles and flat maps of fibres, via which we dream, our writing dreams,

writing itself dreams.

(...)

.....

Excerpt from Erin Moure, *Insecession*, published by BookThug (2014) in one volume with Moure's translation of *Secession* by Chus Pato. Republished by permission of BookThug.ca and the author.

.....
Kim Thúy est une écrivaine québécoise d'origine vietnamienne. Elle est l'auteure de *Ru* (2009), récit pour lequel elle a reçu, notamment, le Prix du Gouverneur général et le grand prix RTL-Lire 2010 du Salon du livre de Paris. Elle a aussi fait paraître *Mãn* (2013), *À toi*, un échange épistolaire avec Pascal Janovjak (2011), et *Vi* (2016). Son œuvre a été traduite dans plus de vingt-cinq langues.

Lorsqu'il m'a chuchoté à l'oreille « Puis-je vous aider? », il ne se doutait pas encore que nous serions pris à notre propre jeu. Ce soir-là, nous cherchions tous les deux à nous enfuir de la clameur de la salle bondée de clients affamés et impatients. J'avais prétendu aider les serveurs débordés et dépassés en allant chercher les paniers de pain placés sur le comptoir de service dans le fond du restaurant. La discussion sur la dernière rencontre avec les banquiers et les changements récents de la procédure de la FDA m'ennuyait soudainement, même si j'en avais fait mon métier, devenu ma vie presque tout entière.

Je ne lui ai jamais demandé pourquoi il se trouvait dans ce coin obscur du restaurant. Je ne lui ai jamais posé la question probablement parce que les évidences trouvent rarement une réponse satisfaisante. Il était seulement là en même temps, au même moment que moi, dans le même souffle. Je me souviens de sa respiration au-dessus de moi comme une brise de début d'automne, encore chargée de la chaleur estivale mais déjà, messagère des temps froids.

Il m'a présentée à ses collègues assis au bar. Par la suite, je l'ai invité à se joindre à ma table. Des conversations ont circulé autour de nous, à travers nous. Une jeune femme a raconté sa prochaine course dans le désert et une autre, son escalade du Kilimandjaro. En écho, un homme plus âgé préférait relire Monte Christo en ouvrant une bouteille de vin sur la terrasse d'une villa en Toscane. Chacun planifiait son rêve avec la précision d'un plan d'affaires: la meilleure ligne aérienne, une pilule pour dormir dans l'avion et une autre pour combattre le décalage pendant le jour, le poids exact d'une couverture, le degré d'efficacité d'une crème solaire, l'heure du coucher du soleil...Je me reconnaissais en eux, car je suis de ceux qui peuvent localiser dans le noir une bobépine dans leur valise en y plongeant uniquement la main. Chacun des morceaux de vêtement est assigné à une journée ou un événement précis. Aucun objet inutile n'est toléré. Ma valise ne devait jamais dépasser 8,7 kg incluant les roues et le tube de dentifrice.

Je me sentais victorieuse lorsque je réussissais à faire partie des dix premières personnes à sortir de l'avion ou encore, à passer la sécurité en moins de deux minutes. Je regardais avec reproche et dédain les désorganisés qui devaient retraverser le scanner et retarder les autres passagers en raison de la boucle de leur ceinture ou encore des pièces de monnaie dans leurs poches.

Je me considère extrêmement mobile et peut-être volatile puisqu'il m'arrive souvent de dormir dans trois villes différentes en cinq jours ou de retourner dans le même aéroport à l'intérieur de 24 heures. Mon ancrage se trouve dans mes petits déjeuners qui se ressemblent toujours, peu importe le lieu où je me réveille dans le monde. Je vivais dans cette stabilité jusqu'à ce que cet homme me donne rendez-vous dans une gare en laissant à la réception de l'hôtel le livre *Exercices de style* de Raymond Queneau.

Il avait quitté la soirée de notre rencontre sans me demander mon numéro de chambre, sans me raccompagner, sans faire de promesse d'un éventuel rendez-vous. Il m'avait tout simplement embrassée sur la joue droite avant de glisser ses lèvres vers mon oreille afin que les deux mots « Revenez-moi » laissent leur marque tout délicatement sur mon tympan et dans mon imaginaire. Il est parti sans un deuxième baiser sur la joue gauche. J'ai donc reçu le livre de Queneau des mains du concierge avec grand étonnement et confusion, car aucune identification n'apparaissait sur l'enveloppe. C'est seulement à la 53^e page que j'ai trouvé le nom de la gare de Göteborg en Suède, discrètement noté entre les lignes, en plus d'une date, d'une heure et d'un numéro de wagon éparpillés au hasard des pages suivantes.

Il était debout sur le quai portant un chapeau de feutre entouré d'un ruban en cuir et un imperméable auquel il manquait un bouton, à la manière du personnage principal de Queneau. Il a tendu sa main gauche pour saisir ma valise et sa main droite a servi de point d'appui à ma descente de la marche du wagon. Nous avons très peu échangé pendant notre marche vers l'hôtel qui se situait juste au-dessus de la gare. Il m'a remis une clé dans l'ascenseur, qui nous amenait vers les chambres placées en rangées dans le sens des quais de la gare. La mienne se situait tout au bout: dernière chambre de la dernière rangée au dernier étage. Je me suis aperçue rapidement qu'il occupait la dernière chambre de l'avant-dernière rangée, car ma fenêtre donnait sur

la sienne. Malgré la distance qui séparait les rangées de chambres, nous pouvions nous voir tout entiers, comme des mannequins dans une grande vitrine.

D'un geste lent et posé, il a pris le téléphone de la table de chevet et presque simultanément, celui de ma chambre a sonné. Il m'a demandé de mettre le téléphone sur main-libre. C'est ainsi que nos corps se sont révélés l'un à l'autre. À tour de rôle, chacun prononçait un mot: manteau, épingle, foulard, boucles d'oreille, cravate, chapeau, collier, bouton, ceinture, bracelet, veste, montre, chaussettes, blouse, boutons de manchette... Nous nous sommes entendus qu'au dernier morceau de vêtement, nous éteignions la lumière en comptant ensemble à rebours : 3.2.1.

Le lendemain, à mon départ, la réceptionniste m'a remis une copie du *Musée de l'innocence* d'Orhan Pamuk. L'adresse du rendez-vous était griffonnée à côté de la description de l'appartement où le personnage principal du livre gardait en secret tous les objets reliés à sa maîtresse, d'une boucle d'oreille égarée pendant les ébats à un mégot de cigarette avec la trace de son rouge à lèvres sur le filtre, en passant par un cheveu emprisonné dans un savon. La chambre où il m'a reçue se situait au-dessus d'un bar minuscule qui servait uniquement des mojitos. Nous avons fait l'amour au rythme du bruit des pilons écrasant la menthe mélangée au sucre dans le fond des verres. Les conversations et déroutes des convives sirotant leurs cocktails sur le trottoir traversaient les fentes des persiennes en bois pour venir jusqu'à nous, jusqu'à notre propre ivresse. Nous avons veillé presque toute la nuit en compagnie des jeunes en quête d'un possible amour. Vingt-quatre heures plus tard, j'ai quitté le « musée » de notre nuit en laissant une copie de *Soie* d'Alessandro Barrico sur le comptoir du lavabo, tout près de son savon à barbe.

Je ne connaissais ni le pays de sa résidence ni son âge et encore moins sa profession. Or, j'avais la certitude qu'il répondrait à mon invitation au Japon.

Il est arrivé vers la fin de l'après-midi à Kyoto. Les cerisiers entourant le ryokan où je séjourne régulièrement coloraient le sol du jardin de pétales roses. Je l'attendais dans le silence des tatamis, habillée d'un kimono en coton, drapé d'un deuxième en soie rouge. Comme la femme du livre de Barrico, j'étais allongée vers le fond de la pièce sous cette vague de tissu riche et ample qui me recouvrait tout entière. Je suivais chacun des gestes des deux femmes qui le déshabillaient et le rhabillaient.

aient avec lenteur et précision. Dès que la première s'est agenouillée pour détacher la boucle de sa ceinture et la retirer des ganses, la deuxième a tendu les mains. Elle a saisi la ceinture pliée en deux avec grand soin comme s'il s'agissait d'un objet précieux. Aucun mot n'avait été prononcé et pourtant, pas un seul mouvement n'était superflu ni gaspillé. D'une main ferme, l'une tirait sur le pan de kimono et l'autre sur les manches afin d'empêcher tout pli indésirable de se former. Je l'ai regardé boire sa première gorgée de thé avant de sortir ma main droite de la manche du kimono pour saisir sa tasse, la faire pivoter lentement afin de déposer mes lèvres sur la trace des siennes, comme dans *Soie*.

Depuis le partage de ce thé et du bain si chaud que nos corps le croyaient froid, nous avons échangé cinq autres romans. Nous planifions nos voyages d'affaires selon les villes où les histoires prennent place. Il y a deux semaines, lorsque nous avons quitté le cimetière du Père-Lachaise, il m'a chuchoté qu'il existait suffisamment de livres pour se donner rendez-vous jusqu'à la fin de nous. Ou de notre propre histoire.

C'est ainsi qu'il est monté dans le taxi avec un exemplaire de *L'Amant* de Marguerite Duras. C'est ainsi que je l'attends, aujourd'hui, sur un traversier du Mékong.

One of My Thin Friends and Other Poems

.....
Lucas Crawford is Assistant Professor of English at the University of New Brunswick. Lucas is the author of *Sideshow Concessions* (poetry, Invisible Press 2015) and *Transgender Architectonics* (monograph, Routledge 2016). Lucas is from rural Nova Scotia.

One of My Thin Friends

You don't know embarrassment until somebody has tried to fuck you in one of your fat folds, and of course I mean embarrassment for the other party and not myself. I felt bad for that person, but only because we were on camera. Can you imagine being documented for life as someone who couldn't find the cunt of a morbid o-beast? Wouldn't you just DIE? Wouldn't you just curl up under a fat comforter with a fat teddy bear and watch some fat porn in order to study up and to shame-masturbate while you cry over your thin-minded folly? As for the person who truly did lose their dignity thus, I believe the half-rotten zucchinis helped their case somewhat. Yes, they could blame it on the produce: *hey, YOU try getting it in the right place when the fucking implement you are using in that particular moment is neither sentient nor firm!* Indeed, I think much of the debacle can be blamed on agriculture, like many bad fucks or even medium-quality fucks. The frat boys don't call it getting corn-holed for nothing. It's because corn is a fucking disgusting food. Oh, my professor friend teaches some dumb article about frat boys—how they tell jokes about how to find fat women's vaginas. The joke has something to do with coating them in flour, or breeding them—something that reminded me of fried chicken, anyhow. All I took from it is that guys secretly love fucking fat people, but only in secret. Like, I had a skinny roommate who said his favourite dinner was a tie between *coquilles St. Jacques* and a deconstructed Steak Oscar with rapeseed-oil aioli even though I once walked in on him at night because I thought he was having a nightmare but he was just tummy-down on his bed gnashing his face into a bag of Cheetos and grunting. Now, that metaphor doesn't quite work, so don't quote me, because it implies that fat people are of lower nutritional value or whatever the sex equivalent of that would be. That is untrue. Some of us are so highly nutritious that we fuck and eat zucchinis, you know. Or was it a cucumber? What I wouldn't do for some tzatziki

and grilled meats right now. There was no meat at the party where the fold-fucking faux pas occurred, only very small oranges and a bottle of maple syrup that was eventually poured atop someone from England, as per her request. Nobody asked if she was a crepe or a crumpet. But as for my thin friend, my fat-fucking strumpet, well, I loved that person so. We remain the best of buddies. But I'll never ask that friend over for crudités. That would just be cruel.

Please Don't Bury Me Down in that Cold Cold Ground

*No, I'd rather have 'em cut me up
and pass me all around*
-John Prine

Use my tripe for dental floss;
Transgender women can have my tits.
Braise my ribs in honey-garlic sauce;
Burn my slick pits, zits, and clit.

Use my temper to dispense with folks
Who've always got stuck in your craw.
Daddy-dutch, don't you ditch my yolks –
The finest hollandaise you ever saw

Duck duck goose, get my liver to Quebec;
Chefs, it's almost foie gras.
Tartar my tongue; make a broth with my neck;
Then, baby, choke me down raw.

Use my calluses to sand down your edges;
Use my butt to make some soap.
If you're hungry for change, then dredge,
Batter, fry, and eat my cunt for hope.

Puree my asshole into wieners;
You know people love that shit.
When the bread's broken, be catholic keeners
And consecrate a whole vat of my spit.

Salvage my piercings and store in a Ziploc bag;
Give them away to someone unsuspecting for free.
Wring out my favourite shorts for my guerrilla rag
And institute a bloody archive of mouldy me.

Take my off-beat heart to the clock shop;
Throw 'em all off for years.
Tenderize my loins; shellac my chops;
Donate my funhouse mirrors to my queers.

Feed my yeast to brew your beers
(At least something is still alive).
Rub my grease on a few good steers;
Remember rosemary, thyme, and chive.

Grind my milk-bones for *Titus Andronicus* pie.
Serve with crumpets and a spot of pee.
Tan and treat my thick-skin hide;
Quill my blood to write your new treaty.

Play your soundtrack on my vertebrate xylophone
(To hell with cell-phone style).
Ignite my gas before a zealot's home;
Extinguish it with my pool of black bile.

My feet were made for more than walking;
Don't waste the years I spent on that gut.
Repurpose my chins as makeshift caulking
To seal this casket shut.

But, please don't bury me
Down in that cold cold ground.

I'd rather have 'em cut me up
And pass me all around.

Airplane Lavatory Algebra

If $X = \text{My Ass}$
and My Ass is 100 feet behind First Class,
then let Y be the compression required
to have X in the airplane lavatory –
I am the reluctant engineer of the Mile Wide club.

If $V = \text{the volume of the airplane lavatory}$
and $C = \text{the circumference of my thighs}$,
then let B be the rotational axis around which I must
pivot to $P(\text{ee})$.
Like Superman, this booth transforms me –
into the lead contortionist of the Cirque de So-Gay.

If my buzzcut seatmate's hair = A^2

it remains unfair, this space between our chairs,
where the armrest is owned
by the acute-angled elbow he digs into me
while my flabby forearm hovers (rather non-
aerodynamically).
My god, dude, would touching elbows be like butt-
fucking me?
(Am I the first-ever fat flight attendant of Flight AC
693?)

If H = the height of the lady attendant's bangs

then P = her hunger pangs this year.

If my queer chest, uni-boobed, may be called Q³
then my bad mood will be visited upon all the rubes
who own the airplane seatbelt-making factory. They
need to think
bigger. Because, at this height, I can't summon Houdini's
powers
to extend the length of this bruising constraint.

Inner monologue: *don't worry, you'll be fine, you'll be
fine, you'll be fine—*

The PA: *return to your seats, as the captain has switched
on the Fasten Seatbelt sign.*

Inner monologue: *you're still fine, you're still fine—*

Seatmate: *the armrest is mine, it's mine, it's mine... It's
mine!*

F = my fear that *in the unlikely event of an emergency
landing over water*

the others will grab me to float.

I'll kick them off with aqua-fit quads;

let the rich drown with their lead-rod lean bods.

Unlike the airlines, my policy is no-fuss:

Noah saved pairs and I'll save 2XLs and plus.

I'm flying to a city where Fat \geq just one. It has a street of
strip clubs

flanked by Addition Elles, where

XXX meets XXXL.

Hell, I'm a regular Fat Elvis

entering my Graceland

bananas in pockets

peanut butter in hand.

Urologist

Your head is an old Body Shop

My body is an old head shop

Your Satsuma sneeze makes me gag each time. I'm
weed-weak in the kneeling pulse of my fag-niche prime

The plywood of your skull leaks Oceania
oil, but you never moved with a current

We were: ripened patchouli sweaters
sopping up spilt swill – white musk

you straightened out like corn
you mistook me for your husk

but I'm in cyan silk and
will not attend your crop.

Your head is a boarded-up Body Shop
My body is not quite an old head shop

Just one year had me cabbing to the
clinic at West 4th and Burrard

trying to roll one up with an onion-leaf page
torn from my unabridged works of the Bard

But there were other dank years of stolen phones and
unlucky coins

That I wouldn't scrub with strawberry soap for new
bones or new joints.

Did you ever have a bilingual gay lap dance to a
Cranberries ballad? Break your finger at a party

in a condemned house filled with Clementines?
Do you know how to vanish? Why Montreal is a verb?

Are you still perturbed
if a friend comes up queer?

Oh, MD.

You never could see me.

In your sterile soap dystopia of white things

I'd slow-gait evaporate – smoke rings, fat sweat

Soon I may get un-scandalous surgery, then take a long rest.

I'll host no more neighbours for the organs you play best.

On your bony back I heard a primate hiss
behind your unhung earlobe:

You shall not be moved; tea tree oil sacrament
You shall not be moved; body butter for all self-
flagellants

My nostrils remember your priss-stink bliss.
But “my” body, this body, now takes and

gives and takes the piss out of you
and your rat-run Body Shop mind.

Don't look for my chopped body.
There'd be “nothing to be gained.”

You stay up late, king.
Me, I'll be in Maine.

.....
“One of My Thin Friends,” “Please Don't Bury Me,”
and “Airplane Lavatory Algebra” are from *Sideshow
Concessions* by Lucas Crawford, published by Invisible
Publishing (2015). Republished by permission of
Invisible Publishing and the author.