

Supplément hypnotique¹

« Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause du ton, au fond, et non du fond. Et ce que, obscurément, comme malgré moi, je cherche à imprimer, le donnant ou le prêtant aux autres comme à moi-même, à moi comme à l'autre, c'est peut-être un ton. Tout se met en demeure d'une intonation. »²

Prendre la photo pour l'observer : son ton. On y entend : le bruit d'applaudissements. On y voit : dix-sept garçons assis sur deux rangées, les jambes croisées. Deux adultes debout. Elle (L. Chiriaeff), les pieds alignés en première position, comme le lui ont enseigné des années de ballet classique. Lui (F. Nault), qui applaudit le plus énergiquement. Est-il en train de dire quelque chose? Diverses expressions se lisent sur les visages des garçons. Deux au moins n'applaudissent pas. Tous les yeux sont rivés sur le danseur (à l'exception d'un garçon de la rangée arrière, qui regarde sur le côté). Le danseur (A. Bélin), ayant terminé sa démonstration, se maintient dans une pose inconfortable. Accroupi, il garde un bras et une jambe tendus. Un rideau de scène a été tiré sur le côté – pour dégager de l'espace et permettre aux garçons assis de bien voir le spectacle. Derrière les garçons, on distingue un mât auquel pend un drapeau canadien et, à côté, un lutrin portant des feuilles dont on ne peut déchiffrer le contenu.

Noter le retournement de situation : le photographe s'est positionné *derrière* le danseur. L'image se veut une archive témoignant de la performance. Une performance qui est aussi une démonstration de danse. Sauf que l'objectif du photographe pointe dans la mauvaise direction. Le sujet de la photo étant les garçons, et non le danseur. Ce qui se joue ici n'est pas la photographie d'une danse, mais celle d'applaudissements au terme d'un numéro de danse. D'une performance consistant à applaudir. Une photo qui montre un échange entre un mouvement préalable du danseur et le son produit par les mains. Une photo qui ne dépeint la danse que dans ses effets, disséminés dans le corps des garçons qui regardent le danseur.

(On peut imaginer que le danseur a un jour été un garçon en train d'applaudir. On peut aussi imaginer les garçons devenus des hommes mûrs en train de danser. Peut-on ? Ou bien, qu'un jour ces garçons se retrouveront devant un public qui a les yeux rivés sur eux et qu'ils vivront à leur tour ce moment situé entre la fin de la performance et les premiers applaudissements. Un moment dont le silence résonne comme une tonalité.)

--

J'essaie d'accorder la tonalité de l'écriture avec la tonalité de la photographie, de me mettre à l'unisson des garçons en train d'applaudir.

--

Mes amis sont blessés. Comment puis-je dire cela autrement? Blessés, ils le sont et l'ont toujours été. Apprendre à payer pour la blessure est précisément ce qu'on appelle performance. Ils paient pour leurs blessures de différentes manières, perpétuellement. Ils paient leurs amis pour les blessures qu'ils infligent tout comme ils paient pour se défaire de leurs amis et de leurs blessures. Une blessure est une promesse qui arrive comme un compromis. Un compromis pour renoncer à ce dont ils ont besoin pour avoir besoin de ce qu'ils ont. C'est une blessure, et qui fait mal. Serait-il possible qu'il soit blessé. Les blessures ne guérissent pas, mais deviennent plutôt des sons. Ils

¹ Traduit de l'anglais par Marine Van Hoof.

² Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine* (Paris, Éditions Galilée, 1996), p. 81.

écoutent les sons la nuit sur des haut-parleurs très puissants. Une blessure est un pont donnant une prise. Quand ils chantent, ils chantent fort et tout bas, en usant d'un timbre clair, sans vibrato. Pour chanter, ils doivent danser. La blessure est une condition de la danse. C'est un mouvement dans le mouvement. Mais la danse est aussi une blessure. La danse est la blessure que nous nous infligeons afin de payer pour la blessure qui nous a été infligée.

--

Les garçons – désignation plurielle – ne sont pas nommés dans les archives d'où cette photographie a été extraite. Ils ne peuvent pas, dans ce récit, être un nom propre. Voici ce que nous savons : nous savons qu'ils sont orphelins. La vie a fait d'eux des orphelins. Et ils vivent dans un orphelinat à Black Lake, au Québec. Ils regardent une démonstration de danse organisée par Chiriaeff. À l'époque, celle-ci avait ouvert une école de ballet à Montréal et éprouvait des difficultés à recruter de jeunes garçons. Elle a donc demandé à un professeur de son école, Gilles Castonguay, d'apprendre aux garçons de l'orphelinat à danser, à ses frais. Selon Gilles, cette photographie a probablement été prise en 1968. À cette époque, la plupart des familles québécoises n'auraient pas voulu envoyer leurs garçons à une école de danse, car la danse était jugée trop sensuelle. Chiriaeff et Nault ont voyagé jusqu'à Black Lake avec Bélin pour constater les progrès réalisés par les garçons, et pour faire une démonstration.

--

Je l'admets, cette photo m'obsède. Tout m'obsède : la triangulation de l'autorité, l'expression de chaque garçon, l'espace entre le danseur et les garçons assis, le drapeau mou, le rideau de scène. Ces garçons orphelins à qui l'on montre comment danser m'obsèdent. Pour la bonne raison que je suis obsédé par la transmission qui est au cœur de cette démonstration : une transmission de l'identité, alimentée par le manque, constituée même par le manque. Je suis obsédé par le transfert qui est à l'œuvre ici : les figures de la mère et du père, les garçons comme un potentiel, comme une page blanche sur laquelle écrire. La blessure au cœur de cette photo. Une blessure inhérente à la danse et antérieure à elle. Je suis obsédé par la manière dont la photo me positionne moi, son regardeur, derrière le danseur, sur la scène, dans l'espace de la scène, de telle façon que je me retrouve applaudi, étant arrivé au terme de ma performance consistant à regarder la photo, à essayer de retenir une histoire qui se retire, à l'instar des garçons anonymes, dans une antériorité intouchable et silencieuse.

--

Ma première expérience alors que Marine m'hypnotise concerne la classe de gym de Monsieur Z., en deuxième ou troisième année. Un plancher blanc lisse couvert de marques noires. Dans un coin à l'arrière, Monsieur Z. a placé un tapis de sol plucheux qui a plus de soixante centimètres d'épaisseur. Il est bleu foncé. Au-dessus du tapis pend une corde qu'il a accrochée au plafond. Cette corde brune est aussi grosse que celle utilisée pour amarrer un navire géant à un quai. Elle fait environ quatre centimètres d'épaisseur. La corde est suspendue à un plafond haut de 7,50 mètres, composé de supports métalliques et d'une sorte de revêtement isolant. Nous nous regroupons au fond de la salle, près du tapis. Monsieur Z. nous explique comment nous y prendre pour grimper à la corde. C'est censé être amusant. Mais comment cela pourrait-il l'être. Chacun a son tour. Odell s'empresse de grimper en haut de la corde et tape le support en métal au plafond. Les gens sont surexcités. Tara, qui a possiblement été une sans abri et se ronge les ongles jusqu'au sang, n'arrive pas très haut. Chacun regarde avec enthousiasme. Monsieur Z. ne souhaite pas que ça devienne compétitif mais comment faire autrement. Je prends place sur le tapis. L'épais coussin bleu s'enfonce sous le poids de mon corps alors que je me dirige vers la corde. Je place mes pieds sur le gros nœud situé tout en bas. Et je tente de garder la corde entre mes jambes. Je tremble déjà lorsque je serre mes jambes l'une contre l'autre. La corde touche mon entrejambe et j'ai peur que mon short ne dissimule pas mon sexe. J'essaie de me hisser le long de la corde. J'arrive à progresser un peu. La corde glisse d'entre mes jambes, retenue entre mes cuisses. Je tends un bras pour me propulser plus

haut. La corde est glissante. Je me débrouille, mais ça prend du temps. Des voix me parviennent d'en bas, mais je n'ai aucune idée de ce qui se dit. Tout ce que j'entends, c'est le battement de mon coeur. Je n'ai pas beaucoup progressé, mais un coup d'oeil vers le bas me donne l'impression de me retrouver très haut. Je sens que mes bras faiblissent. J'essaie de me hisser encore plus haut, mais je retombe à l'endroit où j'étais. Je demande à Monsieur Z. « Est-ce que c'est bien? », mais ma voix est faible et je n'entends pas sa réponse. Je me laisse glisser le long de la corde et j'atterris sur le tapis. Je suis en nage. Je rejoins le groupe. Quelqu'un me tapote dans le dos. Marc, peut-être. Il est gentil. J'ignore si je suis un héros ou un échec.

--

J'essaie de dire tout haut *danseur orphelin*, mais les mots ne sortent pas. Ou ils sonnent faux. Ce mot qui est une ligne brisée, un manque indéterminé. Deux images inversées de la liberté. Deux images inversées du mouvement. Deux mots qui ne peuvent pas aller ensemble et le doivent pourtant. Comment nous devenons nous-mêmes, comment nous devenons un Soi, dansant. *Orphelin* (anciennement *orphenin*) vient du grec *orphanós*, qui veut dire sans parents. En remontant encore dans le temps, on trouve un lien avec le proto-indo-européen **h₃erb^h-* qui renvoie à une série de mots rappelant l'histoire du corps en tant qu'histoire du sujet et de l'objet en même temps – *d'abord* objet, *puis* sujet. Ces mots : *robot*, *bot* et *orphelin*. Une autre branche de l'histoire du mot véhicule un ensemble de mots liés à l'héritage : *ierfa*, en vieil anglais, a donné le mot *heir* et en vieil allemand *erbi*, qui signifient héritage. Robot-héritage.

--

Dans une conférence donnée récemment au Whitney³, Gayatri Chakravorty Spivak a rappelé deux éléments importants : d'abord que la « reconnaissance institutionnelle est réelle » (c'est-à-dire qu'*on en a réellement besoin même si on ne l'admet pas*) et ensuite que la « plus ancienne institution qui s'est imposée dans le monde avant toute autre forme d'institutionnalisation est l'hétéronormativité de la reproduction ». La valeur de cette *plus ancienne forme de reconnaissance institutionnelle* réside précisément dans la division en deux branches du mot signifiant orphelin, robot versus héritage. *Pas d'héritage et tu es un robot*. Pardonnez cette façon crue de m'exprimer, c'est uniquement pour illustrer quelque chose. Cette affirmation est assurément fautive : mais la question de savoir à quel degré elle l'est nous ramène sans doute à celle de savoir à quel point les orphelins apprennent à danser. En apprenant à danser, ils (et je veux dire *nous*) apprennent à cesser de comprendre le mot *robot*.

Cependant, en nous méprenant sur le mot robot, apprenons-nous aussi à nous méprendre sur le mot orphelin? Et, par là, je veux dire (et j'entends la question retentir entre les murs de la nation) : oublions-nous qui nous sommes?

Je veux biffer cette question stupide.

--

Une danse hypnotique, yeux fermés, la brûlure d'un regard.

³ La conférence du 20 octobre 2018 peut être visionnée ici : <https://www.youtube.com/watch?v=etviMJNsnwU>