

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VUELTAS
RECHERCHE DE RÉCITS DIASPORIQUES
(MÉMOIRE, FRONTIÈRES, EXIL)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
NICHOLAS DAWSON SAN MARTÍN

DÉCEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Si le cliché veut que la rédaction d'une thèse soit une expérience de la solitude, il est vrai qu'au contraire un doctorat ne se fait jamais seul·e. Voici quelques remerciements parce que les mouvements que *Vueltas* a produits ont tous impliqué des personnes qui me sont chères.

Martine Delvaux : quand tu m'as écrit « je veux entendre ta voix partout », j'ai su que ce processus, même si contraignant et laborieux, pouvait être un espace de liberté grâce à des directions comme la tienne. Merci de m'avoir aidé à être entendu.

Benoit : merci d'avoir construit avec moi un amour qui, grâce à une pratique constante de l'accompagnement, n'est pas contraire à la théorie. Côte-à-côte, solidaires et pleins de compassion, nous avons appris à penser, à lire et à écrire, ce qui équivaut à exister dans la durée, à grandir dans ce monde, à aimer.

Caroline : tu écris souvent que nous nous faisons la courte-échelle, mais tu dois savoir que même depuis les confinements répétés, depuis tes convalescences, tes lits et tes civières, tes mains continuent à me transporter.

Mes parents : si seguimos, texto tras texto, libro tras libro, reescribiendo nuestro exilio y nuestro pasado, es porque nunca dejaremos de honrar sus esfuerzos, sus sacrificios y todo el amor que hemos recibido. Gracias por este espacio, grande como todo el continente Americano, que nos han dado.

Gabrielle, Marie-Claude et Julie-Michèle : notre famille choisie est faite de savoir et de littérature, mais aussi de cette solidarité affective sans laquelle il n'y aurait pas d'appui, pas d'air, pas de joie. Merci de me sauver la vie.

Pierre-Luc : merci de me montrer que la recherche-création devrait toujours avoir ton enthousiasme, ton engagement, ton écoute et ta folie.

Mes cher eres amies du doc, Catherine, Juliette, Maxime, Faye, Marine, Véronique, Margarita et Andrea, je veux que vous sachiez à quel point je suis fier de faire partie d'un groupe qui a appris à nos profs et collègues que la bienveillance était aussi des formes de rigueur intellectuelle.

 rick D'Orion pour l'aide sonore : tu ne sais pas tous les possibles que tu as ouverts.

Anton : depuis Paris, j'ai l'habitude de jouer avec ma boucle d'oreille quand j'écris, comme un rappel de tout ce savoir queer que nous avons partagé et de cette amitié que je n'oublierai jamais.

Por los testimonios y la buena onda, gracias a mi gente en Chile: Scarlet, Gloria, Maximo, Jany, Griselda, Cristina, Lorena, Evelyn, Ruth, Alice, Mauro, Jamel, Alexandra, Anthony, Gilles, Samantha, Claudia, Antoine, Francisco, Catalina, Humberto.

Al equipo del CEDOC del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y al Servicio de Archivos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, y particularmente a Soldedad Díaz de los Reyez y a María José Lemaitre, gracias por la hospitalidad.

Sandra Pi eiro y Enrique Ramírez: gracias por los documentos y la generosidad.

Merci au Fonds de recherche du Québec et au Service des relations internationales et diplomatiques de l'UQAM pour l'aide financière.

Enfin, merci à certains organismes parmi lesquels *Vueltas* s'est diasporisé : La Serre – arts vivants (un merci tout spécial à Émilie Martz-Kuhn et à Vincent de Repentigny), Littérature québécoise mobile (un merci tout spécial à Benoit Bordeleau et à Michèle Barcena-Sougavinsky), le Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia, l'Association des cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM, l'Association étudiante du doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, la revue *Lettres québécoises*, la revue *Liberté* et la revue *Estuaire*.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
TABLE DES MATIÈRES	V
RÉSUMÉ.....	VII
INTRODUCTION.....	1
1. Contexte et déplacements.....	3
2. Recherche-création et <i>Cultural Studies</i>	5
3. Une thèse frontalière	10
3.1 L' université, l' histoire et les « tours de mémoire »	11
3.2 Sujets queer, sujets diasporiques et « détours frontaliers ».....	14
3.3 Réparation, relations et « retours à l' exil »	17
4. Tours, détours et retours : <i>las vueltas</i> de la recherche-création	20
4.1 Une recherche littéraire	20
4.2 Une recherche politique	21
5. Regard ouvert sur l' infinitude de l' écriture.....	23
CHAPITRE 1 TOURS DE MÉMOIRE (NOS SOUVENIRS).....	27
TOUR 1 : ATAVISMES	28
TOUR 2 : RIVES.....	43
EKPHRASIS : <i>BRISES</i> , ENRIQUE RAMIREZ (2008).....	56
TOUR 3 : NARRATIONS	64
EKPHRASIS : <i>AUSENCIA Y MEMORIA</i> , MMDH (2010).....	76
EKPHRASIS : <i>GEOMETRÍA DE LA CONCIENCIA</i> , ALFREDO JAAR (2010)...	80
TOUR 4 : INTERSTICES	85
SOUVENIRS : ENFANCE	98
TOUR 5 : CHANTS	113
CHAPITRE 2 DÉTOURS FRONTALIERS (NOS CHANTS).....	130
DÉTOUR 1 : TEXTE-DANSE	131
DÉTOUR 2 : <i>PLAYLIST</i>	143
DÉTOUR 3 : COLLAGES.....	155
DÉTOUR 4 : MÉTISSAGES	163
DÉTOUR 5 : ÉCOUTER	171
DÉTOUR 6 : ENTENDRE.....	176
CHAPITRE 3 RETOURS � L' EXIL (NOS OUBLIS).....	189
RETOUR 1 : ESPACES DIASPORIQUES	190
RETOUR 2 : MIGRATIONS.....	200
RETOUR 3 : DUPERIES.....	217

RETOUR 4 : <i>SOBREMESA</i>	228
RETOUR 5 : RITUELS.....	237
RETOUR 6 : DIALOGUES	245
EKPHRASIS : <i>NOS PAROLES NE SONT PAS IMMORTELLES</i> , NICHOLAS DAWSON (2018-2019)	255
EKPHRASIS : <i>FRAGMENTOS DE MEMORIA</i> , SANDRA PIÑEIRO (2017).....	261
RETOUR 7 : ABSENCE.....	266
RETOUR 8 : TENSIONS.....	276
RETOUR 9 : ÉPIPHANIES	283
SOUVENIRS : VIOLENCES	287
SOUVENIRS : DISTANCES	292
SOUVENIRS : PRÉCARITÉS	299
RETOUR 10 : DEMEURES	305
RETOUR 11 : COURTE-ÉCHELLE.....	312
SOUVENIRS : <i>DESPEDIDAS</i>	321
CONCLUSION.....	326
ANNEXE A	335
1. <i>VUELTAS. RELATOS DE EXILIO RÉCITS D'EXIL</i> (SITE WEB D'ESSAIS ET D'ART SONORE)	336
2. <i>S'ENTENDRE. ARCHIVES D'AMITIÉ ET D'HOSPITALITÉ</i> (BALADODIFFUSION).....	337
ANNEXE B.....	338
BIBLIOGRAPHIE	340

RÉSUMÉ

Faite de réflexions théoriques, de récits de soi, d'ekphrasis, de listes, de *playlists* et de poèmes, cette thèse propose une forme plurielle et politique – appelée « diasporique » – de la recherche-création en littérature. Elle donne à lire l'expérience de la mémoire, des frontières et de l'exil telle que vécue par un sujet diasporique et queer.

Sur le plan littéraire, *Vueltas* propose de penser le récit d'exil et le récit mémoriel comme des écritures de soi où l'hybridité est un moteur de déplacements. Dans cette thèse sont donc montrés les appareils invisibles et les mécanismes affectifs qui mènent à toute écriture, qu'elle soit universitaire ou créative. La thèse isole les moments d'errance et d'angoisse de la recherche dans le but d'en tirer une forme plurielle qui est celle-là même de la recherche-création. Sur le plan politique, cette forme suggère des mouvements qui permettent de traverser et d'habiter les frontières entre les genres, les cultures et les générations. C'est en ce sens que cette thèse investit la polysémie du mot espagnol *vueltas* (qui signifie tours, mais qui peut aussi désigner des détours et des retours) afin de considérer les frontières comme des espaces mobiles où les subjectivités ne se fixent jamais, mais s'échangent, se négocient et se métissent.

La thèse se divise en trois mouvements coïncidant avec trois objectifs. Le premier mouvement consiste en une série de « tours » cherchant à légitimer la diversité de formes que prennent les souvenirs, ainsi qu'à inscrire la mémoire subjective et affective dans la mémoire collective, de manière à déhiérarchiser et débinariser les récits mémoriels. Le second mouvement propose des « détours » à travers différents types de frontières (géographiques, culturelles, linguistiques, littéraires, disciplinaires, épistémologiques, etc.), de manière à y rassembler les voix qui sont traditionnellement séparées et marginalisées; ces détours prennent le risque du désordre pour créer des communautés faites de chants inharmonieux. Le troisième mouvement est un « retour » aux traumatismes que l'exil a produits, chez soi et chez les autres; les textes de cette partie suggèrent que l'oubli, ainsi que contrepartie réparatrice, la fiction, sont les formes mêmes de la conversation, de relations d'écoute et de compassion, permettant alors de miser sur les aspects agentifs et affectifs de la famille plutôt que sur ses dynamiques de pouvoirs. L'objectif de ce troisième mouvement est d'investir les potentiels réparateurs de l'exil. Tours, détours et retours : ces trois mots désignent, au bout du compte, les mouvements d'une recherche plurielle qui est aussi littéraire que politique, celle des récits diasporiques.

Sur le plan épistémologique, cette thèse encourage une circulation libre, mais aussi critique, des idées et des savoirs, en faisant particulièrement usage des études diasporiques et postcoloniales (Avtar Brah, Stuart Hall, Edward Saïd, Trinh T. Minh-

ha), des théories intersectionnelles élaborées depuis l'Amérique latine ou par des personnes Chicanas (Gloria Anzaldúa, María Lugones, Sylvia Molloy, Nelly Richard), des croisements entre les théories queer et les *affect studies* (Sara Ahmed, Ann Cvetkotich, José Esteban Muñoz), des *sound studies* (Alejandra Luciana Cárdenas, Brandon Labelle, John Mowitt), ainsi que de la pensée française contemporaine (Jacques Derrida, Alexis Nouss). La recherche-création est ainsi inscrite dans les *Cultural Studies*, de manière à tirer profit des potentiels politiques de cette approche permettant de diasporiser les idées et les pratiques réflexives.

Enfin, cette thèse propose de diasporiser également les disciplines. En plus d'aborder des ouvrages littéraires (Nona Fernandez, Alejandro Zambra, Lina Meruane, Jorge Díaz), des œuvres d'art contemporain (Enrique Ramírez, Alfredo Jaar, Sandra Piñeiro), la collection permanente d'un musée d'histoire (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, Chili) et des pièces de musique électronique, le texte est effectivement accompagné de plusieurs autres activités de diffusion d'expérimentations artistiques et de réflexions théoriques, dont la tenue de *Vueltas. Relatos de exilio | Récits d'exil* (un site web d'essais et d'art sonore) et de *S'entendre. Archives d'amitié et d'hospitalité* (une baladodiffusion de discussions et de performances sonores).

Mots clé : recherche-création, écritures de soi, hybridité générique, diasporas, mémoire, frontières, exil, théories queer, *cultural studies*, intersectionnalité, Chili, littératures d'Amérique latine, création littéraire.

INTRODUCTION

« La memoria puede ofrecernos lugares de identificación y, al mismo tiempo, devenir puente de contacto con experiencias que no son la nuestra, con sus tiempos ausentes y presentes, con un conocimiento que, en definitiva, amplíe la cartografía de lo reconocible. La memoria es la prótesis de acceso al compromiso, al tejido de relatos múltiples y a la elaboración de posibles futuros.¹ »

Víctor Mora

¿Quién Teme a lo Queer?

« Uno no conoce por edad, conoce por afectos y contagios, por influencias, por memorias familiares y populares que de alguna manera se traspasan, se permean de piel a piel, de canto a canto, de falta en falta, de rabia a rabia, de impulso a impulso, de batalla en batalla.² »

Pedro Lemebel

No tengo amigos, tengo amores. Extractos de entrevistas

¹ « La mémoire peut nous offrir des lieux d'identification et, en même temps, devenir un pont de contact avec des expériences qui ne sont pas les nôtres, avec leur temps absent et présent, avec un savoir qui, au bout du compte, élargit la cartographie de ce qui n'est pas reconnaissable. La mémoire est la prothèse d'accès à l'engagement, au tissage de récits multiples et à l'élaboration de futurs possibles. » Toutes les traductions en pied de page sont de l'auteur, sauf si mentionné autrement.

² « On ne connaît pas par âge, on connaît par affects et contagions, par influences, par souvenirs familiaux et populaires qui se transfèrent d'une quelconque manière, s'infiltrent de peau à peau, de chant en chant, d'échec en échec, de rage en rage, d'impulsion en impulsion, de lutte en lutte. »

L'autrice chilienne Lina Meruane débute son essai hybride *Zona Ciega* (2021) par l'évocation d'un graffiti peint sur un mur de Santiago pendant la crise de 2019, aujourd'hui appelée *estallido*³ *social*, qui a duré plusieurs mois au cours desquels un nombre accablant de manifestant·e·s ont revendiqué la fin de plus de trente ans d'un régime néolibéral hérité de la dictature militaire d'Augusto Pinochet. Le graffiti formulait un ordre clair, dont le ton prescriptif laisse deviner la gravité de la situation autant que sa teneur affective : « ABRE LOS OJOS⁴ » (2021, p. 17)

Les yeux ont une importance et des significations majeures dans cette crise, parce que les manifestations étaient réprimées, entre autres, par des tirs de balles en caoutchouc en plein visage, éborgnant et aveuglant des centaines de personnes, surtout des jeunes. Les mutilations oculaires étaient si courantes et si violentes que les professionnel·le·s de la santé ont parlé d'une épidémie, comme « si la violencia humana fuera una enfermedad contagiosa, como si los ojos estuvieran siendo siniestrados por un virus⁵. » (2021, p. 37) Dans son essai, Meruane nous rappelle aussi que les yeux de manifestant·e·s éclatent, explosent ou roulent depuis longtemps, ailleurs, dans d'autres conflits : au moins 32 yeux blessés au Nicaragua, près de 3000 au Cachemire, et d'innombrables mutilations oculaires recensées également en Égypte, à Hong Kong, en Équateur, en Palestine. Elle écrit : « Aglún ojo más perspicaz que el mío debió sumar todos los ojos profanados del planeta y determinar, con óptica precisión, que una nueva táctica represiva estaba en curso: no se estaba haciendo del ojo un blanco ocasional, se estaba ejecutando un ojicidio en serie.⁶ » (2021, p. 34) L'idée serait de s'attaquer à la

³ Ce mot n'a pas d'équivalent égal en français. Il réunit le sens retentissant des crises sociales (explosion, éclosion, choc), leur teneur galvanisante ainsi que leurs dimensions populaires.

⁴ « OUVRE LES YEUX ».

⁵ « si la violence humaine était une maladie contagieuse, comme si les yeux étaient endommagés par un virus. »

⁶ « Un œil plus perspicace que le mien a dû additionner tous les yeux profanés de la planète et déterminer, avec une précision optique, qu'une nouvelle tactique répressive était en cours : l'œil n'était pas une cible occasionnelle, était en cours un *oculicide* en série. »

possibilité de toute riposte, en multipliant les tueries en série d'yeux comme tactique répressive contemporaine.

Lancer des balles en caoutchouc, soi-disant non-létales, sert donc à lancer un message clair : si la logique de guerre est une logique de vengeance – œil pour œil, dit-on –, c'est alors aux yeux qu'il faut s'attaquer, peut-être même plus qu'aux vies, parce que ce faisant, on croit éborgner non seulement les corps, mais aussi le courage, la force, la témérité, la bravoure, et la possibilité d'être témoin, de dire « j'ai vu, de mes yeux vu ». Au Chili, à propos d'une chose onéreuse, on ne dit pas que ça coûte un bras ou la peau des fesses. On dit *cuesta un ojo de la cara*⁷. C'est exactement le prix à payer pour manifester, pour contrattaquer : un œil.

1. Contexte et déplacements

Meruane fait partie des auteur·rice·s chilien·ne·s qui ont écrit sur cette crise, et plus spécifiquement sur cette tactique de répression, ces mutilations oculaires dont le sens métaphorique est absolument politique. À ses côtés, on peut nommer également Nona Fernández, Jorge Díaz, Catalina Infante, Carmen Berenguer, Carmen Gloria López. Contrairement à elleux, cependant, Meruane écrit la plupart du temps depuis l'extérieur du Chili :

Una mañana, a mediodías de octubre, mis ojos secos se abrieron ante una pantalla chica llena de titulares enormes y de mensajes con exclamaciones desde distintas ciudades del mundo que preguntaban qué estaba pasando en Chile. Busqué mis anteojos y empecé a leer con avidez dejando que se enfriara mi desayuno. Iba a volverme ojos, toda yo, un montón de ojos.⁸ (2021, p. 18)

⁷ « ça coûte un œil du visage »

⁸ « Un matin, à la mi-octobre, mes yeux secs se sont ouverts devant un petit écran plein de titres énormes et de messages avec des exclamations depuis différentes villes du monde, qui demandaient ce qui se passait au Chili. J'ai cherché mes lunettes de lecture et j'ai commencé à lire avec avidité, en laissant mon déjeuner refroidir. J'allais me transformer en yeux, toute entière, un tas d'yeux. »

À des milliers de kilomètres de la zone centrale des manifestations, nommée en 2019 par les autorités « zona cero⁹ », que l’auteurice appelle plutôt « zona ciega¹⁰ », Lina Meruane multiplie les images et les écrans pour devenir elle-même une multitude d’yeux, c’est-à-dire pour produire une pensée tout aussi plurielle à propos de ce qui se passe dans son pays d’origine. Le désordre, forcément de mise, est alors la forme même de ce qui se dit, tant l’impact affectif, accentué par la distance, dissémine le récit et fait éclater les structures. Les seules chronologies qui tiennent sont celles des événements : les manifestations, la répression, le décompte journalier de blessé·e·s, de mort·es, de disparu·e·s, et les yeux qu’on tente en vain de rapiécer.

Si certains fragments de cette thèse ont été écrits quelques mois avant le déclenchement de l’*estallido social*, alors que je séjournais dans un Chili un peu plus paisible, mais déjà tendu où se répétaient des manifestations que les gens considéraient comme des indices de ce qui viendrait (les analogies avec les signes avant-coureurs de tremblements de terre étaient d’ailleurs très nombreuses), la majorité des textes de *Vueltas* s’inscrivent dans ce contexte de crise. Je suis revenu à Montréal dans un mélange de confort et d’inquiétude : j’écrivais cette thèse sur la mémoire, les frontières et l’exil pendant qu’au Chili les manifestant·e·s risquaient leurs yeux et leur vie pour revendiquer des changements radicaux auprès d’un gouvernement et d’une Constitution hérités d’une vieille dictature que ma famille et moi avions fui plus de trente ans plus tôt. Il y a donc plusieurs raisons pour lesquelles cette thèse emprunte une forme éclatée et hybride, qu’elle ne respecte pas la chronologie attendue du récit de l’immigration et du retour au pays natal, qu’elle effectue des mouvements temporels, formels, épistémologiques et disciplinaires qui sont tantôt de l’ordre de la rupture, tantôt de la redite, qu’elle impose les déplacements circulaires et spiralés similaires à ceux des diasporas. L’une de ces raisons se trouve dans le contexte : c’est la diversité

⁹ « zone zéro »

¹⁰ « zone aveugle »

des écrans qui structure cette thèse, diversité projetant une multitude chaotique d'images, de sons et de récits d'une crise aussi historique qu'angoissante.

C'est pourquoi plusieurs de ses chapitres débutent avec un regard sur la crise chilienne, un regard au présent de l'écriture qui, délibérément, donne à lire la caducité des informations partagées – par exemple, au moment d'écrire le premier chapitre, on comptait moins de personnes blessées et de mutilations oculaires qu'on en comptait au moment de rédiger le troisième. Ces informations, anachroniques et incomplètes, invitent à des mouvements supplémentaires dans l'histoire, parasitent l'histoire officielle avec celle qui est écrite à distance, dans l'absence, depuis les délais et décalages de la diaspora, construite par la médiation et le chaos des communications, ainsi que par la subjectivité et l'affect. En bref, ce contexte m'a autorisé à m'inscrire dans une production littéraire chilienne à propos de cette crise, tout en modulant une écriture que j'appelle *diasporique*, une écriture qui donne à lire les mouvements qu'impose la recherche acharnée de récits arrivant à nommer, au risque de l'éparpillement, les enjeux propres à toute identité diasporique : la mémoire, les frontières et l'exil. Dans ce contexte, cette thèse propose diverses formes de déplacements qui, à mon avis et sur différents plans, sont toutes politiques.

2. Recherche-crédation et *Cultural Studies*

Afin de provoquer des relations politiquement marquées entre les genres littéraires et les épistémologies, *Vueltas* est une thèse qui déplace l'écriture réflexive et essayistique dans des espaces théoriques variés. L'essai littéraire est considéré, ici, comme un genre « honnête et critique, ouvert et libre, qui pose des questions essentielles sur l'art et la pensée, sur le savoir et sur sa transmission, sur les protocoles institutionnels qui régissent les connaissances et sur les formes trop souvent figées [...] » (2019, p. 51) Cette définition de Pierre-Luc Landry désigne davantage une expression parapluie qu'un genre spécifique, ce qui permet à son auteur de proposer une triangulation :

l'essai littéraire est relié à la recherche-crédation et au queer, deux catégories connues pour leur pluralité (et qu'on juge parfois trop vastes), et dont le croisement mobilise cette thèse.

Landry pense « l'essai littéraire en tant qu'espace de recherche-crédation », de manière à s'appuyer « sur ses potentiels queers, sur son ouverture et son aspect critique face au savoir, et sur ses exigences d'honnéteté intellectuelle et de liberté [...] », tout en « caressant l'idée déraisonnable de transformer au moins un peu l'université ». (2019, p. 51) L'essai littéraire, le queer et la recherche-crédation partagent donc un territoire intellectuel et créatif commun, où il est possible d' « envisager des thèses ou des travaux universitaires empruntant à l'essai son ton, sa forme libre, son épistémologie », puisque nous nous trouvons, selon l'auteur, « à l'heure du décloisonnement tous azimuts et des savoirs situés prônés [entre autres] par le queer ». (2019, p. 59) Cette triangulation soutient des revendications claires à l'égard du milieu universitaire actuel : elle appelle à pluraliser les manières dont les savoirs sont produits, à rendre les frontières des universités moins étanches pour que les voix qui s'y expriment soient plus diversifiées, à défier les traditions méthodologiques et formelles pour que les textes dits « académiques » soient plus inclusifs. Landry l'écrit avec le ton du manifeste : « Nous devons queeriser l'université, entre autres par la recherche-crédation et l'essai littéraire auquel je pense, auquel nous pensons tous, depuis un moment déjà. Nous sommes légion. Nous sommes là pour de bon. » (2019, p. 64)

Il est vrai que nous sommes plusieurs à y penser, depuis longtemps. Dans des méthodes, des inscriptions épistémologiques et des positions politiques différentes, des autrices et chercheuses québécoises en littérature comme Kateri Lemmens, Martine Delvaux, Karine Rosso, Stéphane Martelly et Gabrielle Giasson-Dulude, pour ne nommer qu'elles, proposent des formes d'écriture réflexive qui se placent sous le parapluie de l'essai et qui entretiennent des relations avérées avec l'approche en recherche-crédation, ainsi qu'avec une variété de postures philosophiques, féministes, transhistoriques,

postcoloniales et interdisciplinaires, tout comme le font entre autres Kevin Lambert, Mariève Maréchale, Jennifer Bélanger, Joëlle Rouleau et Pierre-Luc Landry à propos des enjeux queer. Mais il importe de regarder plus loin dans le temps et dans le territoire parce que, comme l'écrit Landry, « [l]a recherche-crédation est peut-être une jeune méthode, dans nos universités, mais elle n'en possède pas moins une riche histoire et un avenir fécond ». (2019, p. 55) De fait, si Landry retourne à certains écrits de Barthes qui a, selon lui, « incarné l'esprit plurivoque de la recherche-crédation » (2019, p. 55), il me semble aussi indispensable d'aller voir encore ailleurs, comme je le suggère avec cette thèse : auprès d'écritures qui croisent les théories queer avec les théories de l'affect comme celles d'Eve Kosofsky Sedgwick, d'Ann Cvetkovich ou de Sara Ahmed; auprès de certaines *Black Feminists* comme bell hooks, Audre Lorde et Barbara Christian; auprès des études diasporiques telles qu'écrites par Stuart Hall et Trinh T. Minh-ha; auprès de certaines intellectuelles latinx et chicanas comme María Lugones, Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa.

Les écrits de toutes ces personnes, dont plusieurs font partie du cadre théorique de cette thèse, peuvent être inclus dans le projet que décrit Landry en ce qui concerne l'approche de la recherche-crédation et ses implications dans le monde universitaire : « Déconstruire et reconstruire sans toutefois ériger quelque mur que ce soit, quelque norme que ce soit. Voilà aussi le projet de la recherche-crédation. » (2019, p. 57) Voilà aussi un des projets des *Cultural Studies*, autre expression aujourd'hui utilisée comme un parapluie sous lequel se trouvent différentes approches théoriques et créatives, dont les études féministes, les théories queer, les théories de l'affect et les études diasporiques. Complexes comme le sont les sociétés, les cultures et les identités, les *Cultural Studies*¹¹

¹¹ L'expression est intentionnellement laissée en anglais, même si *études culturelles* est aujourd'hui tout à fait admise. Comme l'écrit Anne Chalard-Fillaudeau, l'expression anglaise est culturellement et historiquement marquée : devant les *études culturelles* et les *Kulturwissenschaften*, les *Cultural Studies* anglo-saxonnes sont « les plus diverses et disséminées [...]. Profondément investigatrices, dans l'esprit et dans la lettre, elles sont souvent perçues comme agitatrices et provocatrices. » (2015, p. 11)

définissent une sorte de “monstre” disciplinaire, dans ce que le terme a de proprement polysémique. [...] [L]e *monstrum* désigne un élément qui sort du commun et de la mesure, et le plus souvent de la règle instituée. Et cela semble être le cas de ces études originales qui [...] font éclater le carcan disciplinaire. (Chalard-Fillaudeau, 2015, p. 6)

Des figures historiques aux stars de la musique pop, en passant par les enjeux de classe, de genre et de sexualité, les thèmes qui intéressent les *Cultural Studies* sont aussi variés que le sont ses méthodologies et les formes que ses écrits empruntent : « elles subvertissent la distinction usuelle entre culture d’élite et culture de masse, tout en installant une conception de la culture comme une réalité mixte et plurielle. » (2015, p. 16) En empruntant à la linguistique, à la sociologie, à la philosophie, à l’histoire, à la psychanalyse, à l’histoire de l’art ou à la littérature, ces travaux donnent à lire différents moyens de trouer les paravents qui séparent les savoirs universitaires. De fait, « l’on assiste à un décloisonnement des disciplines sous l’angle de l’interdisciplinarité et de la transdisciplinarité, puisque concepts et méthodes migrent, investissent de nouveaux champs disciplinaires et se reforgent au feu de spécialités alliées ». (2015, p. 17)

Il arrive même que les *Cultural Studies* plongent dans des eaux considérées comme traditionnellement moins sérieuses ou peu scientifiques : les cultures populaires, l’hétérolinguisme, le désordre ou l’indiscipline, la fiction, l’auto-poïétique, etc. Cette pluralité de thèmes et de disciplines encourage des choix de méthodes qui sont « toujours défini[es] en fonction de la thématique ou de l’objet de recherche » (2015, p. 17), de sorte que l’écriture est elle-même plurielle, empruntant autant aux styles universitaires convenus qu’à certaines formes d’expérimentation ou de subjectivité (témoignages, interviews, discussions de groupe, reportage, autoethnographie, écritures de soi), et répondant donc à l’une des règles les plus importantes de la création littéraire et artistique : l’adéquation entre le fond et la forme. Ainsi,

les *Cultural Studies* se déplacent sur le terrain miné de la transgression : s’adonnant, sans effroi, à l’éclectisme théorique et méthodologique, ses

représentants se livrent sans fard à travers le témoignage personnel et donnent des prérogatives à la subjectivité. C'est là déroger à l'impératif d'objectivité, qui veut que le chercheur prenne le recul et la distance nécessaires par rapport à son objet de recherche. (2015, p. 20)

Si les *Cultural Studies* sont ce monstre décroissant les disciplines, contribuant à subvertir la distinction entre culture savante et culture populaire, faisant la plupart du temps coïncider la forme et le fond grâce à des méthodes interdisciplinaires ou transdisciplinaires, en ne craignant pas la subjectivité et la transgression des traditions universitaires, il est alors pertinent de considérer la recherche-création comme une approche confortablement installée sous ce monstrueux parapluie, tant elle partage avec lui ces caractéristiques autant que sa mauvaise réputation¹².

J'affirme ceci sans m'arrêter à une simple comparaison, car il s'agit de l'un des objectifs épistémologiques de cette thèse. La recherche-création en littérature s'inscrit aisément dans les *Cultural Studies* lorsqu'elle partage avec elle non seulement ses caractéristiques thématiques, méthodologiques et formelles, mais ses dimensions politiques. C'est que les *Cultural Studies*

sont aussi, *a fortiori*, engagées politiquement dans la lutte contre les discriminations – de classe, de race, de genre, de sexe, d'origine, etc. Elles se préoccupent surtout de comprendre et de montrer comment nos vies quotidiennes sont ancrées dans le culturel, comment elles sont construites dans et par la culture et comment nous leur donnons nous-mêmes du sens à travers nos pratiques culturelles. Elles exhibent, ce faisant, les structures

¹² En effet, les *Cultural Studies*, depuis longtemps, et particulièrement en France et au Québec, ont été perçues comme de simples « modes » (Chalard-Fillaudeau, 2019, p. 5), tout comme la création à l'université est souvent dépréciée, considérée tantôt trop américaine (Houdart-Merot, 2018, p. 6), tantôt trop « facile » (Marquis, 2001, p. 142) ou encore trop professionnalisante (Sapiro et Rabot, 2017); il arrive qu'on y voit une « domination de l'émotion » (Bélanger, Bérard et Doyon-Gosselin, 2015, p. 8) ou qu'on la juge simplement impertinente « car pour les chercheurs plus “classiques”, ce n'est pas vraiment de la recherche, et pour les praticiens, ce n'est pas vraiment de la “création” » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 2). Il en va de même pour les formations interdisciplinaires de troisième cycle en recherche-création, telles que les *humanities* (Université Concordia) ou les études et pratiques des arts (Université du Québec à Montréal), considérées par certain·e·s comme des espaces trop pluriels pour être véritablement rigoureux, où iraient se perdre des bon·ne·s étudiant·e·s qui, dès lors, feraient baisser les taux de diplomation de programmes plus traditionnels et à meilleure réputation comme les études littéraires ou l'histoire de l'art (ce jugement accuse d'ailleurs une vision très territoriale des études universitaires).

de pouvoir (économique, social, culturel et politique) dans lesquelles nos vies quotidiennes sont enchâssées et qui les régissent. Elles explorent enfin – et c’est bien là leur fin – la manière dont nous nous plions devant ces structures ou leur résistons, dont nous les soutenons ou les transformons, et problématifient en creux la contribution essentielle du travail intellectuel à l’élucidation de ces relations et des possibilités d’action qui en découlent. Les tenants des *Cultural Studies* le répètent à l’envi : ils théorisent la politique et politisent la théorie. (2015, p. 13-14)

Avec cette thèse, je souhaite donc faire la démonstration que la création littéraire et artistique est également une manière de théoriser la politique et de politiser la théorie¹³. Pour ce faire, j’inscris délibérément la recherche-crédation dans ce vaste champ d’études qui a consacré des décennies à chercher tous les moyens utiles pour que les murs de l’université, plutôt que de séparer les idées du monde social, servent à nommer, analyser et potentiellement démanteler les dynamiques de pouvoir qui se jouent dans nos sociétés, en vue de la construction d’un monde pluriel et accueillant.

3. Une thèse frontalière

Installer la recherche-crédation sous le parapluie des *Cultural Studies* peut être perçu comme un déplacement plutôt niché à l’intérieur des murs de l’université. Ce texte aurait effectivement pu être écrit et publié uniquement à l’extérieur d’un cadre universitaire – ce serait alors un essai littéraire ou un ouvrage hybride, comme ce fut le cas avec mon livre *Désormais, ma demeure* (2021). Ici, une justification s’impose quant à mon désir d’inscrire *Vueltas* dans des études doctorales, d’en faire une véritable « recherche », qui plus est une « recherche-crédation ». L’idée est que cet intérêt pour le savoir n’est pas nouveau, pour moi : mes projets sont écrits avec un investissement

¹³ À ce propos, dans sa thèse en histoire de l’art *La théorie exposée*, Benoit Jodoin écrit que ce sont les « mises en forme de la théorie dans l’art » qui permettent d’investir et d’activer les potentiels politiques qui se jouent dans la relation entre savoir et pratiques créatives : « D’un côté, la forme artistique mise sur sa capacité à montrer, à représenter et à modéliser des manières de théoriser [...]. De l’autre côté, exposée à des milieux de vie, au jeu des représentations et aux politiques culturelles des institutions, la forme agit directement dans le champ culturel où se mènent des luttes concrètes et où le pouvoir se distribue. » (Jodoin, 2021, en ligne).

important dans toutes formes de savoir théorique. Le savoir, comme la création, est à mon avis une forme d'engagement qui est nécessaire à l'aboutissement de tout projet d'écriture. Je crois qu'écrire une thèse, même si j'ai écrit plusieurs livres à l'extérieur des milieux académiques, est une façon supplémentaire de prendre le savoir universitaire au sérieux, telle que la création est perçue dans les circuits artistiques et littéraires. Ce faisant, *Vueltas* s'engage dans la production et le partage du savoir, comme les spécialistes des *Cultural Studies* s'engagent dans leurs travaux et dans les enjeux politiques qu'ils étudient. Pour cela, qu'elles soient institutionnelles, épistémologiques ou théoriques, les formes d'engagement dans cette thèse sont toutes politiques.

3.1 L'université, l'histoire et les « tours de mémoire »

Un premier engagement tient dans cette volonté que j'ai, avec *Vueltas*, de contribuer à déconstruire la binarité entre les milieux universitaires et les milieux artistiques et littéraires. Drôle de vœu, me dira-t-on : une thèse peut-elle faire une telle chose? Ne serait-il pas plus efficace d'atteindre cet objectif en ne me soumettant pas aux règles et coutumes de l'université (bourses, séminaires, groupes de recherche, examen doctoral, thèse, soutenance, etc.)? Ce projet n'est paradoxal que si l'on pense la thèse comme une fin. En réalité, *Vueltas* dépasse constamment les limites universitaires et s'essaime – se diasporise pourrais-je dire – à l'extérieur du cadre du doctorat, en s'inscrivant d'abord dans une démarche intellectuelle et littéraire qui a débuté bien avant mes études de troisième cycle, entre autres avec l'écriture d'*Animitas* (2017) puis de *Désormais, ma demeure* (2020), une démarche qui vise à pluraliser les formes de recherche, d'écriture et d'expression de soi, de manière à rendre compte des expériences affectives, politiques et identitaires de marginalisation. Plus largement, cette démarche fait partie d'un processus de réparation face à différentes expériences traumatiques personnelles et publiques (comme l'exil, les trahisons familiales, la maladie ou la sortie

du placard). Je considère alors ce projet comme la poursuite, voire la radicalisation, d'expérimentations littéraires amorcées il y a plusieurs années, qui encouragent l'hybridité générique, la transdisciplinarité et le métissage perçus comme des formes politiques de réparation.

Pour cette raison, *Vueltas* investit plusieurs espaces hors thèse, comme un hors-champ pluriel où des montages sonores, des sites web, des expositions, des collaborations, des baladodiffusions, d'autres livres et même des expériences relationnelles qui ne sont pas considérées à proprement parler comme artistiques (relations d'amitié avec des personnes expatriées au Chili, relations nouvelles avec des membres de ma famille resté·e·s au pays) ont fait bien plus que nourrir la thèse écrite. Ces espaces font véritablement partie du grand projet *Vueltas*, en tant que divers espaces diasporiques disséminés à travers le temps et les lieux. La thèse n'est donc plus tout à fait le centre du projet, et ces autres projets ne sont pas non plus aux marges de la thèse, puisqu'ils occupent, au bout du compte, une place dans le texte aussi importante que tous ses autres éléments traditionnels – cadres théoriques, descriptions d'œuvres, autopoïétiques et systèmes de référencement. Ils en informent même l'écriture : l'hybridité formelle de cette thèse n'est pas que chose esthétique. Elle répond justement à tous ces autres projets qui convoquent les langues, la fiction, l'image, le son et les relations; le pouvoir de ces projets est si grand qu'ils déplacent la thèse de son centre et en modifient l'écriture. C'est ainsi que l'écriture de cette thèse est politique : sur le plan institutionnel, *Vueltas* propose une forme de thèse qui, de manière performative, cherche littéralement sa place à l'université, sans sacrifier – et surtout en célébrant – tous les autres modes d'expression à l'extérieur de ses murs. Ce faisant, *Vueltas* est une thèse incomplète, en ce sens qu'il faut se déplacer – constamment aller lire, voir, écouter et vivre ailleurs – aux frontières de l'université pour saisir l'ensemble du projet.

Cet aspect frontalier, en ce qui concerne l'institution universitaire, se joue également dans la question des récits, et structure particulièrement le premier chapitre de cette

thèse. En effet, je cherche à déconstruire la binarité qui existe aussi entre la grande histoire et les récits de la mémoire subjective. En organisant la rencontre entre un certain nombre de disciplines, et plus particulièrement entre l'histoire et la littérature, je propose dans ce chapitre de naviguer entre ce que l'histoire et les politiques de la mémoire chilienne semblent élaborer comme discours, et ce que la mémoire individuelle, à commencer par la mienne et celle de mes proches, produit comme récits, qu'ils soient poétiques, narratifs, artistiques ou affectifs. L'idée n'est pas d'opposer une forme à une autre, mais plutôt de les faire cohabiter, parce qu'elles coexistent dans mon propre récit (ma mémoire a été autant nourrie par les photos de famille, les anecdotes racontées et les tabous familiaux que par les livres d'histoire, les collections permanentes des musées, et les documentaires historiques, les ouvrages littéraires et les œuvres d'art). Il s'agit de faire acte, par l'écriture, de cette cohabitation certes inharmonieuse et tendue. Ce qui est cherché, dans ce premier chapitre, c'est donc la légitimité de ma mémoire subjective, si lacunaire et parcellaire qu'elle a toujours semblé illégitime, particulièrement pour des personnes exilées de première génération et pour des « professionnel·le·s » de la mémoire (Sarlo, 2012, p. 30, je traduis).

Cette légitimité ne se trouve peut-être pas, mais la recherche en vaut le coup; en fait, la recherche suffit car c'est elle qui induit les formes qui se présentent dans ce chapitre. C'est ce que j'appelle des « tours de mémoire », jeu de mot avec « trous de mémoire », et avec « tours de magie » : des tours comme une danse autour d'un gouffre et comme une illusion qui fait apparaître les souvenirs, depuis leur disparition, sous des formes renouvelées. L'analyse, l'écriture de soi, les listes factuelles, la poésie, l'ekphrasis et le récit activent cette recherche inassouvissable de souvenirs pluriels, en empruntant à la littérature, aux arts visuels, à la muséologie, à l'histoire, à l'histoire orale, à la postmémoire et aux théories de l'affect. M'engager dans cette recherche, c'est aussi engager les lecteur·rice·s dans les mouvements mémoriels d'une personne de deuxième génération d'exil.

3.2 Sujets queer, sujets diasporiques et « détours frontaliers »

La question des frontières est centrale dans ce projet, ce qui me renvoie à une seconde forme d'engagement politique : déconstruire la binarité entre les cultures universitaire et artistique provoque une hybridité formelle qui ne rend pas seulement compte d'une recherche mémorielle, mais également d'une recherche de communauté qui, selon mon expérience, se trouve dans la pluralité des enjeux queer et diasporiques.

Je propose en effet d'inscrire cette thèse dans des pratiques réflexives et artistiques investies par des artistes et intellectuel·le·s féministes et queer, que je place sous un parapluie supplémentaire : l'*autotheory*. Ce terme est utilisé entre autres par Lauren Fournier pour rassembler des écritures et des pratiques artistiques de soi, qui sont à la fois littéraires, plastiques et théoriques, qui englobent une multitude de productions, dont les arts après les années 1960 (l'art vidéo, le *body art* et la performance, par exemple), les écrits de femmes chicanas, latinas et de *black feminists* et, plus récemment, le *new journalism* et la *creative non-fiction*. Investissant entre autres les arts visuels, médiatiques et performatifs, les sciences sociales et la littérature, cette expression sert surtout à considérer les relations entre la théorie et les écritures¹⁴ de soi dans une perspective transdisciplinaire et transhistorique, servant particulièrement aux personnes minorisées : « Indigenous artists, Black artists, POC artists, LGBTQQ2S+ artists, and poor and working-class artists turn to autotheory as a way to process and transform the discourses and frameworks of theory through their embodied practices and relational lives. » (Fournier, 2021, p. 68) J'inscris donc mon travail dans cette

¹⁴ Le mot « écritures » est ici utilisé au sens très large, englobant autant les pratiques artistiques performatives que la pensée théorique. Lauren Fournier fait un usage similaire avec le mot « artists » qui désigne autant des artistes visuel·le·s que des écrivain·e·s, des chercheur·e·s et des journalistes. Ce qui importe dans ces choix de mots, ce sont les mouvements réflexifs impliqués dans les pratiques autothéoriques : « Autotheory involves a reflexive movement between and among thinking, making art, living, and theorizing. In all its plurality, autotheory can be defined by this self-reflexive movement among art, life, theory, and criticism [...]. » (Fournier, 2021, p. 68) Le choix est donc délibéré de ma part : l'écriture, qui est mon mode principal de pensée et de création, est ce qui, pour moi, fait acte de tous ces mouvements qu'implique la réflexion de soi.

catégorie, salutaire et libératrice pour les personnes minorisées, car elle mobilise l'expression de soi à travers une multitude de formes et de manières de faire, qui n'opposent ni la pensée à l'art, ni les pratiques artistiques entre elles, ni l'art ou la théorie aux expériences vécues. Il s'agit, enfin, de moyens de créer et de penser qui collectivisent les pratiques, car ils exhibent ce que bon nombre d'artistes et intellectuelles féministes de la deuxième partie du XX^e siècle nous ont appris : « Autotheory reveals the tenuousness of maintaining illusory separations between art and life, theory and practice, work and the self, research and motivation » (2021, p. 2-3). Non-binaire, l'*autotheory* joue donc dans les platebandes du queer qui, faut-il le rappeler, a une énorme dette face aux militantes, écrivaines et artistes féministes.

Cette non-binarité, je la qualifie de « détours frontaliers ». Dans le deuxième chapitre, j'exerce une écriture frontalière qui, comme l'*autotheory*, est appropriée pour les sujets queer et diasporiques; une écriture plurielle, voire au pluriel, des écritures, donc, qui « exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation » (2021, p. 2). C'est pourquoi, dans ce chapitre, j'insiste sur ma relation au son et à la musique, dans une écriture délibérément rythmée qui accumule les ruptures de ton, les jeux de mise en page et les listes, qui renvoie également à différentes *playlists* musicales nourries tout au long de mes études doctorales, et particulièrement lors de mon dernier séjour au Chili. De fait, dans mon histoire personnelle, c'est ma passion pour la musique qui, avant tout récit, m'a diasporisé, me faisant vivre l'expérience des frontières, ainsi que celles de communautés latinx et queer.

L'idée est de donner à lire un chapitre-frontière dont l'hybridité, par moments poussée à certains extrêmes, crée l'effet d'un mur, d'un poste frontalier, d'un *check-point*, d'une limite entre les deux autres chapitres, et invite à faire des détours par les frontières qui s'imposent entre les disciplines, les genres et les cultures. En résulte un texte aux allures désordonnées, car « [l]a pensée queer doit alors acquiescer au chaos » (Landry et

Grandena, 2022, p. 42), car « [l]a pensée queer cultive le flou, l'indéterminé, l'insaisissable, [et donc] permet aux individus de se positionner dans le monde à partir de leur marginalité. » (2022, p. 26). Ces enjeux queer correspondent à une sorte de diasporisation de l'écriture, qui renvoie à ma subjectivité diasporique, elle-même investie dans des formes d'expression métissées, empruntant à une pluralité de langues, de registres et de cultures. À cet effet, Stuart Hall affirme que

[L]es sujets de la diaspora sont éternellement dispersés [...]. Dans la mesure où ils sont le produit de plusieurs histoires, de plusieurs cultures et de plusieurs récits, ils appartiennent à plusieurs foyers, dont la plupart sont au moins en partie symboliques et relèvent de la communauté imaginée [...]. Être le sujet d'une telle diaspora signifie donc n'avoir aucun foyer auquel on appartient exclusivement. C'est la raison pour laquelle, me semble-t-il, les sujets de la diaspora parlent, chantent et écrivent si éloquemment dans la langue métaphorique de l'amour et de la perte, de la mémoire et du désir, du périple, du voyage et du retour. (2019 [2017], p. 169)

C'est en tirant profit de cette dispersion éternelle que l'écriture de ce chapitre est plus performative : l'objectif ici est d'expérimenter des métissages linguistiques, littéraires et artistiques qui correspondent à l'instabilité des subjectivités queer croisée à celle des expériences diasporiques.

Autrement dit, sur le plan formel, une écriture queer et diasporique est une écriture qui expérimente avec le langage tout en exhibant simultanément les limites du langage. Sur le plan linguistique, elle fait usage du langage en tant qu'outil, tel que l'explique Víctor Mora, « una herramienta de relación con el mundo, [...] que contiene la posibilidad de transformarse a sí misma y transformar esa relación al mundo.¹⁵ » (2021, p. 34) Ainsi donc, sur le plan politique, une écriture queer et diasporique utilise le langage dans son potentiel transformateur, parce qu'elle se déploie comme des chants s'exprimant aux (et exprimant les) frontières qui structurent notre monde : les frontières métaphoriques, métaphysiques et affectives, bien entendu, mais celles aussi qui traversent les corps,

¹⁵ « un outil de relation avec le monde, [...] qui contient la possibilité de se transformer lui-même et de transformer cette même relation au monde ».

les territoires et les langues. Ce que je cherche, dans ce chapitre, c'est de donner en partage une expérience de la lecture en rassemblant, dans une multiplicité de détours, toutes les voix qui me constituent, qui parfois me clivent, comme on tente, dans ce monde, de s'engager dans des communautés formées d'individus pluriels.

3.3 Réparation, relations et « retours à l'exil »

Pour rassembler les voix – les miennes et celles des autres –, il faut les écouter. C'est dans cette posture que le troisième chapitre de cette thèse correspond à une dernière forme d'engagement, cette fois plus personnelle : celle de la réparation qui, pour moi, n'est possible qu'en retrouvant l'exil (sujet de prédilection dans tous mes écrits), non pas sur le plan historique, mais plutôt relationnel. Dans ce chapitre, je fais différents usages du récit de soi pour rendre compte de souvenirs de mes différents retours au pays natal, souvenirs tranquillement apparus lors de mon dernier séjour au Chili, spécifiquement prévu dans le cadre de ce projet doctoral. L'attention portée à ces souvenirs, dont la majorité se sont révélés à moi au fil de mes rencontres et déambulations au Chili, coïncide avec celle portée aux récits que les membres de ma famille, et particulièrement les femmes, partageaient avec moi au sujet de notre fuite du pays, lorsque j'avais quatre ans, pendant la dictature. Depuis cette collecte de récits, il m'est alors devenu évident que mes retours au Chili, y compris le plus récent, étaient de véritables « retours à l'exil » plutôt que des retours aux origines, dans le sens où l'exil, comme l'explique Alexis Nouss, est une expérience politique, relationnelle et renouvelable. Contrairement à ce qu'on appelle dans nos politiques d'accueil et dans les médias les *migrations* et les *migrant·e·s*, l'exil fait de l'exilé·e « un sujet [...] avec une histoire, une mémoire, un chemin, un récit, une expérience à partager [...] » (2020, p. 62) C'est à la recherche de ce partage des récits comme un partage du savoir que je suis retourné à l'exil en tant que condition (Nouss, 2015), en tant que sujet (thème et subjectivité) et en tant qu'espace de relation avec les membres de ma famille.

La relation avec ces personnes est effectivement à déconstruire et à reconstruire, et l'exil est une manière d'éviter de ne demeurer que dans la superficialité (le *small talk* devient légion avec des personnes avec qui nous ne partageons rien de plus qu'un nom de famille et un pays d'origine), ou dans l'essentialisme (le lien de sang peut forcer des relations qui n'ont rien de construit). L'exil devient l'espace qu'on aménage pour nous déstabiliser et, dès lors, réévaluer nos liens, bâtir ensemble des histoires qui nous réunissent et même nommer les problèmes que produisent les familles traditionnelles. L'exil, dans ce chapitre, devient une façon de queeriser la famille tout en construisant des récits issus de nos expériences (communes et séparées), de l'écoute, des discussions et des nouveaux espaces dans lesquels nous renouvelons nos relations.

Plus précisément, dans ce chapitre, mes « retours à l'exil » se font avec les autres : grâce aux témoignages, ensemble nous faisons récit. « Faire récit », écrit Stéphane Martelly, « c'est proposer un façonnage singulier de la mémoire et du sujet pour tenter de les inscrire dans le temps » (2021, p. 7), dans un temps pluriel, celui de la relation et celui de l'écriture, un temps à la frontière des expériences, un temps « de la disjointure, [...] celui de la spectralité du témoignage, celui du récit de vie, mais de la vie perdue, de la vie impossible qu'il faut soudain rapiécer et raconter » (2021, p. 6). Un récit de soi, en bref, qui ne s'écrit jamais dans la solitude, car nous avons besoin des autres pour pouvoir raconter nos oublis; un récit qui se fait dans le recommencement, dans la reprise et la multiplication des mêmes histoires, car il est vrai que les témoignages se ressemblent tous, qu'ils racontent à peu près tous les mêmes faits, qu'il s'appuient sur les mêmes anecdotes, tels que mes écrits s'appuient toujours sur le même phénomène, sur cet exil qui m'a tant marqué qu'il a produit des vides à remplir de mots. Mais « [j]e ne me crois pas capable de trouver *le* mot juste; il me suffit alors de les multiplier » (Trudeau Beaunoyer, 2021, p. 43), de faire éclater l'histoire en des milliers de morceaux qui portent tous des voix distinctes, la mienne,

celle de mes tantes, de mes cousines, de mes parents, de ma sœur, la mienne à nouveau, afin d'

incarner, dans la littérature, la chair et l'expérience du passé, et remettre éventuellement de la continuité là où le réel avait choisi la rupture, le trauma, le silence, l'annihilation. [Faire récit, c'est] recoudre ensemble les morceaux par l'envers ou par l'endroit pour reconstituer les faits et fabriquer en même temps les voix pour les porter. (Martelly, 2021, p. 8)

Ensemble, ces récits de soi sont pensés comme des récits de nous, des récits qui, grâce à l'exil, favorisent des solidarités nouvelles et des relations affectives, dont l'écoute et la compassion, dans ce chapitre, encouragent des histoires moins coagulées, contraires à celles qui circulent dans les familles traditionnelles, ainsi que dans celles issues de l'immigration. C'est que les familles exilées, comme toutes les autres, sont souvent dominées par des grands récits épiques, héroïques, qui reconduisent des formes très spécifiques de sexisme, de nationalisme et d'hétéronormativité. Univoques, homogènes et la plupart du temps la propriété du père, ces récits deviennent des refrains qu'on répète bruyamment et qu'on ne peut remettre en question, avec lesquels il est difficile d'entretenir une relation sensible; ils ressemblent aux grands récits de l'Histoire, aux discours patriotiques qui produisent des absences et des exclusions. Ce chapitre s'appuie donc sur l'expérience réitérée de l'exil pour activer avec les femmes de ma famille des récits en marge de celui du père dominant, pour ensemble « reconnaître la part du personnel, de l'émotion et du ressenti face aux grandes narrations totalisantes (totalitaires?) de l'histoire », pour nous « heurter aux limites du récit et du vécu, mais aussi les ouvrir à tous les récits, à toutes les lectures, à toutes les langues et à tous les vécus, y compris ceux qui n'ont jamais eu lieu, ceux qui sont perdus ou oubliés et ceux qui ne sauraient advenir. » (Martelly, 2021, p. 8) C'est dans cette dynamique qu'à nouveau des fragments narratifs, des poèmes, des études, des essais, des textes autopoïétiques, des ekphrasis et des analyses me permettent d'insister, dans ce chapitre, sur les aspects les plus affectifs de ces relations, aspects qui

permettent, d'une part, de révéler nos oublis et les histoires qui ont été enfouies sous les bruits du père, et d'autre part de nous en inventer de nouvelles par le biais de l'écriture et de la conversation. Ce que je cherche dans ce chapitre, c'est de faire état des relations compatissantes et émancipatrices, dans le but d'investir le potentiel réparateur des récits d'exil.

4. Tours, détours et retours : *las vueltas* de la recherche-crédation

Pour utiliser un mot aussi musical que physique, cette thèse se divise donc en trois mouvements qui coïncident avec trois objectifs recherchés. Le premier est une série de tours cherchant à légitimer et à inscrire la mémoire subjective et affective dans la mémoire collective, m'engageant alors dans des efforts de déhiérarchisation des récits de la mémoire. Le second propose des détours répétés pour bâtir des frontières à l'intérieur desquelles rassembler les voix qui sont traditionnellement séparées et marginalisées, de manière à faire communauté; ces détours m'engagent alors à pluraliser les expériences, au risque du désordre. Le troisième mouvement est un retour qui cherche à me réparer des traumatismes que l'exil a produits, en m'engageant dans la construction de relations d'écoute et de compassion pour miser sur les potentiels agentifs et affectifs de la famille, plutôt que sur ses dynamiques de pouvoir. Tours, détours et retours : mobilisés par le mot espagnol *vueltas*, ces trois noms désignent les mouvements d'une recherche plurielle qui est aussi littéraire que politique, celle de récits diasporiques.

4.1 Une recherche littéraire

La recherche de récits diasporiques est littéraire, parce que chaque mouvement correspond à des formes d'écriture. C'est pourquoi les titres des chapitres sont accompagnés d'un sous-titre placé entre parenthèses, qui a pour fonction de désigner un motif des diasporas façonnant certains types d'hybridité formelle. De fait, les textes

du premier chapitre, liés à la mémoire, sont considérés comme des souvenirs. Apparaissant dans le désordre, les souvenirs sont structurés par l’Histoire et les institutions, autant que par les rêves, les rumeurs et les arts. Ils donnent lieu, alors, à une diversité de formes que je cherche à exhiber. Les textes du second chapitre sont, quant à eux, pensés comme des chants : relatifs à la musique qui nous fait voyager et qui sert d’espace émancipateur pour les personnes minorisées, les chants peuvent être formés de chorales harmonieuses risquant cependant l’inharmonie, répétant les mêmes mélodies en connaissant autant les notes que les fausses-notes, la cadence régulière que l’arythmie. Ce potentiel d’échec, à comprendre dans le sens queer du terme (Halberstam, 2011), est ce qui maintient les chants dans la précarité propre aux frontières et aux solidarités. Les textes du troisième chapitre, enfin, embrassent l’oubli : au lieu de remplir désespérément les trous de mémoire, ces textes célèbrent l’omission (volontaire ou involontaire), ainsi que son pendant positif, la fiction, comme la forme même des relations sensibles et de la conversation. L’oubli est ainsi la forme de l’exil.

La recherche est littéraire, donc, parce qu’elle rend visible ce qui est couramment mystifié dans le processus de création, ainsi que ce qui est souvent occulté dans l’écriture universitaire : la recherche – et parfois l’échec – d’une forme qui entre en adéquation avec le fond. Avec cette thèse, je souhaite montrer l’appareil invisible et les mécanismes affectifs, souvent contradictoires, tendus et atomisants, qui mènent à toute écriture, c’est-à-dire isoler les moments d’errance et d’angoisse – les mouvements, donc – de la recherche, dans le but d’en faire une forme, des formes plurielles qui sont celles-là même de la recherche-crédation.

4.2 Une recherche politique

En plus d’être littéraire, la recherche de récits diasporiques est aussi politique : en exhibant les mouvements circulaires, spiralés et désordonnés de l’écriture, je propose

de détourner certaines écritures universitaires parce que cette thèse ne présente pas des hypothèses qui mènent à des résultats, mais bien une recherche qui mène à une série d'hypothèses. De cette manière, *Vueltas* est une thèse qui milite, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit à même le trait d'union entre recherche et création, une pratique artistique engagée dans la théorie et une théorie engagée dans la pratique.

Cette conception d'une théorie incarnée n'est pas nouvelle; elle se trouve dans plusieurs champs d'études envers lesquels, je crois, les études sur la recherche-crédation ont une importante dette que cette thèse contribue à rappeler. En effet, les autrices chicanas comme Gloria Anzaldúa ont pensé des formes réflexives qu'on peut aujourd'hui qualifier de recherche-crédation, comme l'*autohistoria*, « a term [Anzaldúa] coined to describe some-of-color interventions into and transformations of traditional western autobiographical forms » (Anzaldúa et Keating, 2009, p. 9). Comme beaucoup de genres autobiographiques et réflexifs (l'essai littéraire, les mémoires, la *creative non-fiction*, etc.), l'*autohistoria* est informée par un processus de conscience de soi, mais spécifiquement au service de l'engagement politique et d'un travail pour la justice sociale, qui commence en favorisant des relations égalitaires entre le savoir (théorique et politique), la pratique (artistique et militante) et les expériences vécues. Les intentions peuvent sembler utopiques, mais elles ne sont pas naïves : pour y arriver, ce type de textes inclut des récits de soi¹⁶, des essais réflexifs (autoréflexifs ou même autopoïétiques), en plus d'analyses théoriques et politiques sur ce qu'un tel processus d'écriture implique sur le plan personnel, artistique, littéraire, institutionnel, historique et social.

¹⁶ L'expression « récit de soi », dans le cadre spécifique de l'*autohistoria* d'Anzaldúa, est utilisé dans le sens littéraire, ainsi que dans un sens plus spirituel. En effet, Anzaldúa propose l'*autohistoria* comme forme hybride favorisant la croissance personnelle, dans un métissage de stratégies de conscience de soi occidentales et issues des cultures nahuatl. Cela est omniprésent dans tous ses écrits, mais une articulation plus frontale de ces enjeux est proposée dans l'ouvrage posthume *Light in the Dark / Luz en lo Oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality* (2015).

Faisant partie de l'*autotheory* mentionnée plus haut, l'*autohistoria* d'Anzaldúa est le lieu d'une expérimentation où différentes manières d'écrire la pensée sont mises à profit tout en mettant en lumière les limites des genres réflexifs traditionnels universitaires et occidentaux qui échouent souvent à être inclusifs et politiquement engagés, et qui la plupart du temps maintiennent une séparation très nette entre le théorique et le pratique. « My fear », écrit Barbara Christian à ce sujet, « is that when Theory is not rooted in practice, it becomes prescriptive, exclusive, élitish. » (1997 [1990], p. 153) Comme les écrits des *Black Feminists* tels que ceux de Christian, l'*autohistoria* et les différentes formes que prennent les œuvres et écrits autothéoriques sont des manières pour nous, personnes intellectuelles, artistes et marginalisées, de théoriser « in narrative forms, in the stories we create, in riddles and proverbs, in the play with language, since dynamic rather than fixed ideas seem more to our liking.¹⁷ » (1997 [1990], p. 149) Je considère, dès lors, la recherche-crédation comme la poursuite de ces formes d'écriture qui existent grâce aux féministes, femmes noires, latina, chicanas, pauvres et queer, parce qu'en s'attaquant à la binarité théorie/pratique, la recherche-crédation a le potentiel de pluraliser les voix, de relier les subjectivités, de collectiviser la pensée et de politiser la création.

5. Regard ouvert sur l'infinitude de l'écriture

¹⁷ J'insiste ici sur l'aspect minorisé, et plus spécifiquement racial, de cette pensée, parce que dans cet article, Barbara Christian joue sur le double-sens du mot anglais *race* avec lequel elle aborde, d'une part, les expériences de *racialisation* produites par les théories dites traditionnelles (occidentales, eurocentrées et majoritairement blanches) et, d'autre part, la *course* à la théorie que ces traditions imposent. Le premier sens du mot *race* sert à critiquer l'homogénéisation des identités, des méthodes et des types de langage, et par le fait même l'exclusion de certains groupes des pratiques théoriques. Le second sert, quant à lui, à critiquer la manière dont les pratiques théoriques traditionnelles encouragent la reconduction de pensées binaires. Tous deux sont le propre d'une « tendency towards the monolithic, monotheistic, etc. » (1997 [1990], p. 154) à laquelle l'autrice répond par une relation au langage qui s'appuie sur ses dimensions incarnées et subjectives, une position méthodologique et politique qui mènerait à une façon racisée de faire de la théorie, c'est-à-dire de théoriser depuis les expériences de marginalisation raciale afin de déjouer l'abstraction, l'exclusion et la prescription.

C'est donc en inscrivant la recherche-création dans les *Cultural Studies*, et plus précisément dans tout ce que l'*autotheory* a produit de queer et de diasporique, que je tente, par l'entremise des mouvements de *Vueltas*, de déjouer les attentes d'une thèse traditionnelle. En empruntant une expression à bell hooks (1994), Florian Grandena et Pierre-Luc Landry  crivent : « Nous envisageons la recherche-création comme un espace de liberté totale » (2022, p. 12) Il ne s'agit pas là d'une revendication immature, mais bien de la liberté des personnes minorisées qui demandent à être  coutees, qui exigent qu'on entende la diversité des manières qu'elles ont de s'exprimer dans l'université, hors de l'université, et surtout à la frontière des espaces traditionnellement aménagés pour exclure et pour maintenir les hiérarchies. Pour cette raison, dans cette thèse, je travaille autant la poésie, les listes, les ekphrasis, les autofictions et l'écriture dite « académique » comme de véritables formes, des outils (comme l'écrit Víctor Mora, des *herramientas*) mis à ma disposition pour m'engager politiquement dans cette recherche de récits qui rendent compte de la diasporisation dont je suis le sujet. Je crois que la recherche-création est la manière la plus appropriée pour y arriver et pour ultimement « faire de la littérature une pratique sociale » (2018, p. 144), tel que l'écrit Violaine Houdart-Merot, mais aussi comme l'ont pensé avant elle des écrivaines et militantes plus marginalisées, dont Gloria Anzald a –  a vaut la peine de le rappeler.

 a vaut la peine de le rappeler : cette phrase est un motif que je répète dans la thèse pour sciemment emprunter, de temps à autre, le ton du manifeste. C'est que je désire que *Vueltas* rende compte de certaines invisibilisations épistémologiques qui ont cours dans les études universitaires en recherche-création, où l'on cite abondamment des th oricien ne s de ce que j'appelle de « l'Occident-Nord », particulièrement ceux du poststructuralisme ayant effectivement produit tout un bagage théorique qui sert énormément aux approches interdisciplinaires. Je ne m'oppose pas du tout à l'importance des travaux des certain e s de ces auteur rice s, comme Jacques Derrida qui occupe une place importante dans cette thèse, mais je souhaite les faire cohabiter avec la pensée de th oricien ne s queer et latinx qui sont considérablement moins

vu·e·s dans les études universitaires québécoises francophones en recherche-création, et qui ont pourtant abondamment écrit à propos du témoignage, de la mémoire, de l'interdisciplinarité, de l'identité, du multilinguisme, du monolinguisme, de la demeure et d'autres enjeux qu'on relègue souvent à la *French Theory* ou à des courants philosophiques européens contemporains. Je propose donc de diasporiser aussi l'appareil théorique et conceptuel convoqué dans cette thèse afin de faire voir ce qui s'écrit ailleurs, créer des ponts entre les bagages épistémologiques, et fournir des points de vue et des manières de voir différents, moins hégémoniques, plus fluides, plus mobiles.

Cette thèse peut ainsi être lue comme un bâton de relais entre les textes et les épistémologies. De fait, ce projet a été l'occasion pour moi d'observer des écritures auxquelles il ne m'était possible d'accéder qu'en me déplaçant, pour pouvoir à mon tour expérimenter des écritures qui me déplacent et qui invitent les lecteur·rice·s, appartenant à une variété de milieux, à se déplacer une fois de plus. Rien d'arrêté, avec *Vueltas*, mais plutôt une véritable tentative de circulation, car

[l]a escritura no es una práctica definitiva porque el pensamiento cambia, la letra se edita constantemente, no hay texto final: aprendemos de los borradores. Para no sobresaltar, se escribe, para exponer lo que se piensa solo, lo que se piensa acompañado. Escribir es organizar un silencio que se acumuló y resonó en conexiones que urgen pasarse a palabras.¹⁸ (Díaz, 2021, p. 13)

À partir des effacements et de cette urgence d'écrire pour effectuer des connexions se formule alors la leçon la plus simple et le résultat le plus clair de cette recherche de récits diasporiques, résultat que je pense comme une hypothèse pour introduire la thèse par une circularité supplémentaire : comme l'écrit Jorge Díaz, il n'y a pas de texte final, pas de récit définitif. Je souhaite, avec cette thèse, qu'ensemble nous cherchions à

¹⁸ « l'écriture n'est pas une pratique définitive, parce que la pensée change, la lettre s'édite constamment, il n'y a pas de texte final : nous apprenons des effaceurs. Pour ne pas sursauter, on écrit, pour exposer ce qu'on pense seul·e, ce qu'on pense accompagné·e. Écrire, c'est organiser un silence qui s'est accumulé y qui a résonné en des connexions qui urgent de passer en paroles. »

organiser les silences construits de manière à les rendre retentissants, à rendre visibles les mouvements et les *vueltas* qu'ils imposent dans notre mémoire, parmi les frontières et au cours de nos exils. Ces silences, dans cette infinitude de l'écriture, sont des souvenirs, des chants et des oublis qui ont le potentiel de moduler nos voix et d'ouvrir nos yeux.

CHAPITRE 1 TOURS DE MÉMOIRE (NOS SOUVENIRS)

« No basta con conmemorar, hay que volver a dotar de energía al recuerdo, entablar una conversación con un presente disconforme.¹⁹ »

Nelly Richard

« El arte no borra el conflicto », *El País*

¹⁹ « Il ne suffit pas de commémorer, il faut redynamiser la mémoire, établir une conversation avec un présent insatisfait. »

TOUR 1 : ATAVISMES

Il m'a fallu du temps pour comprendre que le néolibéralisme et moi avions le même lieu de naissance. Ça vaut la peine de le rappeler, depuis cet autre pays où j'ai grandi, depuis cette Amérique du nord inéquitable qui a profité des résultats de ce laboratoire chilien, depuis cette Amérique du Nord qui s'est construite à coups de colonisation et d'esclavage, qui exploite, criminalise, sépare et instrumentalise ses immigrant·e·s, qui incarcère, déporte et tue les réfugié·e·s, qui empoisonne et assassine ses pauvres, ses autochtones et ses citoyen·ne·s racisé·e·s. Depuis cette Amérique du Nord, ça vaut la peine de rappeler que le régime néolibéral dans lequel nous vivons est né à l'autre bout du continent, dans de sordides collaborations entre le Nord et le Sud, grâce à de jeunes économistes riches et prétendument apolitiques, formés aux États-Unis et sélectionnés par le dictateur Augusto Pinochet pour contrôler la politique économique de ce Chili assujéti, terrorisé. Je suis né dans cette terreur au cours de laquelle se fomentait un régime économique que ma famille et moi avons échoué à fuir : si nous avons quitté la dictature, nous vivons encore dans un néolibéralisme dont, cette fois à plusieurs égards, nous profitons.

Il m'a fallu quitter mon pays natal et grandir dans mon pays d'accueil dans une langue nouvelle, devenir lecteur et écrivain, accéder à la mobilité sociale, m'engager politiquement, rebâtir ma propre relation au Chili, et croiser ce que je comprends de ce pays et de cette culture avec mes coordonnées sociales pour comprendre tardivement l'évidence : je suis né là où ça a commencé, c'est-à-dire là où la montée du socialisme a été violemment freinée par l'une des plus longues et sanglantes dictatures de notre continent, à partir de laquelle s'est construit le néolibéralisme occidental que nous connaissons aujourd'hui. Nelly Richard, dans *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*, parle d'une double violence qui a marqué le pays comme aucun autre : d'une part, « la violencia exterminadora de la represión militar ejercida contra los cuerpos y las biografías militantes », et d'autre part, « la violencia estructural de la

refundación cívico-militar que implantó la doctrina neoliberal [...]»²⁰ » (Richard, 2014, p. 25) Deux violences combinées pour un héritage siamois, monstrueux, dans lequel continuent de s'inscrire les voyages, les déplacements, les exils, l'histoire contemporaine, la mémoire, les langues, les retours à la démocratie, les retours du fascisme, tout ce que j'écris. Ça vaut la peine de le rappeler : la violence qui est née là où je suis né n'est pas terminée; elle s'est simplement déplacée, comme ma famille et moi, comme les exilé·e·s d'Amérique latine. Ce faisant, elle est parfois devenue moins intense, moins évidente, moins visible, a atteint des personnes plus marginalisées, plus isolées, plus dominées, a remplacé certains de ses coups par des symboles et des situations tout aussi fatals. Et c'est pour cela que certain·e·s disent, au Chili comme ailleurs, que la dictature n'est jamais vraiment morte, que la réparation ne sera possible que lorsque les veines ouvertes du pays, parmi celles tout aussi ouvertes du continent, seront une fois de plus nommées, analysées, exhibées à la face du monde. Ça vaut la peine de rappeler que pour ça, il faut une révolution.

*

Le Chili traverse, au moment d'écrire ces lignes, sa plus importante crise sociale depuis la chute du régime militaire. Déclenché par des étudiant·e·s qui manifestaient d'abord contre la hausse des tarifs du transport en commun en invitant la population, grâce au mot-clic #EvasiónMasiva²¹, à sauter par-dessus les tourniquets des stations de métro, ce mouvement de contestation est devenu une véritable révolte. Si la répression policière est l'une des raisons pour lesquelles ce mouvement a obtenu un bouleversant appui de la population, c'est un ras-le-bol généralisé, surtout à cause des inégalités sociales, qui a transformé ce mouvement social en insurrection. *No son 30 pesos, son*

²⁰ « la violence exterminatrice de la répression militaire exercée à la fois contre les corps et les biographies militantes », et d'autre part, « la violence structurelle de la refondation civico-militaire que la doctrine néolibérale a implantée. »

²¹ #ÉvasionMassive

*30 años*²² est l'un des célèbres slogans scandés pendant les manifestations qui illustrent bien l'ampleur des revendications : la hausse de 30 pesos est simplement la goutte qui fait déborder le vase; il s'agit en réalité de s'attaquer à plus de trois décennies d'un régime politique radicalement capitaliste, qui a maintenu autoritairement cette logique néolibérale. Les manifestant·e·s dénoncent entre autres les inégalités entre les riches et les pauvres, l'impunité des personnes coupables d'évasion fiscale, la brutalité policière et la privatisation des ressources naturelles du pays, du système de santé et d'éducation. Ils revendiquent la démission du président Sebastián Piñera, la réouverture de la Constitution (qui n'a pas été revue depuis la dictature), une révision complète des régimes de retraite, du système de santé et d'éducation, et carrément la chute du modèle néolibéral sur lequel repose le système économique chilien. On y revendique aussi la fin de la répression, la fin de toutes ces formes de violences institutionnalisées.

C'est que les manifestations, auxquelles participe une très grande variété de gens²³, sont violemment réprimées : après quelques jours de crise, le président a décrété l'état d'urgence. Les autorités militaires, qui contrôlaient jusqu'à récemment les rues et assuraient la protection de l'espace public, ont imposé un couvre-feu dans toutes les grandes villes du pays et s'adonnent encore aujourd'hui, malgré la levée de l'état d'urgence, à des arrestations aléatoires. Au moment d'écrire ces lignes, un mois après le début de la crise, l'Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH)²⁴ compte près de 150 victimes de violences sexuelles et le même nombre de personnes torturées pendant leur arrestation, plus de 2500 blessées (dont plus de 200 personnes éborgnées,

²² « Ce ne sont pas 30 pesos, ce sont 30 ans. »

²³ La plus grande manifestation, tenue le 25 octobre 2019 à la Plaza Italia de Santiago, comptait autour de 1,2 millions de personnes.

²⁴ L'Institut national des droits humains (INDH) est « une corporation autonome de droit public [...] destinée à promouvoir et protéger les droits humains de toutes les personnes qui vivent au Chili [...]. Contrairement aux autres institutions publiques, l'INDH n'est pas sous l'autorité du pouvoir exécutif (président·e de la République), législatif (congrès national) ou judiciaire (tribunaux de la justice); même s'il est financé par les fonds publics, il demeure autonome et indépendant » (en ligne, je traduis). La mise sur pied de l'INDH faisait partie des recommandations du Rapport Rettig (1996), le rapport officiel de la Commission nationale de vérité et de réconciliation.

aveuglées ou ayant subi d'autres traumatismes oculaires à cause de balles en plastique), près de 7000 personnes arrêtées et moins d'une dizaine de mort·e·s – ce chiffre demeure hypothétique car l'INDH soupçonne qu'il y a plusieurs dizaines de disparu·e·s.

à la fenêtre le Parque Bustamante
 cogne casseroles *Catrillanca pacos culiaos*²⁵
 les jets des *guanacos*²⁶ n'étouffent plus les feux
 lacrymos dans le salon aussi bien sortir
 risquer les commerces
 abandonnés les stations de métro fermées
 risquer les grands espaces
 désormais hangars grottes donjons
 désormais là où l'on torture
 reggaeton et vieilles chansons pop
 ne couvrent plus les cris
 les aboiements des chiens errants
 leurs têtes éclatées piétinées les yeux
 qui roulent jusqu'aux corps calcinés
 risquer de devenir
 charbon ne plus être soi
 sujet non-identifié
 non-identifiable disparu
 invisible ne plus voir à moitié même borgne
 la colère crève-t-elle les frontières?

Les chars d'assaut, les soldats et les violations aux droits humains réveillent chez les Chilien·ne·s des souvenirs pour le moins difficiles. En réalité, c'est de traumatisme qu'il s'agit, et même, comme le dit l'autrice chilienne Nona Fernández dans un entretien pour la chaîne *El Periodista TV*, quelque chose qui va au-delà du traumatisme, qui traverse le traumatisme jusqu'aux confins des corps :

¿Como es posible que estemos cayendo de nuevo en esto? [...] Es mas allá del trauma que uno siente... porque efectivamente yo creo que, para

²⁵ « policiers enfoirés ».

²⁶ Le guanaco est un camélidé sauvage de l'Amérique du Sud, très présent dans les régions désertiques, montagneuses et australes du Chili. Il est connu pour cracher comme le lama, auquel il est apparenté. Dans le contexte d'émeutes, on appelle *guanacos* les véhicules qui lancent des jets d'eau pour disperser les manifestant·e·s.

nuestra generación, tú ves a los milicos y... ni siquiera es algo racional, es el cuerpo que empieza a actuar. El cuerpo se empieza a movilizar, [...] y reaccionas incluso con una memoria... atávica a esos hechos y a ese tipo de imágenes.²⁷ (2019, en ligne)

Une mémoire atavique : une mémoire demeurée latente des années et des générations durant, tue pour éviter d'éveiller le traumatisme, pour se sauvegarder soi-même et les autres générations de la place que le traumatisme pourrait occuper dans nos récits de vie. Mais le traumatisme fonctionne exactement ainsi, sournoisement, fortifié par le silence et le refoulement, prêt à éclater à tout moment, au moindre coup, assourdissant, éblouissant, aveuglant.

Je suis né dans un pays où les violences se déplacent mais ne cessent jamais. C'est propulsé·e·s par leur répétition que ma famille et moi avons quitté ce pays. Il m'a fallu tout ce temps pour comprendre que c'est à partir de ces violences que j'écris. C'est à ces violences – subies, fuies, enfouies – que, devant cette crise, je réagis.

*

Ma première réaction à la crise actuelle au Chili : aller à la recherche de toutes les informations possibles, en faire la liste avant de les inscrire dans mon récit, à l'image de la place qu'elles occupent dans ma pensée :

- les blessé·e·s, les mort·e·s et les disparu·e·s,
- les lieux incendiés,
- les rues bloquées,
- les discours prononcés,
- les agressions.

²⁷ « Comment est-ce possible que nous soyons encore en train de tomber dans tout ceci? C'est au-delà du trauma, ce que nous sentons... parce qu'effectivement je crois que, pour notre génération, tu vois les militaires... ce n'est pas une chose rationnelle, c'est le corps qui commence à agir. Le corps commence à se mobiliser, et tu réagis avec une mémoire... atavique à ces faits et à ce type d'images. »

Je nomme les faits tels que je les reçois, à distance, à des milliers de kilomètres des événements auxquels participent des ami·e·s, solidaires et terrifié·e·s. Je retranscris ces chiffres que je trouve dans des articles sur le web et dans des publications éphémères sur les réseaux sociaux, alors qu'ils changent à chaque jour, à chaque heure. Toujours-déjà caduques, ces informations m'échappent en même temps qu'elles s'inscrivent dans ma psyché, influencent mes journées, mes relations, mon regard sur le monde, comme tout ce qui se passe au Chili :

- les tanks,
- les canons à eau,
- les gaz lacrymogènes,
- les matraques,
- les coups de feu,
- les balles en caoutchouc.

Je n'ai que mes propres souvenirs de manifestations et de luttes sociales pour nourrir mon imaginaire, pour m'identifier aux événements, en saisir la dimension politique et les sentir dans mon corps.

Je trouve là une deuxième réaction, plus fragmentaire. Intuitivement, je fais appel à mes propres expériences de crises sociales et de militantisme :

- Je me souviens des grèves étudiantes de 2012, des manifestations de nuit plus violemment réprimées que celles de jour.
- Je me souviens de cette fois où nous avons dû nous réfugier dans une boutique de produits de beauté du centre-ville de Montréal pour éviter d'être gazé·e·s sous le regard paniqué des employées dont l'uniforme, le maquillage, le parfum, les poses, les sourires et les *bonjour-hi* nous transportaient en un instant dans un autre monde, loin de la rue, loin des revendications, loin des violences auxquelles nos camarades n'avaient pas pu échapper.
- Je me souviens des policier·ère·s qui ont matraqué des étudiant·e·s à l'entrée du collège où j'enseignais, de ce jeune au front ensanglanté qui m'a demandé

de l'aide parce qu'il avait reçu un coup de matraque sur la tête : il continuait à m'appeler *monsieur* malgré la douleur et le sang.

- Je me souviens de Karim, un étudiant de mon cours de création littéraire, piégé dans la foule par les policiers qui ont profité du fait qu'il ne pouvait s'échapper de son fauteuil roulant pour le poivrer directement dans les yeux.
- Je me souviens de cet étudiant qui a perdu un œil à cause d'une balle en caoutchouc, énorme et bleue, couleur du ciel, de ses yeux, des ecchymoses sur son visage.
- Je me souviens d'avoir été surpris, à la fin de la crise de 2012, qu'il n'y ait pas eu de mort·e·s, d'avoir pensé *nous sommes si civilisé·e·s dans nos combats et dans la répression*, puis d'avoir été aussitôt dégoûté par mes pensées parce que je savais qu'il y avait eu tant de blessé·e·s, d'agressé·e·s, de traumatisé·e·s; plus tard je connaîtrai une période d'agoraphobie, d'angoisse, d'anxiété, d'insomnie, d'hypersomnie, de dépression, et je me dirai que c'est ça le vrai trauma.
- Je me souviens des manifestations violentes qui passaient devant l'appartement où je logeais à Santiago en 2018, des manifestant·e·s enragé·e·s contre les *carabineros*²⁸ qui avaient une fois de plus assassiné un jeune Mapuche dans l'Araucanía, comme ils avaient récemment tué Macarena Valdés et Alex Lemun, dont les visages flottaient parmi les voix, les slogans, les chants, les canons, les coups de feu, les jets d'eau, les gaz lacrymogènes. Je devais fermer les grandes fenêtres du salon pour éviter que la fumée des incendies, les vapeurs lacrymogènes et les débris ne s'introduisent chez moi. Par ce geste, je sentais que je trahissais mon propre engagement politique et la mémoire de Camilo Catrillanca devant qui, avant sa mort, tant de portes et tant de fenêtres s'étaient fermées.

²⁸ « Carabinier ». Ce mot désigne les agent·e·s militaro-policiers chilien·e·s chargé·e·s d'une carabine, omniprésent·e·s au pays.

Pour tenter de comprendre ce que vivent mes proches au Chili, je m'accroche aux souvenirs qui me révèlent aussi mes privilèges, seul point d'appui pour ceux qui se trouvent à distance des événements de notre histoire, qu'ils soient présents ou passés. De fait, cette seconde réaction a des conséquences contradictoires : s'ils me servent à bâtir une relation plus vive avec les événements qui se déroulent au Chili, ces souvenirs m'en distancient considérablement. Je suis effectivement loin du Chili, du lieu comme de l'action, c'est-à-dire que, même si je me trouvais parmi mes ami·e·s au Chili, dans les rues avec elleux, encerclé et arrosé par les militaires, je demeurerais à distance des actions auxquelles pourtant je participerais, parce que je ne partagerais pas avec les autres les mêmes « souvenirs difficiles » que ces manifestations réveillent. Et, au bout du compte, je peux toujours tourner le dos à tout ça comme on se détourne de la mémoire. Je peux toujours partir. J'ai toujours à proximité, une porte de sortie qui est aussi une porte tournante.

Au moment d'écrire ces lignes, la situation politique au Chili vient déclencher chez les habitant·e·s le trauma de la dictature, du régime militaire et des répressions passées; elle souligne aussi les décennies suivantes au cours desquelles d'autres violences sociales ont été perpétrées, entre autres envers les personnes pauvres, les étudiant·e·s, les femmes, les homosexuel·le·s et les personnes trans, les travailleur·euse·s, les autochtones, les immigrant·e·s et les réfugié·e·s. J'ai été témoin de ces répressions, et de leurs conséquences sociales, au cours de mes nombreux séjours au Chili, et comme avec l'histoire du pays, j'entretiens avec ces différentes situations une relation distante parce que je serai toujours ailleurs, même quand je suis là. Cet ailleurs n'impose pas le silence et l'insensibilité : je suis véritablement *affecté* par la crise actuelle au Chili, *affecté* au sens où l'entend Sara Ahmed, c'est-à-dire dans le potentiel d'évaluation d'une situation, de production d'un espace et, éventuellement, d'élaboration de récits. « To be affected by something is to evaluate that thing » (2010, p. 31) : évaluer comme prendre une distance devant un phénomène pour considérer ses structures, sa nature et

ses effets, habiter un espace dans lequel maintenir et choisir son ailleurs. « Awayness », affirme Ahmed, « might help establish the edges of our horizon » (2010, p. 31). En effet, *awayness* contribue à dessiner un ici habitable à partir duquel considérer les événements qui surviennent là-bas, un ici à soi dans lequel réagir librement à ce qui se produit là-bas.

Troisième réaction, donc : être davantage sensible non pas aux faits, mais plus spécifiquement aux formes médiatiques par lesquelles voyagent les faits jusqu'ici, et donc devenir obsédé par tout ce qui transporte une image, une histoire, un air, un langage, comme les *stories* sur Instagram, les commentaires écrits par des personnalités publiques chiliennes, les lettres publiées par des écrivain·e·s et des intellectuel·le·s, les anecdotes les plus futiles, les photos de graffitis sur les murs de Santiago, de Valparaíso, de Concepción, de Arica à Punta Arenas. Je suis affecté par / via ce que je vois et j'entends :

- les portraits des gens qui se déguisent pour aller manifester;
- les chiens errants qu'on retrouve d'une image à une autre et à qui on a donné des noms, une existence, une légitimité, au risque de les anthropomorphiser;
- la photo d'un graffiti : *Para los tátas*²⁹;
- la chanson *Cacerolazo* d'Ana Tijoux où elle chante « Escucha de lejos la cacerola / Si la olla suena es que no estamos piola / Metemos la cuchara frente al guanaco / No tenemos miedo, cacerolazo³⁰ » (2019);

²⁹ « Pour les grands-parents »

³⁰ « Écoute de loin la casserole / Si la marmite sonne c'est que nous ne sommes pas relaxes / Nous plaçons la cuillère devant le guanaco / Nous n'avons pas peur, *cacerolazo* ». Ce dernier mot désigne un concert de casseroles, forme de protestation populaire courante au Chili, particulièrement depuis la dictature, et reprise un peu partout dans le monde, dont au Québec pendant le mouvement étudiant de 2012.

- la chanson *Paco Vampiro* d'Alex Anwandter où il chante « Un país con olor a lacrimógena / Y el sabor amargo que no se va / Queda siempre en la boca / Y te hace recordar³¹ » (2019);
- la chanteuse Mon Laferte qui, sur le tapis rouges des Latin Grammy's de 2019, s'est découvert les seins sur lesquels il était écrit « EN CHILE TORTURAN VIOLAN Y MATAN³² »;
- un orchestre qui a joué, au milieu d'une manifestation, l'air de la pièce *El pueblo unido jamás será vencido* créée quelques années avant le coup d'État de 1973 par Quilapayún, ce groupe que mon père écoutait si souvent quand j'étais enfant;
- une mezzo-soprano qui a défié le silence imposé du couvre-feu en chantant sur son balcon *El derecho de vivir en paz* de Victor Jara, chanteur chilien, tué dans un camp de concentration pendant la dictature – avant de l'assassiner, on lui a tendu sa guitare en lui ordonnant de jouer, alors qu'on venait de lui couper les doigts;
- la performance *Un violador en tu camino*, du collectif féministe Lastesis, au cours de laquelle des dizaines de femmes, à différents endroits du centre-ville de Santiago et de Valparaíso, clamaient à l'unisson un poème dénonçant les violences sexuelles perpétrées par des agents de l'État – le poing en l'air, elles répétaient avec rage « el estado opresor es un macho violador / el violador eras tú / el violador eres tú³³ » (Lastesis, 2019, en ligne);
- ces mêmes performances reprises par d'autres femmes dans d'autres villes chiliennes, puis en Argentine, puis en Uruguay, puis en Bolivie, puis au Mexique, en Angleterre, en France, à Montréal;

³¹ « Un pays à l'odeur de lacrymogène / Et le goût amer qui ne quitte pas / Il reste toujours dans la bouche / Et te rappelle »

³² « AU CHILI ON TORTURE ON VIOLE ET ON TUE »

³³ « L'État oppresseur est un macho violeur / le violeur c'était toi / le violeur c'est toi »

- Giovanna Grandón, cette mère de famille luttant quotidiennement contre la pauvreté, qui a décidé d'enfiler le costume de Pikachu que son plus jeune fils avait acheté en cachette sur internet avec la carte de crédit de ses parents, pour aller danser parmi les manifestant·e·s qui la filmaient et l'encourageaient en scandant *baila Pikachu*³⁴ – un jour, elle est tombée, en pleine rue, au milieu des combats, mais elle s'est relevée aussitôt, aidée par des camarades, et elle a continué à danser dans son costume de Pikachu, au rythme des casseroles et des *baila Pikachu* scandés cette fois à travers des rires et des larmes : ce moment filmé, partagé des milliers de fois sur les réseaux sociaux, et cette femme costumée qu'on a affectueusement surnommée *la tía Pikachu*³⁵, sont alors devenus le symbole de la persévérance et de la solidarité dans ses formes les plus festives, la figure de la célébration et de l'amour en pleine lutte;
- cet entretien avec des écrivain·e·s chilien·ne·s, précisément au moment où l'autrice Catalina Infante a dit que « todas las cosas que yo escuchaba de mis papas [de la época de la dictadura], las estamos viendo en una semana. Entonces ver los militares en la calle, es como... me recordaba casi como si yo tuviera esa memoria de lo que vieron mis papas; la palabara toque de queda...³⁶ » (2019, en ligne)

Toutes ces images, anecdotes et paroles évasives, elliptiques, donnent à voir, à lire et à entendre une solidarité mémorielle et traumatique qui réunit les générations; c'est sans doute ce qui m'émeut, depuis cette Amérique du Nord qui ne porte beaucoup attention à ce qui se passe là-bas, depuis cette solitude que je ressens pendant la crise avec honte, comme une misère de riche. M'affectent plus précisément les différentes façons dont les personnes, avant moi et loin de moi, réagissent à la situation actuelle : ce sont leurs

³⁴ « Danse Pikachu »

³⁵ « la tante Pikachu »

³⁶ « toutes les choses que j'entendais de mes parents [à l'époque de la dictature], nous les voyons en une semaine. Alors voir les militaires dans la rue, c'est comme... ça me rappelait presque comme si j'avais moi-même cette mémoire de ce qu'ont vu mes parents; le mot "couvre-feu"... »

réactions qui sont médiatisées en boucle par ces textes, récits, photos et vidéos, et ces réactions peuvent toutes, potentiellement, produire des récits brefs, marquants, obsédants – je les écris, ces récits, j’en dresse des listes qui ressemblent à des spirales, des ruminations, des tours dans un lit d’insomniaque, puis j’écris aussi ceux plus près de moi, ceux qui impliquent ma famille là-bas, ma famille ici. Quatrième réaction : écrire.

*

Mon père, à distance de son pays natal, devient lui aussi obsédé par les vidéos, les photos, les articles et les commentaires publiés sur les réseaux sociaux, et partage sans aucune discrimination tout ce qui se dit et s’écrit à propos de la crise. Il commente à son tour, publie de manière répétée des textes de plus en plus longs, de moins en moins corrigés, de plus en plus émotifs, avec trop de majuscules, de points d’exclamation et de blasphèmes; il s’engage dans des débats stériles avec des quidams, des trolls et des membres de ma famille chilienne qui votent à droite. Il a manifestement besoin de ses proches, de ses enfants, pour lui changer les idées en parlant de la pluie et du beau temps, comme le font ma sœur et mon frère quand ils organisent des repas pour que mon père s’amuse avec ses petits-enfants, et comme j’échoue à le faire parce que je n’ai pas d’enfants, alors je lui téléphone et je l’écoute parler du pays, de la situation, de la crise, de la peur et de la mémoire qui peuplent nos nuits et qui nous font tourner dans notre lit; je l’écoute professer à propos de notre pays d’origine et de notre exil, répéter le même récit épique, héroïque, sempiternellement monolithique, comme il le fait régulièrement parce qu’il est père et exilé de première génération, parce qu’il ne peut s’empêcher de raconter la même vieille histoire, avec les mêmes vieilles péripéties, ce qui lui confère une impression de contrôle sur la situation, sentiment qui n’est pas très éloigné de la domination, mais cette fois il le fait à partir des événements actuels, horribles, qui réveillent en lui une tristesse qu’il tente désespérément de gommer avec des informations factuelles, tout en rendant son récit plus obsessif, plus circulaire, plus

spirale; je comprends qu'il est déçu de voir son pays ravagé par la peur et la répression qu'il avait quittées il y a plus de trente ans, mais il ne le dit pas, et donc je ne sais pas quoi répondre parce que ma frustration, bien que similaire, se place ailleurs dans mon corps, s'exprime depuis ma mémoire trouée, lacunaire, affective, propulsée par les informations que j'apprends par cœur, informations objectives, des faits, des chiffres, le nombre de blessé·e·s, de mort·e·s et des disparu·e·s, le nombre d'yeux. Je fais comme mon père, je répète les informations, et il y répond avec son savoir nécessairement plus précis que le mien parce que son obsession est plus grave que la mienne, et nous nous trouvons soudainement pris dans une drôle de joute; je me demande si cet appel est nécessaire, s'il nous fait du bien, si j'aide mon père à purger sa furie ou si je contribue au contraire à maintenir son obsession, notre obsession, commune mais opposée; je décide alors, spontanément, de nous libérer de cette stupide compétition en paraphrasant les mots de l'autrice Nona Fernández, publiés dans une lettre ouverte du journal *El Periodista*, cette écrivaine de la mémoire que j'ai lue l'an dernier pendant mon séjour au Chili :

Y aunque en la noche velamos cacerolas para defendernos de esta guerra que nos decretaron, aunque lustramos cucharas de palo y ollas de aluminio para seguir el combate que inventaron [...], seguimos defendiendo nuestra huida de la jaula. Afuera oímos los helicópteros y los disparos. Hay algo de déjà vu en todo esto. El olor a lacrimógena y humo de esa otra vida de la que escapamos³⁷. (2019, en ligne)

Mon père gardera le silence, après ces mots que je résume mal au téléphone et dont il ne se souviendra pas parce que son attention est ailleurs, non pas dans la poésie et les images crève-cœur, non pas dans les récits, les chants et les costumes, mais bien dans les faits qui ont ce dangereux pouvoir d'unifier et d'aplanir les récits : notre

³⁷ « Et bien que la nuit nous veillons sur les casseroles pour nous défendre de cette guerre qu'on nous a décrétée, bien que nous polissions des cuillères de bois et des pots en aluminium pour poursuivre le combat qu'ils ont inventé [...], nous continuons à défendre notre fuite de la cage. Dehors, nous entendons les hélicoptères et les coups de feu. Il y a quelque chose de déjà vu dans tout ceci. L'odeur des lacrymogènes et de fumée de cette autre vie dont nous nous sommes échappé·e·s. »

conversation s'arrêtera là, sans perdant ni vainqueur, seulement avec cette sensation de nous être nous-mêmes trahis en pensant être sortis du bois, convaincus que nous saisissons les structures de notre mémoire, oubliant qu'une mémoire atavique a plus d'un tour dans son sac. Je mets fin à la conversation sans être rassuré sur l'état de mon père, et je me dis qu'au moins j'ai l'écriture, comme Nona Fernández, et que ma mémoire traumatique pourra peut-être prendre des formes plurielles, plus solidaires, s'incarner dans des mouvements que je comprends.

*

Cette situation nous fait beaucoup trop parler, comme si nos paroles servaient à remplir le lourd silence que le traumatisme de l'exil impose : nos paroles et nos joutes oratoires, nos danses et nos lettres, nos différentes formes d'expressions, obsessives et paniquées, réagissent, en réalité, à une situation indicible, comme l'écrit Ann Cvetkovich, « unspeakable, as trauma so frequently is » (2003, p. 130). Impossible de parler spécifiquement et de façon ordonnée de cette crise, de raconter en toute quiétude les modalités de cet atavisme. Déclenchée par une série d'événements, d'anecdotes, d'histoires et de récits appartenant à une très grande diversité de registres, et diffusée dans une variété de supports, de médiums et de langues, une mémoire atavique ne peut s'exprimer que dans la modalité du désordre, comme des symptômes si éparpillés que le diagnostic ne peut qu'être général, imprécis, cliché. C'est dans l'éparpillement et l'excès que se matérialisent les impacts d'un trauma maintenu et transféré, dans le silence, d'une génération à l'autre : « the long-term effects of trauma across the generations [...] include a range of affective experiences not confined to any narrow definition of traumatic symptoms. » (2003, p. 119) Ce trauma, il est large, insaisissable; il est également protéiforme et accompagne une série de blessures, d'amputations et de scissions dans nos récits de vie : le coup d'État, la dictature, le risque de mort et de torture, la délation, les déplacements forcés, l'exil, les langues, les cultures, le racisme, la construction de silences et de discours imposés. Le nombre de ruptures est trop

important pour que nous réagissions de façon ordonnée à la crise chilienne : si j'en fais la liste comme une suite hiérarchisée, comme si j'essayais de devenir un spécialiste de la question avec une thèse à l'appui, c'est pour tenter en vain de la saisir dans l'écriture, dans l'expérience performative du récit.

TOUR 2 : RIVES

Je ne suis pas un spécialiste de la crise actuelle au Chili : je fais avec les effets qu'elle produit, je *compose* avec elle et avec les souvenirs qu'elle réveille. J'écris à propos de cette crise, j'écris mes souvenirs chiliens depuis cette crise, j'écris mes retours au Chili à partir de cette distance que cette crise me rappelle. C'est à distance que j'écris avec cette crise : je réagis, au risque de me trouver moi-même en crise.

Ce faisant, toutefois, je finis par en savoir beaucoup, par connaître les détails et les faits, être en mesure d'analyser les discours et les événements qui constituent la situation actuelle, avoir les outils intellectuels et historiques pour les relier non seulement à mon expérience personnelle du Chili, de l'exil et de mes retours, mais aussi à mes lectures, mes recherches et mes réflexions à propos de la mémoire chilienne. Je ne sais pas ce qui, parmi ces différents types de savoir, font de moi un spécialiste, parce que je ne me considère pas comme tel. Je me demande comment les *vrai·e·s* spécialistes réagissent aux atrocités perpétrées actuellement dans mon pays natal, s'ils réagissent de façon aussi épidermique, aussi émotive que moi, si (et comment) ils en sont vraiment *affecté·e·s*. Et bien que je partage avec mon père l'obsession de tout savoir, de m'informer à outrance, je refuse de laisser ces connaissances encyclopédiques coloniser ma relation au conflit chilien : je suis affecté, et c'est principalement à partir de cet affect que je réfléchis aux façons dont l'exil et la mémoire peuvent devenir des récits.

Ce n'est pas en tant que spécialistes que ma sœur et moi avons été interviewé·e·s par une journaliste à propos de la situation actuelle au Chili, et plus précisément ses impacts sur la communauté chilienne de Montréal. C'est en tant que Chilien·ne·s de deuxième génération : c'est-à-dire que nous étions invité·e·s à parler de la crise depuis notre distance, nos métiers, nos expériences vécues, nos lectures, nos savoirs, nos coordonnées sociales, politiques et identitaires. L'échantillon était maigre et le temps

insuffisant pour que résulte de cette longue rencontre un article exhaustif sur le sujet. Dans l'article, on ne cite qu'une seule phrase dont je suis l'auteur et où il est question d'exil; on paraphrase en quelques mots mes impressions quant à la transmission intergénérationnelle de la mémoire de la dictature dans les familles de la classe moyenne chilienne. Quelques jours après la publication de l'article, un exilé chilien de première génération, arrivé au pays dans les années 1970, ancien professeur d'histoire à l'université et aujourd'hui retraité, m'écrit un long courriel dans lequel il m'accuse d'affirmer ce qu'il appelle des « jugements trop affirmatifs et généraux » à propos de la mémoire de la dictature au Chili. Il rétorque que la mémoire de la dictature a au contraire grandement circulé au pays et n'a provoqué aucune amnésie, aucun tabou, aucun malaise, aucun silence construit, parce qu'un grand nombre d'institutions et d'organisations publiques et privées se consacrent depuis la fin de la dictature à élaborer des discours officiels de la mémoire. Il insiste sur le mot « officiel » en citant une variété d'exemples, dont la Comisión Chilena de Derechos Humanos³⁸ (CCHDH) et le Museo de la Memoria y los Derechos Humanos³⁹ (MMDH). Il termine enfin son courriel en m'accusant de fournir aux lecteur·rice·s du journal une représentation erronée, anhistorique et trompeuse de la société chilienne, de les empêcher d'accéder à la « vérité chilienne » quant à sa gestion de la mémoire, de leur faire croire que le Chili n'a rien fait pour se souvenir et savoir ce qui a eu lieu pendant le régime militaire.

Dans l'article, il était plutôt question de récits de la mémoire tels qu'élaborés dans la sphère intime, à l'intérieur des familles, entre parents et enfants : il s'agissait plus précisément de la génération d'entre-deux constituée de personnes qui étaient enfants ou jeunes adolescent·e·s pendant la dictature et qui ont vécu, jeunes adultes, la transition en plein trauma, puis les années suivantes dans une démocratie radicalement néolibérale dans laquelle, tourné·e·s désespérément vers l'avenir, iels étaient forcé·e·s

³⁸ Commission chilienne des droits humains.

³⁹ Musée de la mémoire et des droits humains

de travailler durement pour subvenir à leurs besoins. Traumatisées autant par les atrocités de la dictature que par le silence protecteur dans leur famille, ces personnes appartenant à cette génération tampon, ont été conditionnées à éviter le sujet, que ce soit à l'intérieur de la sphère familiale ou auprès des institutions formulant des discours mémoriels qui ne correspondaient pas toujours aux souvenirs et à l'affect tels que vécus dans leur demeure. Je parle ici d'un certain nombre de membres de ma famille chilienne, dont la cousine de mon père, Lorena, femme politiquement engagée, connaissant elle-même des personnes disparues et victimes du régime militaire, et qui n'avait pourtant jamais mis les pieds à l'un ou l'autre de ces organismes, non seulement par peur de ce que ces lieux et récits peuvent réveiller en elle, mais aussi par méfiance : idéologiquement marqués, ces organismes échouent, à son avis, autant à produire des discours objectifs qu'à rendre compte, de façon sensible, du trauma personnel vécu par les victimes et survivant·e·s. Au bout du compte, m'a-t-elle dit, il a toujours été plus urgent pour elle et pour les gens de sa génération de travailler et de s'engager dans d'autres types de luttes pour s'assurer que sa famille ne manque de rien.

*dictadura*⁴⁰ avec mon drôle d'accent
 un mot comme une question – j'apprends à me taire
 muettes *abuela madre hija*
 parmi les bruits orphelins des générations
 sanglots reniflements petits rires de malaise
 soupirs *ay* phrases creuses *así es*⁴¹
 une imploration : patience
 pose-moi tes questions quand l'espace sera bon
 quand nous dresserons la table de nos yeux
 comblée de paroles pain fromage
paltita tecito pastelitos de manjar
*un digestivo mijito está super rico*⁴²
 et ces traces que nous ne nommerons qu'après le repas
 quand l'espace sera bon

⁴⁰ « dictature »

⁴¹ « c'est ça »

⁴² « un peu d'avocat un peu de thé des petites tartes au ducle de leche / un digestif mon petit il est super bon »

quand l'espace se superposera au temps
à cette Amérique des femmes qui seules endiguent les roches
et la colère
sera confidences
*sobremesa*⁴³

Sa fille, adolescente, est curieuse : elle connaît l'histoire de la dictature parce qu'elle a talonné sa mère qui a fini par lui fournir quelques informations, lourdes et émotives, alors que sa grand-mère était mourante. Il a fallu que j'aie lui rendre visite depuis le Québec et que je lui parle du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), après un repas, en pleine *sobremesa*, pour qu'ensemble elles décident enfin de le visiter. Nous y avons vu plusieurs groupes scolaires, sortie obligatoire dans certaines écoles pour pallier un silence institutionnalisé et une sorte d'euphémisation des terreurs de la dictature : dans le curriculum d'éducation nationale,

debe reverlarse la violación de los Derechos Humanos que operó la dictadura junto con el reconocimiento de la transformación económica que se gatilló en ese período. Esta dicotomía entre violaciones a los derechos humanos / desarrollo económico neoliberal parece, a la distancia, muy coherente con la memoria oficial de estas últimas dos décadas, que tiende a compartir responsabilidades históricas, generando una especie de "empate" entre las distintas posiciones. La memoria oficial reconoce, por una parte, que la violencia hacia las personas existió [...] y por otra, que la dictadura promovió una transformación económica, que perdura hasta hoy, esto último, entendiendo que el sistema neoliberal ha sido sinónimo de progreso económico.⁴⁴ (Rojas et Vargas, 2013, p. 2)

De fait, le problème ne réside pas, socialement, dans une amnésie complète de la dictature, puisqu'il y a bel et bien un grand nombre d'institutions et d'organismes qui

⁴³ Mot désignant le moment qui suit le repas au cours duquel les convives restent à table pour discuter.

⁴⁴ « la violation des droits humains opérée pendant la dictature doit se révéler conjointement avec la reconnaissance de la transformation économique déclenchée pendant cette période. Cette dichotomie entre violations des droits humains / croissance économique néolibérale semble, à distance, très cohérente avec la mémoire officielle des dernières décennies, qui tend à partager les responsabilités historiques, en générant une espèce de "match nul" entre les différentes positions. La mémoire officielle reconnaît, d'une part, que la violence envers les personnes a existé et, d'autre part, que la dictature a favorisé une transformation économique qui perdure aujourd'hui, cette dernière sous-entendant que le système néolibéral a été synonyme de progrès économique. »

se préoccupent de la question; il réside plutôt dans cette façon de prétendre à une sorte d'équilibre entre le trauma de la dictature et le progrès économique qu'elle a produite, ce qui résulte en une méfiance de la part des générations de Lorena devant les discours officiels de la mémoire qui sont de toute évidence idéologiquement orientés vers une impossible et insidieuse neutralité. De plus, le curriculum national actuel, modifié en 2012, remet entre les mains des enseignant·e·s le choix des manières d'aborder les violences d'état et leurs effets sur les survivant·e·s : « el currículum no entrega ejes sobre los cuáles trabajar temas controversiales, ni tampoco orienta sobre cómo utilizar la memoria como fuente histórica, estrategias que serían esenciales para que el profesor pueda trabajar de manera más reflexiva estos temas con sus estudiantes.⁴⁵ » (2013, p. 3) Ainsi, les enseignant·e·s peuvent tout aussi bien se débarrasser du sujet en ne présentant qu'un film de leur choix, en l'évitant carrément ou en envoyant les élèves au MMDH sans plus d'engagement. C'est pourquoi il est juste de dire qu'aujourd'hui, les organismes et les institutions échouent à attirer les personnes de la génération de Lorena, particulièrement annihilées par les initiatives mémorielles officielles, et potentiellement dépourvues des outils nécessaires à une prise en main individuelle de la transmission de la mémoire de la dictature même dans la sphère intime.

Cela se produit également à cause d'une série de raisons supplémentaires, complexes et croisées, comme le manque de transparence ou d'indépendance de certaines organisations, les profondes inégalités du système d'éducation chilien, les biais idéologiques dans certaines réformes et dans l'établissement d'institutions mémorielles, mais aussi les inégalités sociales, le classisme, et le maintien de la précarité des familles pauvres et de la classe moyenne qui, par ricochet, contribue à entretenir le silence qui est ici plutôt de l'ordre de la survie. À toutes ces raisons s'ajoute

⁴⁵ « le curriculum ne propose pas d'axes par le biais desquels aborder des enjeux controversés, et ne fournit pas non plus de conseils sur la façon d'utiliser la mémoire comme source historique, stratégies qui seraient essentielles pour que le professeur puisse travailler de manière plus réflexive sur ces enjeux avec ses élèves. »

aussi un tabou social, celui des conséquences psychologiques du trauma de la dictature, phénomène qui se reproduit inévitablement à l'intérieur des familles et dans la transmission des récits mémoriels. À ce propos, le romancier chilien Alejandro Zambra considère les gens de sa génération comme des *Personnages secondaires*, titre de la traduction française (2012) de son roman *Formas de volver a casa* (2011), c'est-à-dire comme des personnes qui ne sont jamais à l'avant-plan des récits mémoriels, car disqualifiées à coups de silences, de mises à l'écart et de phrases qui excluent :

Que sabes tú de esas cosas. Tú ni siquiera habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años.

Muchas veces escuché esa frase. Tú ni siquiera habías nacido. Est avez, sin embargo, no me duele. En cierto modo me da risa.⁴⁶ (2013, p. 133)

Ce rire révèle l'habitude de ce type d'invectives, mais aussi une forme d'abdication et de cynisme quant à la place que les personnes de cette génération occupent sur l'échiquier de la mémoire familiale, constamment invalidées dans leur volonté de savoir et dans leurs opinions politiques, et parfois ridiculisées, humiliées même à l'âge adulte : « En ese tiempo la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o perritos, igual que ahora.⁴⁷ » (p. 91) Disqualifiées, humiliées, manipulées, plusieurs personnes appartenant à la génération de Zambra et de ma cousine Lorena se sont tournées vers le travail, le capitalisme ou le cynisme, toutes des formes qui encouragent le désintérêt, le silence, voire le déni. C'est cela que j'entendais lorsque je parlais d'une génération aux prises avec un « récit historique de la dictature [qui] peine à se constituer ». (Lanctôt, 2019, en ligne)

⁴⁶ « Qu'est-ce que tu en sais, toi? Tu n'étais même pas né à l'époque d'Allende. Tu étais un bébé pendant ces années-là. // J'ai souvent entendu cette phrase. Tu n'étais même pas né, toi. Cette fois, cependant, ça ne me fait pas mal. Plutôt rire. » (traduction de Denise Laroutis, 2012, p. 135)

⁴⁷ « À l'époque, les gens cherchaient des personnes, cherchaient le corps des personnes qui avaient disparu. Sûrement qu'à l'époque tu cherchais des chatons ou des chienchiens, comme maintenant. » (traduction de Denise Laroutis, 2012, p. 93)

*

Le récit de la mémoire que privilégie cet homme universitaire, dans son courriel, se constitue en respect du temps et d'espaces tels que les institutions les comprennent, coïncidant avec la relation au temps et à l'espace qu'entretient traditionnellement la discipline de l'histoire : des récits homogènes formulés par des spécialistes, narrés dans des formes droites, lisses, froides, objectives; des récits comme des voies uniques, qui se racontent et se traversent en une seule direction, du nord au sud, du début à la fin, du passé à l'avenir; des récits qui avec le temps ne collent plus, ne correspondent plus aux souvenirs des individus, à leurs chocs et à leurs blessures; des récits qui construisent plutôt des silences et des tabous, qui mettent dans les bouches des mots et des histoires dont on se lasse, gommant jusqu'à l'amnésie les expériences vécues, nourrissant cauchemars et insomnies, imposant pour les générations à venir traumatismes et atavismes mémoriels; des récits qui reposent sur l'idée selon laquelle seul l'historien possède le savoir et les outils pour saisir, mettre en forme et diffuser le passé. Pourtant, comme l'affirme Beatriz Lucía Cano Sánchez, à partir du travail de l'historien oral mexicain Gerardo Necochea Gracia, « [e]s una falacia pensar que el historiador profesional es el único que puede entender una realidad pasada. Los testimonios ofrecen distintos caminos de interpretación y de acercamiento a la realidad.⁴⁸ » (2010, p. 219) Le récit que cet homme privilégie disqualifie, pour le dire simplement, les récits pluriels, issus de témoignages et d'une pratique de l'histoire orale, pratique qui considère bien évidemment les témoignages en tenant compte « que la memoria no reproduce la información cruda de la vivencia inmediata⁴⁹ » (p. 219), mais qui permet cependant de

cuestionar y transformar ciertos parámetros de las prácticas historiográficas tradicionales, al colocar en un lugar central un horizonte pensado como espacio de interacción social que trasciende al mero

⁴⁸ « [c]'est illusoire de penser que l'historien professionnel est le seul qui peut comprendre une réalité passée. Les témoignages offrent différents chemins d'interprétation et d'approches de la réalité. »

⁴⁹ « que la mémoire ne produit pas l'information crue de l'expérience immédiate »

universo académico, poniendo en discusión los lugares pretendidamente asepticos signados por la búsqueda de la imparcialidad, la objetividad y la distancia entre el investigador y su objeto.⁵⁰ (Viano, 2011, p. 285)

Cette tendance à l'impartialité, à l'objectivité et à la distance, dont parle Cristina Viano, confère à l'historien·ne traditionnel·le une position qui risque l'insensibilité et la domination : insensibilité, car elle permet de faire fi des expériences individuelles de la mémoire et du trauma (à commencer par la mienne et celle de ma famille); domination, car elle permet à l'historien, à cet homme, de me faire la leçon sans égard à mon histoire, à mon savoir et aux méthodologies que j'ai adoptées pour arriver à de tels constats. Plus largement, ces positions font également fi de certains récits issus de l'histoire orale et des témoignages dans l'histoire récente: « Podemos afirmar [...] sin temor que si alguna región del conocimiento sociohistórico a su vez contribuyó enormemente a impulsar los abordajes de la historia reciente, fue la historia oral, que se revelaba y se revela como un compañero de ruta insustituible.⁵¹ » (2011, p. 283) L'histoire orale s'est avérée particulièrement efficace et même indispensable pour mieux comprendre les événements de l'histoire récente en Amérique latine, particulièrement à propos des dictatures du XX^e siècle et des violations des droits humains, parce que cette discipline a permis d'aller activer la mémoire des gens pour obtenir des informations subjectives, des récits que certaines institutions historiques, pour des raisons radicalement idéologiques, se sont parfois obstinées à détruire, et que d'autres ont involontairement négligés ou déconsidérés parce que jugés trop marginaux, pas assez représentatifs d'une certaine majorité, en contradiction avec leurs objectifs politiques ou avec les résultats escomptés. Viano parle d'un « boom de la

⁵⁰ « questionner et transformer certains paramètres des pratiques historiographiques traditionnelles, en plaçant au centre un horizon pensé comme un espace d'interactions sociales qui transcende le simple univers académique, remettant en question les lieux prétendument aseptiques marqués par la recherche de l'impartialité, de l'objectivité et de la distance entre le chercheur et son objet. »

⁵¹ « Nous pouvons affirmer sans crainte que si un champ du savoir sociohistorique a, à son tour, énormément contribué à dynamiser les approches de l'histoire récente, ce fut l'histoire orale qui s'est révélée et se révèle toujours comme un compagnon de route irremplaçable. »

mémoire » en Argentine, et plus généralement dans la région du Cône-Sud; un boom qui s'explique, justement, par une certaine méfiance des méthodologies traditionnelles de la mémoire et de l'histoire institutionnelle qui n'ont pas toujours permis de relater avec sensibilité et respect les expériences latino-américaines des survivant·e·s et des différentes générations d'exilé·e·s.

Aborder l'histoire orale telle qu'élaborée en Amérique latine ne suppose pas, cependant, qu'il existe une histoire, et même une histoire orale, essentiellement latino-américaine.

Una posibilidad es suponer que la pregunta [si existe una historia oral específicamente latinoamericana] pide dirimir si hay una esencia que hace de la historia oral latinoamericana algo por definición distinto a cualquier otra historia oral. Ello claro implica la noción de que existe una identidad uniforme en América latina y que esta se refleja en la historia oral. Entendida así la pregunta, la respuesta es no.⁵² (Necoechea Garcia, 2011, p. 1)

Il importe de poser cette question non pas dans le but d'essentialiser une certaine latino-américanité, proposition fortement débattue par des théoricien·ne·s de diverses origines et disciplines comme Gloria Anzaldúa (1987), Walter Mignolo (1995; 2005), Nelly Richard (2014) et Graziela Speranza (2012), mais plutôt avec l'objectif d'examiner les pratiques historiques, certes plurielles, élaborées depuis l'Amérique latine, avec ses spécificités culturelles, linguistiques et politiques métissées : « Entonces sí, la historia oral latinoamericana sería distinta porque trata de especificidades que diferente de las europeas o africanas.⁵³ » (Necoechea Garcia, 2011, p. 1) Avec ce jeu de contradictions, l'idée est en réalité de débinariser la

⁵² « Une possibilité est de supposer que la question [à savoir s'il existe une histoire orale spécifiquement latino-américaine] exige de se demander s'il y a une essence qui fait de l'histoire orale latino-américaine par définition une chose distincte à n'importe quelle autre histoire orale. Cela effectivement implique la notion selon laquelle il existe une identité uniforme en Amérique latine et qu'elle se reflète dans l'histoire orale. La question comprise ainsi, la réponse est non. »

⁵³ « Alors oui, l'histoire latino-américaine serait distincte parce qu'elle traite de spécificités qui diffèrent de celles d'Europe et d'Afrique. »

question : l'histoire orale latino-américaine ne se distingue pas *absolument* de celle qui se fait ailleurs puisque ces spécificités ne se limitent pas qu'au continent : cette dénomination n'est pas considérée de manière égale d'une nation de l'Amérique latine à une autre, sans compter que la culture d'un grand nombre de ces nations ne peut se comprendre sans ses relations avec les autres continents (et particulièrement l'Afrique) qui d'ailleurs connaissent encore différentes formes de dictatures, de génocides et d'exils massifs, tous similaires mais produits dans des contextes distincts – le contexte des migrations des peuples de l'Amérique centrale vers les États-Unis, par exemple, est très différent de celui des exilé·e·s chilien·ne·s vers le Canada et l'Europe, tout comme, en ce moment, celui des personnes vénézuéliennes et haïtiennes vers le Chili diffère de celui des migrations vers l'Europe des populations de l'Afrique et du Moyen-Orient. En bref, la dissémination des populations de l'Amérique latine à travers le monde a fait de l'histoire orale latino-américaine une histoire aussi singulière et unique que liée historiquement à celle de tous les autres continents.

Ce qui intéresse particulièrement les spécialistes de l'histoire orale en Amérique latine, c'est justement cette dissémination, cet éparpillement qu'ont connu les habitant·e·s du continent au cours du siècle dernier, dissémination aux contextes, aux périls, aux parcours et aux points de chute si variés qu'ils rendent difficile la création d'une histoire universalisante de l'Amérique latine – il est impossible de ne pas tenir compte de ces éparpillements dans la construction historique des pays latino-américains, et dès lors accepter de se détourner d'un essentialisme qui concerne autant le continent que les différents pays qui le forment. L'historien·ne qui a pour mission de représenter d'une manière « juste » le pays étudié doit forcément *diasporiser* sa pratique : c'est-à-dire qu'il doit prendre en compte la dissémination des populations et prêter une attention privilégiée aux témoignages et aux échanges entre ceux qui ont quitté et ceux qui sont resté·e·s. Cela signifie qu'une « représentation juste » de l'histoire doit nécessairement être une représentation plurielle.

*

C'est à cette pluralité que s'est attaqué l'homme qui m'a écrit un courriel m'accusant paradoxalement de tenir des « jugements trop affirmatifs et généraux »; c'est cette pluralité qu'il a niée. Peut-être ne voit-il dans le récit mémoriel, dans l'expérience subjective et dans la pluralité des formes de savoir, que victimisation et déformation des faits? Peut-être considère-t-il son savoir historique et sa perception de sa discipline (qui est une perception politique, ça vaut la peine de le rappeler) comme des vérités irréfutables, entre autres parce que ce savoir et cette perception adoptent les formes narratives corroborées et légitimées par les institutions et les discours officiels qu'elles produisent? Ce sont des discours univoques qui considèrent peu la pluralité des expériences mémorielles ainsi que les formes alternatives de la mémoire, et qui donc se dispensent, voire s'empêchent de réévaluer les histoires au fil du temps, des relations et des souvenirs qui émergent. Écrit également dans une forme encyclopédique, historique et dominante, ce courriel me disait qu'il n'y a qu'une histoire qui vaut, celle du spécialiste, de l'historien, de l'universitaire, de l'homme de première génération d'exil pour qui le passé est considéré avec étroitesse, avec une rectitude si exclusive qu'elle risque de mener à l'effacement d'individus et de groupes entiers. Je pourrais répondre avec une phrase de Gloria Anzaldúa : « Rigidity means death » (1987, p. 79), car ce courriel tourne le dos à la vastitude du paysage chilien, à l'éparpillement de ses habitant·e·s, de ses descendant·e·s, de ses exilé·e·s, aux silences que cette nation a construits à travers les temps, et aussi aux formes variées, inusitées, surprenantes et créatives dans lesquelles peuvent surgir nos souvenirs. Ils sont des récits et des savoirs, nos souvenirs, souvent qualifiés par des spécialistes de dérisoires, futiles, mensongers, trop subjectifs, biaisés, relativistes, « affirmatifs et généraux ».

Cet homme a interprété mon observation sur la mémoire chilienne dans l'espace intime familial comme un jugement émotif et désinformé que je formulais à propos du Chili en entier, comme si je reprochais à ce qu'il a appelé « la société chilienne » d'avoir

occulté toute mémoire de la dictature. De plus, en se rangeant dans une position aussi univoque dans le spectre des discours historiques et mémoriels, cet homme polarise le débat et nous installe par le fait même dans une dynamique duelle, dans une relation d'affrontement, voire dans une logique de guerre : à partir de son courriel, quel choix est-ce que j'ai sinon celui de réagir, dans cette joute faite d'un va-et-vient stérile de courriels de plus en plus incendiaires?

But it is not enough to stand on the opposite river bank, shouting, challenging patriarchal, white conventions. A counterstance locks one into a duel of oppressor and oppressed; locked in mortal combat, like the cop and the criminal, both are reduced to a common denominator of violence. The counterstance refutes the dominant culture's views and beliefs, and, for this, it is proudly defiant. All reaction is limited by, and dependent on, what it is reacting against. Because the counterstance stems from a problem with authority—outer as well as inner—it's a step towards liberation from cultural domination. But it is not a way of life. At some point, on our way to a new consciousness, we will have to leave the opposite bank, the split between the two mortal combatants somehow healed so that we are on both shores at once and, at once, see through serpent and eagle eyes. Or perhaps we will decide to disengage from the dominant culture, write it off altogether as a lost cause, and cross the border into a wholly new and separate territory. Or we might go another route. The possibilities are numerous once we decide to act and not react. (Anzaldúa, 1987, p. 78-79)

Agir, dans ce contexte, ne serait pas de répondre à un courriel en sachant que cet homme plus âgé, mieux nanti et plus éduqué que moi, me répondra indéfiniment. Agir, serait plutôt de déplacer la discussion hors de la joute : à partir de cette anecdote, m'intéresser et contribuer à la production de récits qui empruntent ces autres chemins du savoir et de la pensée. Plutôt que de rester sur l'autre rive du fleuve à proférer des discours qui s'opposent unilatéralement à ceux d'une tradition dominante, considérer la bifurcation des rives.

Cela signifie, plus concrètement, de m'intéresser aux manières dont la mémoire, hors des instances officielles, traverse les discours dominants, c'est-à-dire comment les récits mémoriels s'élaborent auprès des institutions, à côté d'elles, en marge d'elles et

parfois marginalisés par elles : les récits des individus, les récits transmis activement ou par atavisme d'une génération à l'autre, les récits qui se formulent depuis la distance et l'exil, les récits qui émergent en morceaux de souvenirs traumatiques, les récits de l'art – fragments, poèmes, chansons, images, performances, fictions et autofictions – et les récits à partir de l'art – essais, commentaires, ekphrasis. Ces récits se formulent non pas *contre*, mais *avec* les instances officielles, auprès d'elles, parfois au-delà d'elles, produisant ce qu'Anzaldúa appelle « divergent thinking, characterized by movement away from set patterns and goals and toward a more whole perspective, one that includes rather than excludes. » (1987, p. 79) Ce sont des récits que je considère comme des stratégies d'émancipation de discours au fort potentiel d'insensibilité et de domination, ces discours qui ne se décentrent et ne se mobilisent pas suffisamment pour être en mesure de s'engager dans une démarche mémorielle sensible et solidaire.

EKPHRASIS : *BRISES*, ENRIQUE RAMIREZ (2008)⁵⁴

Je regarde un homme, sans doute à peine plus âgé que moi, immobile comme une statue en plein centre-ville de Santiago, où s'érigent encore des gratte-ciel de verre et de béton qui masquent la Cordillère et éclipsent les maisons coloniales, les murs de tôle, les commerces minuscules comme un trou creusé dans le plâtre; parmi tout ce que les gratte-ciel tentent désespérément de dominer, dans ce quartier surpeuplé où travaillent les fonctionnaires, où vivent les immigrant·e·s, où dorment les sans-abris, où des femmes se prostituent, où des hommes viennent prendre un *café con piernas*⁵⁵ en appelant ça une tradition, dans ce quartier que les riches ont déserté pour s'éloigner des pauvres, des migrant·e·s, des mendiant·e·s, des gitan·e·s et des bandits, un homme se tient debout, en tenue de ville : on imagine qu'il travaille dans le coin parce qu'il se fond dans la foule, dans ce paysage gris avec son veston gris, avec cette coupe de cheveux qu'ont les hommes professionnels, avec cette fatigue, aussi, des poches sous les yeux parce que dans mon pays natal les gens travaillent trop, et dans le centre-ville les gens ont ce regard bas, cerné, parfois désabusé, mais cet homme n'est pas comme les autres parce qu'il est détrempé, comme s'il était tombé dans une fontaine, dans une flaque d'eau, dans la rivière Mapocho qui coule pas trop loin, dans la mer où se décomposent depuis des décennies le corps des disparu·e·s, comme s'il avait reçu en plein visage l'eau sale et puante du *guanaco*, ces énormes véhicules qui lancent un très fort jet de liquide visqueux sur les manifestant·e·s rassemblé·e·s dans le centre-ville de Santiago pour que le néolibéralisme meure là où il est né. Je ne sais pas pourquoi cet homme est mouillé de la tête aux pieds, mais il nous dit, en voix-off, en pensée, tranquillement, répétitivement, de respirer.

« Respira.

⁵⁴ Production de Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.

⁵⁵ Littéralement « café avec jambes », un style de café inventé au Chili dans les années 1970, et particulièrement populaire dans les années 1990, fréquenté par des hommes, où les employées, des femmes portant une mini-jupe et des talons-hauts, se promènent sur une passerelle élevée pour servir les clients. Il en reste encore quelques-uns, surtout sous l'emblème Café Haïti, dans le centre-ville de Santiago.

Respira.
Respira y siente el agua que limpia todo.⁵⁶ »

L'homme ne parle pas, il pense. Il pense pendant qu'il laisse couler l'eau sur lui, cette eau qui lave tout, même la colère des révolutionnaires, même la mémoire. C'est ce qu'on croit, du moins, que l'eau nettoie les surfaces, qu'elle efface les graffitis sur les façades, qu'elle désintègre les corps, les immeubles, des quartiers entiers après les *terremotos*⁵⁷; le tsunami en 2010, sur la côte du Maule, a avalé des centaines de corps qui, comme ceux qu'on a lancés à la mer pendant la dictature, nourriront désormais les poissons et les mollusques du Pacifique. Mais Santiago est à l'abri des tsunamis, parce que cette ville à l'air vicié est encerclée par la cordillère de la Costa et la cordillère des Andes, ces montagnes millénaires qui protègent et isolent, qui emprisonnent les voix, le smog et les gaz lacrymogènes. Pourtant, cet homme poursuit sa litanie : il faut respirer.

« En este lugar, se siente algo en el aire que no nos deja respirar con calma.
Esta ciudad está contaminada,
pero no es el aire.⁵⁸ »

Non, ce n'est pas l'air, ce ne sont pas « las brisas que te cruzan⁵⁹ », comme le dit cet homme muet qui pense en poèmes, dont les poèmes pensés sont pourtant contaminés par les discours dominants, nationaux, patriotiques : dans ce coin du centre-ville, à quelques pas du Palacio de la Moneda, difficile d'oublier le deuxième vers de l'hymne national chilien, « Puras brisas te cruzan también⁶⁰»; difficile de ne pas entendre cet air

⁵⁶ « Respire. / Respire. / Respire et sens l'eau qui lave tout. » Tous ces passages sont tirés de la narration dans l'œuvre de Ramirez.

⁵⁷ Le mot *terremoto* n'a pas d'équivalent en français : il s'agit d'un séisme ou d'un tremblement de terre très fort et dévastateur. La côte pacifique chilienne, particulièrement les régions de Valparaíso, Concepción et Valdivia, est située sur le chevauchement de deux plaques tectoniques, faisant du pays l'un des points sismiques les plus actifs au monde (la force du tremblement de terre de Valdivia, en 1960, n'a d'ailleurs jamais été dépassée, enregistrée à 9,5 sur l'échelle de Richter).

⁵⁸ « À cet endroit, on sent quelque chose dans l'air qui ne nous laisse pas respirer calmement. / Cette ville est contaminée, / mais ce n'est pas l'air. »

⁵⁹ « les brises qui te traversent »

⁶⁰ « Des brises pures te croisent aussi »

militaire parmi le vent souillé du quartier, de Santiago, des villes qui, comme le pense cet homme, « son como las personas [porque] las personas y las ciudades pueden estar cargadas de recuerdos⁶¹. » En les énumérant, l'homme active ses souvenirs personnels, les récits officiels et les symboles naturels du pays : il se met alors en marche, sans jamais cesser d'énumérer ses souvenirs d'un temps qu'on voudrait révolu –

« el mantel blanco de la casa de mi madre,
el arroz con huevo,
los aviones,
las bombas,
los gritos.⁶² »

Un temps où l'enfance se mêle à la répression, un temps où la tendresse se mêle aux violences d'État. Malgré l'eau qui alourdit ses vêtements et ses pas, peut-être grâce à ces souvenirs, l'homme marche, et avec lui, moi aussi.

Moi aussi, parce que la caméra le suit dans un long traveling : un voyage, une traversée comme le vent, comme les brises qui viennent de la mer pour s'abattre sur les symboles de notre histoire que nous avons érigés, forts, imposants, défiant le passage du temps; du moins, c'est ce qu'on croit, c'est ce qu'on souhaite, que ces symboles, ces bâtiments, soient éternels, immortels, tout à fait le contraire des humains qui périssent, s'immobilisent, meurent, oublient. Et c'est peut-être ce que cet homme nous invite à faire, dans ce long traveling : nous mobiliser, nous activer à ses côtés, nous engager dans cette marche, dans cette démarche mémorielle qui nous place, nous, les humains qui oublient, au centre du récit : « Este desplazamiento compromete mi cuerpo y requiere que le reasigne su protagonismo, en su calidad [...] de operador principal de nuestra experiencia perceptiva.⁶³ » (Olhagaray, 2018 [2009], p. 58) Ensemble, nous

⁶¹ « sont comme les personnes [parce que] les personnes et les villes peuvent être chargées de souvenirs. »

⁶² « la nappe blanche de la maison de ma mère, / le riz aux œufs, / les avions, / les bombes, / les cris. »

⁶³ « Ce déplacement compromet mon corps et requiert qu'on lui réassigne sa valeur de protagoniste, en sa qualité [...] d'opérateur principal de notre expérience perceptive. »

sentons la brise qui nous traverse, et à partir de cette expérience perceptive, sensorielle, artistique, nous devenons la brise qui traverse l’histoire.

Ensemble, nous tournons quelques rues –
 « la música, la noche,
 las cacerolas, el corte de luz, las hojas que caen del cielo,
 los rostros que nunca más volví a ver⁶⁴ »

– pour nous rendre au Palacio de la Moneda, lieu le plus puissant de la mémoire de la dictature et de l’identité chilienne, de son patriotisme, de son nationalisme, cet immeuble désespérément blanc sur lequel on a tout effacé, tout nettoyé, sur lequel on a réussi à gommer les traces du feu, des bombes et des balles –

« la historia, la memoria...
 El agua todo lo limpia.⁶⁵ »

Cet immeuble, on ne peut le traverser qu’en sens unique, du nord au sud, de la Plaza de la Constitución à la Plaza de la Ciudadanía⁶⁶; le trajet inverse est interdit, freiné entre autres par la présence de clôtures et de *carabineros* à la porte sud du bâtiment. Ce trajet unique, c’est celui de l’Histoire, trajet tracé avec autorité par l’État pour que les Chiliens se tournent tous vers le même horizon, celui d’un avenir qui se construit en travaillant de longues heures, sans un seul regard posé vers le passé : la Constitution est écrite, elle est derrière nous, et à partir d’elle nous n’atteignons notre citoyenneté qu’en traversant l’imposant symbole du pouvoir qu’on a jadis bombardé, incendié, noirci, et qui est désormais rénové, habilité, blanchi, ceci sans considérer les souvenirs des individus qui ont, de bonne foi, parcouru cette trajectoire obligée, et au bout de laquelle leur mémoire remplie de ruptures et de chocs n’a pas été réparée, parce qu’on ne leur a pas donné des formes qui coïncident avec la violence du trauma –

« el hombre que sufre, el hombre cansado,
 el hombre libre que camina por las grandes alamedas,

⁶⁴ « la musique, la nuit, / les casseroles, la panne de courant, les feuilles qui tombent du ciel, / les visages que plus jamais je ne n’ai revus »

⁶⁵ « l’histoire, la mémoire... / L’eau, elle nettoie tout. »

⁶⁶ « de la Place de la Constitution à la Place de la Citoyenneté »

[...]
 el viento que acaríe las olas, los colores del cielo,
 el frío del mar,
 el miedo a morir.⁶⁷ »

Mon pays de naissance est aujourd'hui en crise. Les citoyen·ne·s qui s'y révoltent, on les appelle des dissident·e·s. Iels luttent non seulement contre un régime néolibéral et contre la classe politique, mais aussi pour véritablement parcourir librement le chemin inverse.

- Iels retournent sur les lieux de torture du passé et écrivent sur les murs « acá se torturó⁶⁸ ».
- Iels rebaptisent les stations de métro et les rues avec le nom des diasparue·es.
- Iels projettent sur les immeubles le visage de Camillo Catrillanca et de Macarena Valdés pour inscrire cette crise dans une lutte sociale et décoloniale plus large.
- Iels hurlent le nom de Gustavo Gatica, première personne à perdre l'usage de ses deux yeux pendant une manifestation, pour qu'il entende la solidarité à défaut de la voir.
- Iels ajoutent à leurs clameurs d'autres noms comme celui de Fabiola Campillai, forment une liste lugubre comme un poème à réciter, une prière qui rythme leurs marches.
- Iels donnent à la Plaza Italia, lieu central où se tiennent la majorité des grandes manifestations, le nom de Plaza de la Dignidad⁶⁹, puis le changent non seulement dans l'espace public, mais aussi dans l'espace virtuel, sur les cartes de GoogleMaps.

⁶⁷ « l'homme qui souffre, l'homme fatigué, / l'homme libre qui marche dans les grandes avenues, [...] / le vent qui caresse les vagues, les couleurs du ciel, / le froid de la mer, / la peur de mourir. »

⁶⁸ « ici on a torturé »

⁶⁹ « Place de la dignité »

- Iels revendiquent un véritable détournement de la citoyenneté dans le but de rouvrir cette Constitution à partir de laquelle on a imposé des chemins uniques, insensibles et dominants.

L'homme dégoulinant d'eau, malgré ses habits et sa coupe de cheveux, est alors lui aussi un dissident parce que, sans détour ni recul, il tente le chemin interdit et nous y amène avec lui, comme s'il déroulait pour nous « la alfombra del pasado sobre el asfalto del presente⁷⁰ » (Olhagaray, 2018 [2009], p. 54). Ce faisant, il tente de comprendre la grisaille de cette ville et de ses habitant·e·s, grisaille qu'il attribue à la mémoire telle que spatialisée par les discours et les chemins officiels, grisaille qu'il attribue à la mélancolie mémorielle des gens de son pays, de sa génération. Sa promenade, et ce long travelling qui active ma démarche auprès de lui, dessine un véritable « espacio de la memoria como vivencia⁷¹ » (2018 [2009], p. 54) : ensemble nous traversons la mémoire en chemin inverse, contraire à celui qu'on nous impose, comme si de la mer les disparu·e·s regagnaient le centre-ville de Santiago, trempé·e·s, dégoulinant·e·s, comme si nos parents muet·te·s étaient devenu·e·s des statues au milieu des fontaines, comme si les disparu·e·s et nos parents nous regardaient enfin marcher là où on nous l'interdit, pour qu'émergent des souvenirs sous la forme de poèmes, pour que, pas après pas, vers après vers, se forme un temps de réparation au cours duquel l'histoire se tournera vers nous.

« Sanrase tiene su tiempo.
 Sanar tiene su tiempo.
 [...]
 La casa en la playa el domingo y el vino blanco.
 Los perros corriendo, los lugares que extrañamos.
 La historia es nuestra.
 La historia es mía.⁷² »

⁷⁰ « le tapis du passé sur l'asphalte du présent »

⁷¹ « espace de la mémoire comme expérience »

⁷² « Se guérir prend son temps. / Guérir prend son temps. / [...] / La maison sur la plage le dimanche et le vin blanc. / Les chiens qui courent, les lieux qui nous manquent. / L'histoire est à nous. / L'histoire est à moi. »

Notre promenade se termine sur l'entrée officielle de la Moneda qu'on continue à nettoyer avec des puissants jets d'eau, comme un symbole du rétablissement, de la réparation, mais aussi de l'effacement des blessures d'antan : le trajet officiel de l'histoire tel qu'imposé par l'État débute par la dissolution des traumatismes, la suppression des marques tragiques de l'histoire pour se tourner vers un avenir gris, humide, dans une ville connue pour sa pollution, pour sa grisaille, pour son air contaminé, chargé de récits et de souvenirs qu'on peine à mettre en mots, qu'on fixe, qu'on bloque, qu'on coince, qu'on bouche, qu'on retient comme nos souffles quand un vent corrompu et vicié nous traverse.

L'homme qui pense en poèmes termine sa promenade en nous demandant, pourtant, « ¿es esta la historia⁷³? », question à laquelle Olhagaray répond comme s'il décrivait l'homme dégoulinant d'eau, comme s'il me décrivait aussi, parce que j'ai été maintes fois accablé de la même interrogation au cours de mes retours au pays natal, lors de mes promenades à Santiago, à Valparaíso et dans les autres villes chiliennes, pendant mes visites des lieux officiels de la mémoire et des quartiers de mon enfance, pendant mes excursions en montagne et auprès de la mer, pendant les repas, les *sobremesas* et tout au long de mes entretiens enregistrés avec les membres de ma famille : « La historia como un estado de ánimo; el sentido de la historia está en cada uno y en la capacidad de rehabilitarla a través de una experiencia.⁷⁴ » (2018 [2009], p. 59) L'histoire non plus seulement comme vérité stricte, asservissante, mais comme un sentiment, une humeur, un état, une condition qui nous encourage à nous poser la question, à l'activer sous la forme de souvenirs transformés en promenades, en démarches, en paroles, en images, pour arriver à en proposer une expérience. L'histoire

⁷³ « c'est elle, l'histoire? »

⁷⁴ « L'histoire comme un état d'esprit; le sens de l'histoire est dans chacun et dans la capacité de la réhabiliter à travers une expérience. »

comme expérience mémorielle, « [c]uestión de memoria, cuerpo e imagen⁷⁵ » : une affaire de récits.

⁷⁵ « une affaire de mémoire, de corps et d'image »

TOUR 3 : NARRATIONS

Au cours de mon dernier séjour au Chili, j'ai rendu visite à plusieurs organisations qui produisent toutes sortes de discours plus ou moins officiels concernant la mémoire du pays : groupes militants et communautaires, commissions officielles pour le maintien de la démocratie, associations qui se battent pour les droits civiques, centres de recherche universitaires en *memory studies* et en histoire, institutions artistiques, musées de la mémoire et galeries d'art à vocation historique et politique. Toutes ces organisations proposent, chacune selon ses méthodes et épistémologies, « dominant modes of memory in the Southern Cone that for so long have privileged the figure of the human rights activist » (Serpente, 2011, p. 133). Cette figure, indispensable, reconnue et institutionnalisée au Chili, particulièrement pendant la période de la transition vers la démocratie, a dès lors été transformée en véritable « politics of memory » (Jelin, 1994), c'est-à-dire qu'à l'intérieur de ce processus se sont imposées des formes politiquement dominantes de narrations mémorielles.

Cette figure institutionnelle est effectivement omniprésente dans les milieux communautaires, juridiques, gouvernementaux et universitaires du Cône-Sud; elle regroupe des gens et des institutions qui se battent depuis la chute des dictatures latino-américaines pour le droit à la vérité et qui proposent des stratégies pour, d'une part, éviter le retour des régimes autoritaires et, d'autre part, venir en aide aux victimes des dictatures encore existantes (Serpente, 2011, p. 134). Au Chili, l'exemple par excellence de ce type d'institution est la Comisión Chilena de Derechos Humanos (CCHDH), une « Corporación de derecho privado, independiente, que desde el inicio de su gestión se ha caracterizado por su autonomía respecto a la defensa de los derechos humanos, de las minorías étnicas y de los grupos vulnerables⁷⁶ » (en ligne). Fondée en 1978 par des avocat·e·s, syndicalistes et intellectuel·le·s chilien·ne·s dans le but de

⁷⁶ « Corporation de droit privé, indépendante, qui depuis sa création s'est caractérisée par son autonomie relativement à la défense des droits humains, des minorités ethniques et des groupes vulnérables. »

dénoncer la violation des droits humains perpétrée quotidiennement pendant la dictature, la CCHDH, dans sa constante recherche de dignité et de vérité, est encore aujourd'hui une référence importante en ce qui concerne la mémoire des victimes de la dictature au Chili (mais aussi internationalement, compte tenu qu'elle entretient des liens avec d'autres commissions latino-américaines pour les droits humains, ainsi qu'avec les Nations Unies). Grâce à ses publications, ses événements d'envergure, ses conférences de presse, son implication dans les enquêtes publiques et même dans l'écriture des lois, la CCHDH tente de maintenir le *nunca más*⁷⁷, expression abondamment utilisée à la suite des dictatures chilienne et argentine, expression qui aujourd'hui nomme amèrement son échec. Les violences ne se sont pas arrêtées, ça vaut la peine de le rappeler : l'Amérique latine est à nouveau dominée par des gouvernements de droite et d'extrême droite, et ravagée par des crises sociales réprimées avec une telle violence que le *nunca más* s'est transformé, au courant des trente dernière années, en un cynique *tout ça pour ça* qu'on entend dans les rues et qu'on lit sur les façades des villes, un refrain désincarné auquel on peut répondre avec une triste ironie *faut jamais dire jamais*.

Cette commission, comme d'autres organisations d'importance appartenant à cette institutionnalisation des *human rights activists*, demeure également limitée à l'espace national et gouvernemental chilien : si elle dénonce les injustices dont sont victimes les migrant·e·s latino-américain·e·s et produit également des rapports et des publications sur l'exil chilien, la majorité de son travail porte sur l'histoire chilienne telle qu'elle s'élabore au Chili, dans le but d'influencer les systèmes juridiques et politiques du pays dans l'écriture de nouvelles lois et réformes.

troquer le *nunca más* par l'exil ne pas le dire
prendre une grande respiration retenir son souffle
se taire ne pas le dire se lancer plutôt

⁷⁷ « plus jamais »

dans le vide flotter jusqu'à l'autre bout de la terre
 retenir le *nunca más* bâillonner
*eso no se dice*⁷⁸ ne pas le dire : le faire
 s'extirper s'arracher au lieu à soi
*a la patria*⁷⁹ la nation
*a las puras brizas porque ya no nos cruzan mamita linda*⁸⁰
 muette jusqu'au bout de la terre ma mère
 glacé jusqu'à l'autre rive mon père
 soudain bavard en toutes les langues
 à la frontière loquace beau parleur mon père
 grand orateur capable soudain de dire ce qu'il retient
asile refuge exil
asilo refugio exilio
 puis seulement là
 au bord du blanc pays où ça parle en refrains
 seulement là *nunca más*

Le Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) pourrait être considéré comme le pendant médiatique et artistique de cette même catégorie. Créé dans la controverse par l'initiative de l'ancienne présidente Michelle Bachelet⁸¹, ce

⁷⁸ « ça ne se dit pas »

⁷⁹ « à la patrie »

⁸⁰ « aux brises pures parce qu'elles ne nous traversent plus mama chérie »

⁸¹ Les polémiques entourant la création du MMDH sont variées et très complexes; elles sont toutes issues en réalité d'une gestion collective très conflictuelle du passé récent du pays. Nelly Richard propose une articulation intéressante pour illustrer les effets des divisions qui existent entre les Chiliens : à propos des façons de maintenir et sauvegarder la mémoire de la dictature. Elle étudie en effet trois événements consécutifs, en apparence sans relation, produits en janvier et février 2010 : l'inauguration du MMDH par Michelle Bachelet (11 janvier), l'élection du président Sebastián Piñera (17 janvier) et le tremblement de terre d'une magnitude de 8,8 sur l'échelle de Richter (27 février). Le premier événement constitue en vérité une « institutionnalisation de la mémoire des victimes » (Richard, 2017, p. 119, je traduis), à l'initiative d'un gouvernement de centre-gauche et d'une présidente qui est aussi fille de victimes de la dictature. Le deuxième événement paraît comme une contradiction : un appui pour le chef du parti de droite Renovación Nacional, et plus tard pour la coalition Alianza por Chile, tous deux contenant plusieurs ministres ayant appuyé la dictature chilienne, qui y ont participé en travaillant au sein du gouvernement militaire, ou qui en ont profité financièrement; la famille Piñera est connue pour ses relations et son appui à Augusto Pinochet tandis que le président lui-même (qui est d'ailleurs l'une des cinq personnes les plus riches au pays) s'est officiellement opposé à l'arrestation de l'ancien dictateur, en octobre 1998, la jugeant comme une attaque à la souveraineté chilienne. Enfin, le tremblement de terre a, selon Richard, été géré par le gouvernement Piñera en reprenant (voire en pervertissant) le vocabulaire postdictatorial de la transition vers la démocratie : reconstruire le pays à la suite d'un tremblement de terre dévastateur, comme il a été reconstruit après la dictature, équivalait dans les discours à une reconstruction nationaliste cette fois sous une idéologie de droite capitaliste et nationaliste. Ce type d'appropriation, comme un volte-face excessivement rapide, n'est possible selon

musée a des missions diverses, toutes orientées elles aussi vers le maintien du *nunca más* : rendre visibles les violations des droits humains commises pendant la dictature chilienne, rendre la dignité aux victimes de la dictature et à leurs proches, stimuler la réflexion et le débat à propos de la tolérance en pluralisant et déhiérarchisant les types discours de la mémoire (en ligne). Cette dernière mission est plutôt d'ordre muséologique et curatorial : pour y parvenir, la direction du musée prétend faire cohabiter le travail d'artistes de toutes les générations et aux relations diverses avec le Chili, en encourageant les témoignages venus de groupes sociaux diversifiés et en créant des résidences d'artistes et de chercheur·e·s de toutes les disciplines artistiques et universitaires.

Ces intentions ne sont cependant pas tout à fait actualisées : les expositions artistiques se tiennent toujours à l'écart de l'exposition historique et permanente qui, quant à elle, a été créée à partir de la Commission nationale de vérité et de réconciliation tenue au Chili pendant les années 1990⁸², dont on trouve des copies du rapport dans le hall d'entrée. Dans l'esplanade du musée sont également gravés, sur un long mur, les trente articles de la Déclaration universelle des droits de la personne. Ces deux inscriptions, issues d'institutions reconnues, viennent doter le musée, du moins sa collection permanente, d'une certaine autorité qui, comme le mentionne Nelly Richard, légitime son propre récit comme étant celui de la mémoire officielle du pays :

al revestirse de una validez que parece incuestionable por su condición de “universal”, [la Declaración] confiere autoridad a la iniciativa de un Museo que fue polémica desde un comienzo. El enmarque de la Declaración

Nelly Richard que dans une nation et auprès d'une population qui n'ont pas eu les outils afin d'encourager une agentivité de leur histoire et de leur mémoire (2010), et dans lesquelles les positions quant à la mémoire institutionnelle sont encore conflictuelles. La majeure controverse, donc, réside dans le fait que la création du MMDH ne sert pas à aborder ces conflits et les enjeux mêmes de la mémoire; au contraire, en institutionnalisant la mémoire, le musée impose son récit mémoriel comme un récit d'autorité. À ce propos, plusieurs intellectuel·le·s chilien·ne·s se sont penché·e·s sur la question, dont Paola Diaz Lizé et Mauro Besaure (2018).

⁸² Dans le rapport de cette commission, tenue pendant huit mois dès le retour de la démocratie, et créée par le président Patricio Aylwin Azócar, se trouvent entre autres les détails méthodologiques qui visaient à catégoriser les types de victimes.

Universal de los Derechos Humanos le sirve al Museo para justificar su misión pública frente a quienes desconfían de que fuese oportuna la institucionalización de una memoria de la víctimas cuando todavía sigue viva la potencialidad divisora de un pasado conflictivo. (2017, p. 119)⁸³

En d'autres termes, ces aspects architecturaux et curatoriaux attribuent au musée une autorité qui limite les possibilités d'aborder les conflits encore brûlants à propos de la mémoire de la dictature au pays, et donc échoue à sa mission, ne parvenant pas à provoquer les débats escomptés. Pour reprendre les mots de Mauro Besaure, dans sa conférence « Museo de la Memoria en controversia », le musée s'érige ici comme un « dispositivo *desconflictuante* »⁸⁴ (2018).

même borgne la colère
 perce les murs érigés les boucliers
 les masques de *los pacos culiaos*
 qui tirent crachent battent auprès de l'esplanade
 tout près des mots gravés sur le béton comme une tombe
 à la mémoire de nos déclarations millénaires
 des *nunca más* dépliés en articles
 en chiffres bien ordonnés de 1 à 30 sur les façades
 commandements prières orphelines
 parce qu'on ne se recueille plus ici on se bat
 des luttes qu'on mène encore en boucle
 une spirale l'histoire
 se répète et les mutilations
 reflètent les mutilations
 d'antan l'histoire est un cercle
 puits trous gouffres orbites vides
 yeux crevés rien que pour des mots
 chants hymnes déclarations millénaires
 s'y perdent et seuls les murs
 demeurent ruines et mensonges
 radotent *nunca más* on appelle ça des droits

⁸³ « en se revêtant d'une validité qui semble incontestable par son "universalité", [la Déclaration] confère une autorité à l'initiative d'un musée qui a été polémique depuis le début. Le cadre de la Déclaration universelle des droits de la personne sert au musée à justifier sa mission publique devant ceux qui se méfient du fait que l'institutionnalisation d'une mémoire des victimes soit opportune alors que le potentiel de division demeure encore vif à l'égard d'un passé conflictuel. »

⁸⁴ « dispositif *déconflictuant* »

on appelle ça vérité même borgne
la colère se souvient

Si l'exposition permanente, inchangée, est uniquement contextualisée historiquement par cette Commission et par les articles de la Déclaration, et donc clairement liée à une relation étroite à la vérité et à l'autorité, les autres expositions, artistiques et temporaires, sont quant à elles reléguées à une dimension impressionniste, subjective, voire fictionnelle, de la mémoire. De fait, ces expositions artistiques ont toujours lieu à un étage différent ou carrément à l'extérieur de l'immeuble principal du musée : dans l'esplanade, dans un immeuble voisin, dans un sous-sol accessible par le café; l'œuvre permanente architecturale d'Alfredo Jaar, *La Geometría de la Conciencia* (2010), n'est même accessible que si l'on est accompagné·e d'un·e employé·e du musée, à des heures d'ouverture plus restreintes. Par leur emplacement, ces expositions, qui d'ailleurs offrent la part belle aux grand·e·s oublié·e·s de l'exposition permanente (les personnes autochtones⁸⁵, les femmes, les membres des communautés LGBTQ+ et les artistes œuvrant depuis l'exil), ne peuvent être appréciées que dans un éparpillement,

⁸⁵ Depuis le 15 octobre 2019, le MMDH a ajouté à son exposition permanente une salle vitrée contenant l'installation *Más que Nunca* (*Plus que jamais*) qui a pour but d'inclure, d'après la description sur le site web du musée, « les mémoires indigènes à propos de la période de la dictature, de l'autonomie, du territoire, de l'identité, de la culture et de leur relation avec la société et l'État chilien » (2019, en ligne, je traduis). Il s'agit de 30 témoignages, projetés individuellement sur des petits écrans installés devant une vitre qui donne sur une partie de l'exposition permanente. Ces témoignages portent entre autres sur l'identité, la discrimination et les relations avec la société chilienne qu'entretiennent des personnes appartenant aux peuples Quechua, Aymara, Yagán, Colla-Diaguita, Mapuche, Pehuenche, Selk'nam et Kawesquar. Bien que *Más que Nunca* se trouve, encore une fois, à l'étage où se tiennent les expositions temporaires, l'installation se superpose physiquement à la célèbre mosaïque de portraits de disparue·e·s placée, quant à elle, au cœur de l'exposition permanente et, architecturalement, du musée lui-même. De plus, il est planifié d'ajouter au courant des années qui viennent les portraits vidéo d'autres types de personnes marginalisées : la direction du musée prévoyait y greffer, dès 2020, des témoignages de migrant·e·s installé·e·s au Chili, et l'année suivante ceux de personnes appartenant à la diversité sexuelle (ce projet a été freiné, cependant, à cause de la pandémie, mais les témoignages initiaux sont désormais disponibles sur une plateforme web du musée, intitulée *#MásquenuncaMMDH* (2020, en ligne)). Cette initiative peut donc se lire, sur le plan scénographique, comme une tentative d'inclusion des personnes marginalisées au récit officiel, tout en rendant compte de leurs expériences de marginalisation et de leurs parcours uniques. Reste à voir si une telle installation, accessible à un étage différent et superposé au discours, long et dense, de l'exposition permanente, ne contribue pas à marginaliser davantage ces récits.

au contraire de l'exposition permanente dont l'unité et le cadre lui confèrent sa qualité « véridique »⁸⁶ et autoritaire.

Le travail de ces deux institutions, suivant la logique des *human rights activists*, est indispensable à un devoir de mémoire. En effet, les programmes éducatifs du MMDH auprès d'écoles secondaires et de communautés marginalisées, ainsi que sa collaboration avec l'INDH, permettent au MMDH de privilégier plus précisément les enjeux plutôt que l'histoire, et donc de viser, dans une posture militante, le partage des savoirs et des formes nouvelles de pédagogie : « In this sense, the museum positions itself as an issues museum, rather than within the more traditional framework of a history museum, even if the core permanent exhibition addresses historical subject matter. » (Carter, 2013, p. 335) De fait, le MMDH fait alors partie de ces musées qui

are expanding the repertoire of cultural and pedagogical functions of traditional public museums by reconceptualizing the institution's social and political roles [...], not only as buildings that house and therefore represent human rights transgressions, but also more proactively as institutions that are reacting to, and engaging in, activist practices. (2013, p. 336)

Cette nuance est importante, puisqu'elle permet de souligner la pluralité des rôles et actions politiques du musée rendus possibles grâce aux enjeux soulevés par ce travail militant qui passe par des partenariats avec d'autres institutions, des écoles, des ministères et des organisations communautaires. Cette pluralité toute militante, très certainement héritée du *human rights activism*, se produit cependant dans une logique de séparation : à l'image de l'architecture du musée, les enjeux, les stratégies, les formes de discours et les actions posées sont tous traitées séparément, dans des lieux et des temps différents. Bien que la transparence soit de mise, elle ne suffit pas toutefois

⁸⁶ Il s'agit de contraintes architecturales et curatoriales qui influencent fortement l'ensemble des pratiques du musée. Par exemple, son centre de documentation détient un nombre excessivement restreint de documents artistiques : quelques films, tout au plus, et quelques publications sur la production artistique chilienne pendant la dictature. Au bout du compte, le musée lui-même ne produit que rarement des catalogues à partir de ses expositions artistiques qui se retrouvent donc contraintes à leur dimension éphémère, voire oubliable.

à éviter de produire d'autres absences, invisibiliser d'autres groupes de personnes, et reconduire des hiérarchies dont profitent seulement certains récits et certain·e·s élu·e·s. Avec l'institutionnalisation de cette figure du *human rights activist* vient une pensée dominante et binaire, liée à ce que Trinh T. Minh-ha appelle des « [p]ower relations [that] lay at the core of normative representations », une politique de la mémoire qui donne lieu à des « politics of form » (2015, p. 165) séparant et hiérarchisant les formes de discours, les types de récits, les souvenirs et les subjectivités. Les expériences locales, nationales, majoritairement masculines, hétérosexuelles et de première génération dominant celles qui défient les origines, le nationalisme, les normes de genre, l'hétéropatriarcat et les formes traditionnelles de transmission des traumas historiques, celles qui se produisent depuis les ténèbres mémorielles tues par la honte, le conditionnement et les pensées binaires de notre époque, celles qui embrassent la part performative, fictionnelle, subjective, poétique, affective et plurielle de notre histoire.

les vers tracent des lignes
de partage des fils précaires
entre *América* et l'Amérique
entre nous
et les luttes que je n'ai pas vues
pour que *las voces*⁸⁷ d'antan y *las voces de hoy*⁸⁸
*las voces ahogadas en el mar*⁸⁹ les voix qu'on étouffe
qu'on aveugle même à distance pour mieux entendre la rumeur
les jeunes vociférations les mots d'esprits
les chants *plata ta ta pacos vampiros cacerolazo*
perrea tu rabia baila pikachú la danse désormais
est un sanglot scandé dans la fureur
éternellement parmi feux et pavés
parmi vapeurs et tirs assauts tortures
parmi les corps supprimés les corps occultés
les yeux
crevés

⁸⁷ « les voix »

⁸⁸ « les voix d'aujourd'hui »

⁸⁹ « les voix noyées dans la mer »

racontent encore
 peut-être mieux comme les vers
 mieux que les danses et les costumes mieux qu'au nord
 comme des lignes de partage comme des lignes de tir
 ce qui s'est passé

La CCHDH et le MMDH établissent ce que Nelly Richard appelle des « edificaciones lineales »⁹⁰ (2010, p. 19), des tendances narratives de la mémoire institutionnelle devenues dominantes au Chili. La première tendance, établie dès la transition vers la démocratie, vise le consensus et la réconciliation, tandis que la seconde, politiquement et idéologiquement marquée, propose plutôt des récits combatifs, militants, parfois héroïques et épiques. Les conséquences de la première sont évidentes : en privilégiant des « narrativas suturadoras y apaciguadoras »⁹¹, cette tendance réduit au silence et marginalise « las voces incomodantes de la queja, la confrontación y la impugnación »⁹² (2010, p. 19), les voix dissidentes qui remettent en question l'histoire officielle, le nationalisme et les récits qui pourraient polariser les débats. L'appui de certaines lois controversées⁹³ et la valorisation des politiques institutionnelles de la CCHDH sont des exemples notables de cette tendance, tout comme les choix curatoriaux du MMDH qui visent manifestement le consensus, évitent des prises de

⁹⁰ « edificaciones lineales »

⁹¹ « récits cohésifs et apaisants »

⁹² « les voix inconfortables de la plainte, de la confrontation et de la défiance »

⁹³ La Commission a entre autres appuyé la loi sur l'identité de genre, ratifiée en 2018, qui reconnaît et protège le droit à l'identité de genre nonobstant le sexe et le genre assignés à la naissance. Cette loi demeure controversée parce qu'elle exclut le droit à l'identité de genre aux personnes âgées de moins de 18 ans, alors que la modification des informations identitaires (changement de nom, par exemple) sur les documents officiels est permise dès les 14 ans. De plus, cette loi ne se limite qu'à l'identité sur les documents officiels : elle n'est pas doublée d'un programme d'aide psychosociale et d'accès aux traitements hormonaux, et ne tient en compte ni les personnes mariées avant un changement dans l'identité de genre, ni les personnes trans qui ont des enfants. Les débats assez houleux entourant cette loi visaient à la rendre plus complète et à proposer l'ajout de programmes d'aide et de réformes plus radicales, projets auxquels le gouvernement Piñera s'est opposé. La CCHDH a appuyé la loi dans sa forme telle que proposée par le gouvernement Piñera, jugée par des groupes militant pour les droits des personnes trans, incomplète et conservatrice.

position claires et plurielles, et échouent, tel que prétendu dans leur mission, à stimuler le débat.

La seconde tendance, beaucoup plus près d'un militantisme pour les droits humains hors des institutions, est cependant à l'origine même de l'établissement de la CCHDH; on en fait également l'expérience en visitant l'exposition permanente du MMDH qui repose majoritairement sur ce type de récit, sur « la épica militante de las luchas antidictatoriales [que] emblematizó la figura de la víctima levantando una totalización identitaria »⁹⁴ (2010 p. 19). Cette tendance s'appuie également sur ce que Richard appelle la « tiranía del dato y la cifra verificables »⁹⁵ (2010, p. 14) : le propos de cette forme de narration ne tient pas dans les récits des expériences, pourtant très nombreux et présentés entre autres sous la forme de témoignages qui ont cependant une fonction de preuve et de vérité, au même titre que les abondants documents d'archives et découpures de journaux. Ces documents, dont font également partie les témoignages, « actúan como fuentes de información a partir de las cuales el visitante puede adquirir un conocimiento de los hechos [...] sobre la historia-memoria del período. »⁹⁶ (Richard, 2017, p. 121). Ils constituent ainsi une forme dense et parfois même accablante, surtout *objectivante* puisqu'elle transforme tout en faits, les statistiques comme les témoignages, les objets comme les récits, les artefacts comme les souvenirs relatés. Ce faisant, cette forme de narration, que Richard appelle *histoire-mémoire*, participe à une homogénéisation des expériences propre au monde contemporain, technocrate et néolibéral qui

deja sin líneas de expresión aquellos materiales convulsionados (quebres de identidad) o vagabundos (fugas de la imaginación) que representan la incertidumbre de lo no garantizado en el horizonte de previsibilidad de

⁹⁴ « l'épopée militante des luttes antidictatoriales qui a emblématisé la figure de la victime en suggérant une totalisation de l'identité »

⁹⁵ « tyrannie de la donnée et du chiffre vérifiables »

⁹⁶ « agissent comme des sources d'information à partir desquelles le visiteur peut acquérir une connaissance des faits à propos de l'histoire-mémoire de la période. »

los controles de riesgo y aseguramiento del sistema: un sistema regulado de bienes y servicios al que no le gusta la intranquilidad del perderse, vacilante, en los meandros y recovecos de las alegorías y la metáforas.⁹⁷ (2010, p. 14-15).

Ces formes de narration dominantes sont celles-là même des discours officiels du Chili : puisque les institutions, idéologiquement orientées, semblent en avoir la paternité, ces formes dominent les récits de la mémoire, et supplantent même ceux des individus « en crisis de pertenencias »⁹⁸, c'est-à-dire des individus dont la mémoire n'est pas constituée de récits aussi ordonnés, factuels, cohésifs, officiels, des personnes qui possèdent une « memoria no plena, disgregada y convulsiva »⁹⁹. La mémoire des survivant·e·s dont les souvenirs sont trop traumatiques pour être partagés sans raviver douleur et honte, celle des personnes autochtones, homosexuel·le·s et transgenre encore violemment opprimées, celle des personnes de deuxième et de troisième génération, celle des exilé·e·s qui ne sont pas revenu·e·s au pays et qui parlent une autre langue, celle de leurs enfants aux appartenances et origines doubles, aux identités métissées, toutes ces mémoires se trouvent soumises à des formes de narration dominantes, parfois variées mais fortement hiérarchisées, qui ne les impliquent pas, qui les oublient. Il est vrai que nous parlons sur des scènes qui « se deshacen y rehacen en trayectos zigzagueantes y diseminados que no obedecen ni a la centralidad ni a la verticalidad de las programaciones de identidades unívocamente asignadas desde un reparto fijo del “ser” ». ¹⁰⁰ Nos narrations sont dispersées, métaphoriques, fictionnelles, subjectives, hétérolingues, fragmentaires, « abiertas a las separaciones, las

⁹⁷ « laisse sans lignes d'expression ces matériaux convulsionnés (les fissures de l'identité) ou vagabonds (les fugues de l'imagination) qui représentent l'incertitude de ce qui n'est pas garanti à l'horizon de la prévisibilité des contrôles de risque et de la garantie du système : un système régulé de biens et de services pour ceux qui n'aiment pas l'intranquillité de se perdre, en hésitant, dans les méandres et recoins des allégories et des métaphores. »

⁹⁸ « en crise d'appartenances »

⁹⁹ « mémoire incomplète, désintégrée et convulsive »

¹⁰⁰ « se font et se défont en trajectoires zigzagantes et disséminées qui n'obéissent ni à la centralité, ni à la verticalité des programmations d'identités univoquement assignées depuis une distribution figée de l'“être” ».

multiplicidades y las dispersiones de voces que se relatan, heterogéneamente, en el *intervalo* entre fragmentos sueltos de relatos no unificados. »¹⁰¹ (2010, p. 19-20)

¹⁰¹ « ouvertes aux séparations, aux multiplications et aux dispersions de voix qui se racontent, de façon hétérogène, dans l'*intervalle* entre les fragments détachés de récits désunis. »

EKPHRASIS : *AUSENCIA Y MEMORIA*, MMDH (2010)¹⁰²

Au cœur du bâtiment principal du MMDH sont accrochés au mur les portraits des victimes de la dictature; ils forment une mosaïque gigantesque, impressionnante, inatteignable, placée à distance, visible à travers un cube en verre dans lequel le public n'a que deux choix : s'inspirer des chandelles posées auprès d'un banc pour se recueillir ou se servir d'un ordinateur pour amorcer des recherches sur la base de données mise sur pied par le musée, à partir de la Commission de vérité et de réconciliation, afin d'obtenir des informations à propos des individus dont le visage est affiché sur le mur. Il arrive que des portraits s'ajoutent à la mosaïque, lorsque de nouveaux visages sortent de l'ombre grâce aux recherches sur les victimes du régime militaire, lorsque de nouvelles informations deviennent disponibles, lorsque des individus fournissent la photographie et l'histoire avérée d'un·e membre de leur famille mort·e ou disparu·e. Fonctionnant donc à la fois comme vigile et lieu de recherche, cet espace de verre, ce mémorial surplombé par la vastitude de cette mosaïque, semble donner à voir une mémoire atomisée, fragmentée en des milliers de petits tessons, éparpillée dans les airs, dans cet espace que nous, les vivant·e·s, n'atteignons pas, dans cet espace consacré aux souvenirs et aux fantômes de la dictature. Paradoxalement, ce dispositif semble encadrer les disparu·e·s et les rassembler, les cristalliser à l'intérieur de cet ordinateur pour que nous sachions ce qui est *réellement* arrivé à telle ou telle personne dont le visage est bordé, accroché, affiché, immobilisé, pour que, à partir de notre recueillement, nous apprenions enfin la *vérité*, le récit soudainement unique d'un frère, d'une sœur, d'un·e ami·e ou d'un·e quidam savamment archivé·e.

muséifiée la mémoire
fossilisés entre les murs
dehors l'éparpillement rassemble mais ici
en dedans on a déjà vissé les portraits

¹⁰² Section centrale de l'exposition permanente du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2010).

disséminé les disparu·e·s
 je souhaite un visage flottant
 un visage connu comme un retour
 du refoulé je cherche à pleurer
 comme les autres
 je ne sais plus regarder lire me recueillir
 je joue le deuil et si mon père et si ma mère
 sur ce banc mon seul poste
 mon seul endroit chacun·e sa place
 chaque nom son cadre
 son visage son histoire
 son récit qui tait
 enferme ses fantômes

Devant cette mosaïque, j'ai cherché le nom d'Ariel, un camarade de mon père, disparu pendant la dictature. Son portrait et son histoire sont devenus des refrains dans ma famille, des récits flous, incomplets et inchangés, répétés à quelques reprises intégralement comme une comptine, et paradoxalement tus, laissés intacts pour ne pas avoir à en dire davantage, pour qu'Ariel devienne un personnage fuyant, insaisissable, inutile, un icône tout au plus, une figure, un cadre parmi des milliers d'autres cadres solidement fixés à un mur, auxquels nous ne pouvons inventer une autre histoire que celle qu'on nous a racontée : pendant que des agents de la DINA¹⁰³ l'emmenaient de force, Ariel s'est jeté à la rue, au passage d'un autobus, puis il a été détenu à la Villa Grimaldi¹⁰⁴ où il a été torturé malgré ses graves blessures au visage et aux jambes, pour ensuite être opéré à froid et envoyé dans une tour, là où les prisonniers disparaissaient. Cette histoire ne dit pas si Ariel est tombé en pleine rue, devant un autobus en marche, parce qu'il a été poussé, par accident, parce qu'il voulait fuir ou pour se suicider; elle

¹⁰³ La Dirección de Inteligencia Nacional (Direction nationale du renseignement), renommée en 1977 Central Nacional de Información (Centrale nationale d'information), était la police politique chilienne pendant la dictature militaire d'Augusto Pinochet.

¹⁰⁴ La Villa Grimaldi est une grande propriété située dans le quartier Peñalolen de Santiago. Cet espace était l'un des plus importants centres de détention et de torture pendant la dictature. Ouverte au public qui peut s'y promener à l'intérieur de parcours mémoriels depuis 1997, la Villa Grimaldi a été renommée *Parque por la Paz – Villa Grimaldi* (Parc pour la paix – Villa Grimaldi).

ne raconte pas non plus pourquoi les agents de la DINA l'ont torturé alors qu'il souffrait déjà, pourquoi ils l'ont opéré après l'avoir torturé, pourquoi l'avoir opéré si c'était pour ensuite l'assassiner; elle ne dit ni les pensées, ni la douleur, ni la souffrance d'Ariel, ni celle de ses proches qui l'ont vu partir, emporté par des agents de la mort, ni le deuil de mon père qu'il n'a jamais su raconter autrement que par ce récit, ce refrain, avéré par ce que l'ordinateur me raconte, c'est-à-dire les faits, horribles et irréfutables, parce que racontés par des témoins lors de la Commission de vérité, par des survivants qui ont marché auprès d'Ariel dans le centre de détention, qui ont assisté à cette sordide opération, qui l'ont vu être emmené à la tour de la Villa Grimaldi, lieu ultime où les tortures se terminaient, dernier espace où les prisonniers se transformaient en disparus. Flottant pendant près de trente ans comme un fantôme endormi qu'on évite coûte que coûte de réveiller, le visage d'Ariel est aujourd'hui encadré, son histoire archivée dans une banque de données. J'ignore si le silence qu'imposent cette histoire et ce portrait parmi les autres, dans le musée, est véritablement celui du recueillement.

Les visages, les noms, les silhouettes, dans cette installation, sont hors de portée : une vitre et un écran nous séparent, des frontières transparentes qui nous protègent, comme dans un zoo, des créatures qui se trouvent de l'autre côté. Ainsi, les fantômes demeurent là, de l'autre côté, immobiles. Ils ravivent assurément la mémoire des survivant·e·s, mais dans une disposition rassurante qui, même si émouvante, établit une correspondance entre les récits – *je le savais déjà*, peut-on dire, *c'est là l'histoire que je connaissais* – ou qui impose de nouveaux récits, des récits officiels, en tant que réponse – *je ne le savais pas*, peut-on dire, *maintenant je connais la vérité*. Dans tous les cas, les disparu·e·s demeurent des disparu·e·s, les mort·e·s demeurent des mort·e·s, les survivant·e·s continuent à survivre dans cet affrontement qui empêche les trois instances – disparu·e·, mort·e·s, survivant·e·s – de s'affecter, de se nouer, de s'activer ensemble. « Publics not only visit museum space, they perform the identities that are constructed for them in museums » (Carter, 2013, p. 337) : dans ce musée, l'identité qui nous est imposée, qui est construite pour nous, est celle des vivant·e·s, séparé·e·s

de ces mort·e·s et disparu·e·s fixé·e·s au mur comme des insectes dont on a retenu l'envol dans une présentation entomologique, des fantômes emmurés auxquels on a retiré la capacité de hanter les lieux où nous vivons.

EKPHRASIS : *GEOMETRÍA DE LA CONCIENCIA*, ALFREDO JAAR (2010)¹⁰⁵

Entre les articles de la Déclaration des droits de l'homme gravés sur un mur et le bâtiment de la collection permanente du musée, se trouvent d'autres visages qui nous attendent là où, moi, je ne les cherche plus, là où je ne les attends pas, des visages invisibles, pourtant, et qui n'apparaissent que si je m'aventure courageusement au bas des marches, dans une pièce qui pourrait être prise pour une salle des machines, un sous-sol, une grotte, une crypte où j'entre seul, en franchissant une lourde porte qui m'enferme dans une telle noirceur et un tel silence qu'il est impossible de ne pas m'abandonner immédiatement à la méditation, au recueillement, à la peur, aussi, de ce qui pourrait advenir dans une si grande intimité, un si grand isolement, une solitude et une spatialité si intemporelles; rapidement, je me pose des questions trop grandes pour moi, les fameux *qui suis-je, où suis-je, où vais-je, d'où viens-je*, comme si l'espace – le musée, la ville, le pays – et le temps – l'heure, l'âge, l'histoire – perdaient leurs référents et leurs récits et alors n'existe que ce qui apparaît dans la lenteur, dans un fondu tranquille profitant de cette table rase que la noirceur et le silence ont imposée. L'espace me révèle mon propre corps infiniment réfléchi par les murs-miroirs, puis devant moi des silhouettes, 500 silhouettes blanches, 500 formes lumineuses imitant en partie les portraits de la collection permanente du musée, ainsi que ceux de personnes glanées dans les rues de la ville, pour qu'ici les contours des visages vivants, dont le mien, se mêlent à ceux des visages disparus, tous reproduits dans une éblouissante éternité. Les images se précisent au fur et à mesure que la lumière augmente en intensité, sur les miroirs mais aussi dans mes yeux, sur ma rétine où ne s'impriment qu'elles, ces silhouettes éclatantes dans le noir qui, soudainement, violemment, disparaissent. À nouveau, je suis plongé dans le noir, laissé seul avec le souvenir de ces silhouettes, de ces corps-esprits dont la présence s'est mêlée à leur absence, un spectre pluriel qui « apparaît dans sa disparition. Il signifie une matérialité

¹⁰⁵ Collection du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

qu’au même moment il désavoue. » (Delvaux, 2005, p. 16) Et maintenant dans le noir, je ne vois encore qu’elles, ces silhouettes qui m’ont ébloui et qui ont imprimé dans mon regard, partout où il se pose, des formes blanches / vertes qui demeurent précaires, évanescentes, intouchables, marquantes mais éphémères comme des spectres. *Ici*, je me dis, *nous sommes ensemble*. *Nous* : les fantômes et moi.

Je recommence. Je retourne à la crypte, je m’abandonne à nouveau à la noirceur et au silence, habité / hanté par les fantômes qui se sont imprimés sur ma rétine. Je me recueille, je me pose les mêmes questions – *qui, où, d’où* – en convoquant les fantômes qui désormais m’habitent / me hantent; je convoque les spectres parce que « sans cette justice à l’égard de ceux qui *ne sont pas là*, de ceux qui ne sont plus ou ne sont pas encore *présents et vivants*, quel sens y aurait-il à poser la question “où?”, “où, demain?” » (Derrida, 1993, p.16). Je comprends alors que ces questions sont une forme d’engagement pour qu’ensemble, les fantômes et moi apparaissions, c’est-à-dire que nous formions ce « [m]oment spectral, un moment qui n’appartient plus au temps » parce que se mêlent les temps et les lieux, le jadis / là-bas des disparu·e·s et le maintenant / ici des vivant·e·s devenus, ensemble, quelque chose comme un au-delà : un « au-delà du présent vivant en général » et du passé des défunt·e·s, « son simple envers négatif » (1993, p. 17). Cet au-delà se forme en même temps qu’apparaissent les spectres, lentement, et avec mon corps, éternellement : « le reflet reproduit [...] par ces jeux de miroirs d’où jaillissent à l’infini les silhouettes non seulement contribue à l’incommensurabilité de la perte, mais [m’]implique également [...] d’une façon incontestable. Installé au cœur de l’œuvre, [je fais] dorénavant partie du récit » (Casimiro, 2018, en ligne).

Faire partie du récit ne signifie pas pourtant être impliqué dans le récit des autres, de m’y *reconnaître* : ces miroirs sont trompeurs, parce que mon corps répété, éclairé avec de plus en plus d’intensité, n’est qu’une image, non pas *mon* image, à peine l’image de *mon corps*, certainement l’image de mon corps devenu progressivement contour,

silhouette, lumière, évanescence et imprécision, une forme appropriée à l'au-delà, « l'intangibilité d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un d'autre. Et de quelqu'un d'autre qu'on ne se *hâtera* pas de déterminer comme moi, sujet, personne, conscience, esprit, etc. Cela suffit déjà à distinguer aussi le spectre [...] de l'icône ou de l'idole » (Derrida, 1993, p. 27), distinguer le contour de l'image, la silhouette du portrait, la lumière de la vérité.

Empathique devant / parmi les silhouettes lumineuses, je deviens fantôme moi aussi, nous formons une « communauté de fantômes », nous sommes ces « absents, qui sont morts comme ceux qui ne sont pas encore nés » (Delvaux, 2005, p. 9-10). Éclairé·e·s de cette lumière que nous produisons nous-mêmes, nous nous dépouillons des temporalités et des destins qui nous distinguent : pas de vitre ou d'écran pour nous séparer, pas de banc et de bougies pour installer les vivant·e·s dans leur présent, pas d'ordinateur pour ranger les disparu·e·s dans leur passé, pas de cadres et d'épingles pour les fixer comme des reliques. Il n'y a que nos contours et l'éblouissement pour qu'ensemble nous – mort·e·s, vivant·e·s, survivant·e·s et êtres à venir – expérimentions, dans un présent commun, notre potentielle disparition.

C'est à ce moment précis, lorsque la lumière s'éteint brusquement, que l'expérience se fait, que notre disparition s'effectue selon son contrepoint : dans l'obscurité soudaine se sont imprimés les images, les portraits, les visages indéchiffrables mais toujours lumineux malgré la noirceur. Les fantômes, comme ils le font toujours, ont déjoué les binarismes sur lesquels reposent nos certitudes, à nous les vivant·e·s : c'est dans la disparition que s'opèrent les apparitions, c'est dans le présent que s'active le passé, c'est ici que se construit l'ailleurs, c'est dans le noir que s'impriment les lumières d'antan. C'est dans une « logique de la revenance » que nous hantent les spectres, une logique « qui ne pourra plus jamais être déterminée par des concepts comme celui d' "apparition" ou de "présence" » (Vera, 2012, en ligne); une logique comme une éthique, car il faut bien « apprendre à vivre *avec* les fantômes » (Derrida, 1993, p. 15)

qui demeurent imprimés sur ma rétine, même après l'ouverture des portes, même dans ma pénible remontée des marches, et qui couvrent le ciel que je regarde, le bâtiment, les 30 articles de la Déclaration des droits de la personne gravés sur le mur, l'esplanade, puis la rue, le métro, le quartier, la ville bruyante et polluée. Bien que les silhouettes s'éteignent lentement avec ce soleil éclatant, les fantômes restent, me mobilisent encore, comme une « exigence éthique : ne pas enterrer les morts, ne pas oublier les fantômes, et les laisser nous hanter. Les fantômes nous apprennent que non seulement la mort n'est jamais une fin, mais que nous ne pouvons nous concevoir que par rapport à son horizon, comme si le masque de la mort venait nous dire qui nous sommes ». (Delvaux, 2005, p. 20)

Masque contradictoire, masque spectral : au lieu de me cacher, il me révèle à la fois que j'existe et que je suis mourant, que j'existe dans la potentialité de ma disparition, et que de fait il ne me reste plus qu'à vivre avec ces spectres, « dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage » (Derrida, 1993, p. 15), mais aussi dans leur production, dans le maintien de leur apparition / disparition à l'extérieur de « cette crypte vécue comme la chambre noire où se constituent les images qui configurent la géométrie fantomatique d'un pays » (Vera, 2012, en ligne). J'en sors effectivement avec la responsabilité qui m'incombe à la suite de cette expérience, celle de réinventer les formes lorsqu'elles s'effritent, lorsque les vivant·e·s s'évertuent à les effacer, à les supplanter, à les exorciser, lorsque l'histoire les encadre, les fixe et les emprisonne, hors de notre portée, lorsque nos récits les muséifient. Elle est là, cette « exigence éthique du souvenir » (Casimiro, 2018, en ligne) : « [l]e spectre ne s'arrête pas, il ne s'attrape pas, [...] et il reste perpétuellement à être inventé. » (Delvaux, 2005, p. 16) Être avec le spectre en tout temps (c'est-à-dire tout le temps et en tous les temps mêlés) : garder en mémoire ses contours pour savoir le dessiner, le performer, l'écrire, lui donner mon corps pour qu'il ait une voix, car « il parle à travers moi, il me ventriloque. » (2005, p. 20) En résultent alors des récits qui mobilisent les fantômes, des récits issus de cette empathie avec les disparu·e·s, des récits se formulant en respect

de cette exigence éthique contribuant à défier les catégories qui nous séparent et qui produisent les hiérarchies que nous connaissons. Ainsi, « cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une *politique* de la mémoire, de l'héritage et des générations » (Derrida, 1995, p. 15), une politique non pas dominante, mais plutôt une poétique, au sens où elle exige de nous solidariser en toute sensibilité et compassion avec ceux dont on se souvient, qu'on représente et auquel·le·s nous donnons une voix lorsque nous formulons, de notre vivant, des récits en (et de) leur mémoire.

TOUR 4 : INTERSTICES

Les œuvres d'art sont des récits : qu'elles soient peintures, sculptures, installations, performances, œuvres d'art sonore, chansons, poèmes, romans ou essais, toutes ces formes d'expression artistique produisent, comme les témoignages et les autres formes de discours, des récits qui, à leur tour, en provoquent des nouveaux. C'est une évidence : depuis les œuvres visuelles se produisent des écrits, des textes, des critiques, des fictions et autres ekphrasis, toutes sortes de « verbal representation[s] of visual representation. » (Heffernan, 1999, p. 19) Si cette définition de l'ekphrasis semble contraignante, elle permet cependant de considérer cette forme d'écriture, certes ancienne¹⁰⁶, dans une paradoxale et contemporaine pluralité : tantôt perçue comme un discours descriptif permettant de rendre visibles les sujets et les phénomènes, tantôt comme une simple description littéraire d'un objet artistique, tantôt encore comme une critique ou un essai littéraire à partir de pratiques ou d'œuvres artistiques, l'ekphrasis brouille en réalité les limites entre critique d'art, texte interprétatif, commentaire et narration littéraire. Plus globalement, elle peut être définie comme un texte qui donne à lire une expérience visuelle de l'art, que ce soit par le biais de l'étude, de l'analyse, de la fiction, de la poésie, de l'essai ou d'écritures performatives. D'après James A.W. Heffernan, l'ekphrasis a permis, dans l'histoire de la modernité occidentale, de décrire les œuvres d'art comme une expérience sociale, de légitimer des pratiques artistiques dans le monde de l'art, de les expliquer et les interpréter à partir de connaissances historiques et épistémologiques précises, mais aussi de proclamer, célébrer et expliquer la valeur d'une œuvre en insistant spécifiquement sur l'expérience subjective qu'en a fait l'écrivain·e. Toutes ces acceptions endossent cependant leur incomplétude et leur échec à rendre un texte exhaustif sur ce qui est du registre du visuel : les ekphrasis sont des textes qui s'engagent dans les œuvres sciemment « without giving us anything like

¹⁰⁶ L'exemple le plus célèbre et le plus ancien de l'ekphrasis, conçue dès les premiers siècles de notre ère comme une hypotypose, est la description par Homère du bouclier d'Achille dans l'*Illiad*e. Ce bouclier n'était pas conçu pour protéger, mais plutôt pour émerveiller.

a complete tour of it. »¹⁰⁷ (1999, p. 29) Ce qui permettrait alors de compléter ce tour ne se trouve pas dans le texte en soi, mais plutôt dans l'expérience de lecture : l'ekphrasis est, dès lors, un texte relationnel, quelque chose comme une adresse aux lecteur·rice·s, provoquant des réponses si variées qu'on comprend qu'il s'agit d'un travail de l'ordre de la discussion plutôt que de la représentation ou de la description figée. (1999, p. 30)

Ces aspects relationnels de l'ekphrasis sont radicalisés dans les écrits sur l'art d'écrivain·e·s français·es très connu·e·s comme Jacques Derrida, Hélène Cixous, Georges Didi-Huberman et Jean-Luc Nancy, pour ne nommer qu'eux. Profitant de cette perméabilité entre les disciplines héritière du poststructuralisme, ces textes écrits par des historien·ne·s de l'art, des philosophes et des littéraires s'engagent dans la pratique d'une ekphrasis déconstructiviste, contribuant alors à réévaluer les discours critiques, historiques et philosophiques plus traditionnels sur l'art, notamment ceux écrits pendant la modernité. Néanmoins, Ginette Michaud, en introduction au numéro d'*Études françaises* consacré à l'ekphrasis, rappelle avec raison qu'avant ces écrivain·e·s, Sarah Kofman « livr[ait] l'essentiel de la position sur l'art, dénonçant la maîtrise surplombante que la philosophie a toujours exercée sur lui » (2015, p. 9-10). Kofman, dans son livre *Mélancolie de l'art*, parle de deux types de textes sur l'art qui, malgré leurs prétentions bien distinctes, sont plutôt des « discours bavard[s] qui dissimule[nt] le tableau ». (1985, p. 24) Elle note d'une part le « discours bruyant qui couvre de sa clameur le mutisme de l'œuvre » (1985, p. 25), ces rhétoriques visant une certaine objectivité et qui prétendent fournir les codes de lecture (philosophique, psychanalytique, etc.) d'une œuvre tout en échouant, selon l'autrice, à cacher les jugements et les interprétations. À ce type de textes, qu'on retrouvait majoritairement dans des catalogues d'exposition, Kofman reproche qu'ils reposent sur l'assurance selon laquelle le passage d'un registre à l'autre, du visible au lisible, se fait aisément,

¹⁰⁷ Heffernan propose ces différentes tendances et objectifs de l'ekphrasis à l'époque moderne, à partir des textes et critiques d'art de Leo Steinberg à propos des œuvres abstraites de Jackson Pollock.

sans conséquences sur l'un ou l'autre de ces systèmes, comme si, « à partir de ces discours, [il était possible] de reconstituer, voire d'engendrer le tableau. » D'autre part, elle relève également ce qu'elle appelle un « discours délirant [...] : le tableau est prétexte à paroles, esquisse d'un poème, d'une élégie, ou d'un drame, canevas d'un tout autre texte » (1985, p. 29). Il s'agit de textes écrits particulièrement à propos d'œuvres abstraites de la modernité européenne, ces œuvres dont le signifiant ne correspond plus toujours à un signifié, mais bien à lui-même, et qui permet alors aux écrivain·e·s de s'engager dans un discours qui, « par fiction » dit-elle, « rompt avec l'espace du sens » (1985, p. 29-30).

À partir de ces deux tendances auxquelles elle reproche, en réalité, un certain déterminisme, ainsi que la domination qu'elles exercent sur l'écriture et sur l'art, Sarah Kofman préfère une pensée de l'écart, qui s'engage plutôt dans un langage pluriel, frontalier :

la résistance qu'offre le figuratif à se laisser parler vous contraint au minimum à un langage polysémique et interminable qui présente davantage d'affinité avec la poésie ou le roman qu'avec le langage univoque de la science ou de la philosophie. L'écart entre le figuratif et le discursif empêche du moins de s'arrêter à tel ou tel sens déterminé comme au dernier mot de l'énigme. (1985, p. 24)

Plus précisément, cette position à même l'écart que Kofman attribue à la littérature remet en question cette « assurance première » selon laquelle « il y a des œuvres d'art, et une classification hiérarchique des arts, ce qui présuppose résolue la question ontologique initiale : *qu'est-ce que l'art?* Question elle-même remplie de présupposés métaphysiques » (1985, p. 11). Selon l'autrice, c'est effectivement sur ces présupposés que « repose classiquement le discours philosophique sur l'art », un discours se conformant à une pensée binaire, à un « système d'oppositions » qui, au bout du compte, reproduit « le geste de maîtrise de la philosophie qui a toujours voulu subordonner l'art au logos et à la vérité » (1985, p. 12). La pensée de Kofman, visant donc à déconstruire le fondement d'une vision ontologique de l'art, a mis la table pour

que des philosophes poststructuralistes, majoritairement masculins et extrêmement prolifiques (bavards, peut-être) puissent, à leur tour, exercer un type d'ekphrasis qui, au risque de la glose, permet de libérer cette pratique d'un déterminisme qui l'enfermait dans la description et la représentation, et qui correspondait à une conception aujourd'hui archaïque de l'art.

Les écrits sur l'art de Jean-Luc Nancy dépassent particulièrement la description. Selon lui, l'image « n'est pas seulement visuelle : elle est aussi bien musicale, poétique et encore tactile, olfactive ou gustative, kinesthésique, etc. » Il s'agit d'une perception performative, sensorielle et synesthésique de l'art sur laquelle s'appuie la pratique ekphrasique, ce qui implique alors que « l'art ne soit jamais forme ou représentation mais toujours en excès, en débordement de celles-ci, en "excédence" de sens. » (Nancy, 2003, p. 16, cité par Michaud, 2015, p. 8) Derrida, quant à lui, perçoit l'ekphrasis plutôt comme une forme qui rend visible et lisible les autres référents, ce qui relève des autres registres du visible et du lisible sans les exclure, une sorte de différence performée entre les registres, une pratique littéraire de la *différance*. Inversement (mais pas contrairement à Derrida), Hélène Cixous se range plutôt du côté de la similitude, engage sa pratique ekphrasique dans le rapprochement entre l'acte d'écrire et l'acte de dessiner – tous deux considérés par l'autrice comme des « semblables poétiques » (Cixous, 2005, p. 11, citée par Michaud, 2015, p. 22). Pour les trois écrivain·e·s, il est question d'écrire la relation entre les différents régimes de représentation, de manière à quitter la simple description. Nancy, Derrida, Cixous, ainsi que Didi-Huberman et Kofman ont une pratique d'écriture ekphrasique qui ne porte pas essentiellement « sur l'œuvre d'art », mais qui va plutôt « à la rencontre de ce qui, en elle, récuse toute appropriation ou traduction » (Michaud, 2015, p. 11). L'objet n'est plus tant l'œuvre décrite, et peut-être qu'il n'y a plus tout à fait d'objet, car des détours sont empruntés, détours forcés par différents phénomènes, éléments, affects qui s'expérimentent entre l'œuvre et soi, ce qui peut d'abord être perçu comme une diversion, mais qui en réalité fonctionne comme le pont, la voie, la clé pour qu'un échange intersubjectif se produise

– émotions, réactions affectives, expériences esthétiques qu'on ne souhaite pas saisir ou cadrer, qu'on souhaite au contraire observer et écouter dans la paradoxale distance de la compassion, et depuis cette compassion leur donner des formes littéraires suffisamment subjectives pour qu'elles puissent nous engager, lecteur·rice·s et écrivain·e·s, dans la relation qu'on entretient avec l'œuvre, avec ses enjeux, ses souvenirs, ses expériences potentielles et ses récits. Cela donne lieu, comme l'explique Michaud, « à des passages, des transformations, des *transcriptions*, au sens fort du terme, au contact de l'œuvre, où il s'agit bien moins de représentation ou de descriptions que de performativité, d'affect et d'intensification, de *recréation* et d'événement d'écriture. » (2015, p. 11, l'autrice souligne)

C'est donc ainsi que je conçois également l'ekphrasis dans le contexte d'une écriture de la mémoire et du récit d'exil : l'occasion de « performativité, d'affect [...] et d'événement d'écriture », une forme qui profite non pas que de l'œuvre pour se faire, mais surtout de la relation à l'œuvre, c'est-à-dire à la fois relation *avec* l'œuvre quand on la regarde, et relation *qui est* à l'œuvre, qui se produit pendant l'écriture, à même le texte, potentiellement à la lecture. Autrement dit, l'ekphrasis est une forme d'écriture affective – « [j]amais devant un tableau je ne me trouve en train de disserter : devant un tableau, je réagis », écrit Cixous, « profondément *émue* [...], affectée ». Avec ces mots, elle rend compte explicitement de la part d'affect en tant qu'amorce et que sujet à une écriture ekphrasique, puisque, affirme-t-elle, « [c]'est là que ma pensée commence à cheminer vers l'écriture. » (Cixous, 2010, p. 15, citée par Michaud, 2015, p. 22) Et pour cette raison, l'ekphrasis telle que je la conçois est simultanément une forme performative : elle donne à lire ce chemin provoqué par la rencontre d'une œuvre et par les va-et-vient entre l'affect et l'écriture. Pour reprendre l'expression polysémique du titre de l'ouvrage *Essayer voir* de Georges Didi-Huberman, l'ekphrasis est un récit qui essaie de voir, un essai qui voit, un essai en cours de voyance, un essai pour voir, « une “forme ouverte” [...] qui accepte de présenter un matériau contingent

et fragmentaire où ce que l'on perd en précision, on le gagne en *lisibilité*. » (Didi-Huberman, 2014, p. 84)

*

Essai de la vision et de la relation en train de se faire, l'ekphrasis est une écriture certes « ouverte », mais que je privilégie surtout dans sa capacité à proposer un langage frontalier, à créer des récits qui produisent (et qui sont produits dans) des espaces interstitiels encourageant une expression émancipatrice et subjective de la mémoire. L'ekphrasis répond, dès lors, à « an impulse toward narrative exposition that cannot be satisfied by the merely spatial », c'est-à-dire qu'elle peut servir à sortir du cadre spatial, à rendre compte, dans une écriture appropriée, de ce qui se joue hors du cadre et hors-champ, entre les images exposées, entre les œuvres et la personne qui l'observe, entre le temps de l'exposition et le temps de l'observation, ainsi qu'entre les régimes de discours. « [E]kphrasis represents both the frame and its other: it occupies the site of conflict between the spatial and the temporal, while resisting and countering the exclusionary, spatializing act of *framing*. » (Brock, 2011, p. 133-134) De ce fait, par ce pas de côté que je pense comme un mouvement émancipateur, l'ekphrasis mobilise également les sujets et enjeux qui s'inscrivent aux marges et aux frontières : subjectivités invisibilisées, éclipsées par les discours dominants, déplacées, soumises à une diversité de formes d'appropriations, réduites au silence, insaisissables parce que trop mouvantes, trop diasporiques, trop migrantes, trop postcoloniales. « Which is to say, simply, that postcolonial discourse theory is paradigmatically *ekphrastic* » (2011, p. 133) : comme les pensées postcoloniales investissant les marges, les frontières et les interstices (celles de Homi Bhabha, Gloria Anzaldúa, María Lugones, Trinh T. Minh-ha, par exemple), l'ekphrasis peut également proposer une spatialité et des cartographies plus complexes et plus intersectionnelles que celles produites par les pensées artistiques, culturelles et philosophiques eurocentrées qui demeurent encore, quant à elles, « determined, encoded » (2011, p. 134). Inscrire l'ekphrasis dans une

pensée postcoloniale permet de penser le concept, paradoxalement né d'une tradition occidentale, comme une stratégie « to offer marginal, liminal articulations, *from the margins, by, to, for the marginalized* » (2011, p. 140-141). À l'instar de Homi Bhabha, je propose une pratique de l'ekphrasis suivant une telle approche, car « [j]e veux me situer aux marges du déplacement culturel » (2007 [1994], p. 58).

Aux marges de ne signifie pas *contre* ou *en opposition à* : cet usage que je fais de l'ekphrasis est, dans un premier temps, une stratégie épistémologique, c'est-à-dire que j'exprime ma relation aux récits mémoriels, aux lieux et à l'exil en respect de l'éducation occidentale, particulièrement eurocentrée, que j'ai obtenue au cours de mes études littéraires et artistiques, ainsi que de mes tentatives d'émancipation de ces épistémologies dominantes, de manière à considérer davantage les expériences frontalières et migratoires, puis celles d'exil. Plus largement, cette pratique (qui est aussi littéraire que politique : pratique d'écriture, façon de voir l'art et d'échanger avec les différents registres d'expression, modalité dialogique, forme de vie et d'être au monde) permet d'étudier de manière plurielle les échanges culturels, et de discerner les cultures auxquelles nous – sujets postcoloniaux, exiliques, migratoires ou autrement marginalisés, ainsi qu'universitaires, écrivain·es du Nord, locuteur·rice·s de langues coloniales, citoyen·ne·s de pays colonisateurs – appartenons, celles que nous excluons, ainsi que les endroits où nous les plaçons dans les hiérarchies mondiales.

C'est en fait ce que propose Bhabha pour l'étude de la littérature mondiale qui pourrait, dans une approche postcoloniale,

être l'étude de la façon dont les cultures se reconnaissent elles-mêmes à travers leurs projections "d'altérité". Là où la transmission des traditions nationales était autrefois le thème majeur d'une littérature mondiale, il nous est permis de suggérer aujourd'hui que les histoires transnationales des migrants, des colonisés ou des réfugiés politiques – ces situations limites, aux frontières et aux lisières – pourraient être le terrain de la littérature mondiale. (2007 [1994], p. 45)

Dès lors, ma pratique de l'ekphrasis est, dans un second temps, une stratégie structurelle, c'est-à-dire qu'elle se situe en marge de ces formes traditionnelles eurocentrées qui la nourrissent, auprès desquelles elle se mobilise, dont elle s'émancipe et à partir desquelles, enfin, elle s'engage dans un projet postcolonial qui fonctionne comme une littérature s'inscrivant dans un terrain plus précaire. Pour le dire autrement, l'ekphrasis, inscrite dans une structure postmémorielle, me donne l'occasion d'écrire affectivement, performativement et politiquement des récits mémoriels dont la pluralité contribue à la production d'une littérature mondiale spatialisée spécifiquement, au-delà d'une logique d'affrontement mais plutôt de manière liminale, par cette perspective postcoloniale : « ekphrasis functions as nothing less than [...] a series of articulations positioned at the *margins* of a spatialized Eurocentric history, functioning to narrativize, and “envoice”, the silenced, *marginal* discourses » (Brock, 2011, p. 134).

Ces récits se produisent, finalement, non seulement dans des formes autres, mais aussi en d'autres lieux et d'autres temps, et c'est pourquoi ma pratique de l'ekphrasis sert également comme stratégie d'émancipation temporelle : le temps des marges et des frontières n'est ni fixé, ni unique, ni encadré; il s'agit plutôt de temps pluriels et déhiérarchisés, car les marges et les frontières, comme la mémoire, se pensent non seulement en tant qu'espaces mais surtout en tant que processus qui nous installent dans une perpétuelle amorce nous rappelant notre mobilité. « C'est en ce sens que la frontière devient l'endroit à partir duquel quelque chose *commence à être* dans un mouvement [...] à l'articulation ambulante et ambivalente. » (Bhabha, 2007 [1994] p. 35) Ainsi perçue, l'ekphrasis contribue donc à une forme frontalière d'écriture de soi avec laquelle je tente de questionner les certitudes qu'on a imposées et les catégories dans lesquelles on a classé les sujets de manière à uniformiser les discours mémoriels. Je propose, plutôt, d'errer librement parmi les incertitudes de la mémoire qu'on m'a transmises, dont j'ai hérité et qui, depuis l'exil, nourrissent mes récits.

Cette conception plurielle, frontalière et métissée de l'ekphrasis encourage une pratique d'écriture qui erre entre les disciplines artistiques, qui participe à leur décloisonnement, un pratique indisciplinaire plutôt qu'interdisciplinaire, au sens où « les discours sur l'interdisciplinarité [...] s'efforcent de maintenir intactes, indemnes, les disciplines mises en présence » (Suchet, 2016, p. 52). L'ekphrasis telle que pensée ici se produit plutôt dans la zone limitrophe qui relie le domaine de l'écrit avec celui du visuel; comme l'indiscipline, l'ekphrasis « ENGAGE UNE CONNECTIQUE : ELLE S'EFFORCE DE BRANCHER LES DISCIPLINES ENTRE ELLES [...]. EN RÉALITÉ, IL S'AGIT MOINS D'OPÉRER CES BRANCHEMENTS QUE DE RAPPELER QU'ILS EXISTENT [...] ». (2016, p. 33-34, en majuscules dans le texte) Et ces « branchements » existent non seulement entre les disciplines, mais aussi entre les types de récits. Cela impose un certain sophisme : si les œuvres d'art sont des récits, tous les récits, qu'ils soient artistiques ou non, peuvent être perçus comme des œuvres dignes d'un usage d'écriture ekphrasique. Œuvres visuelles, mais aussi enregistrements sonores, chansons, histoires racontées, photos de famille et réminiscences peuvent toutes subir un traitement similaire, considérant que l'ekphrasis est un genre suffisamment « ouvert » pour qu'il profite d'une multiplicité de formes, toujours adaptées au type de récit d'origine – une installation dans un musée de la mémoire ne produit pas le même type de texte ekphrasique que les souvenirs d'enfance; cependant tous deux naissent d'un travail mémoriel qui déplace vers le terrain frontalier de l'ekphrasis autant les discours officiels (des « discours bruyants » sur l'art aux narrations mémorielles institutionnelles, en passant par les récits des survivant·e·s, des historien·ne·s et des personnes exilé·e·s de première génération) que les réactions affectives et subjectives relatives à une expérience vécue et aux tours de la mémoire (de l'expression émotive de soi à la poésie, en passant par l'inscription dans une idéologie, l'affirmation de positions politiques, les souvenirs et même l'usage de la fiction). Tous ces types de discours viennent à être déhiérarchisés et mobilisés dans l'écriture ekphrasique, ce qui rend alors possible une expérience aussi littéraire que politique du métissage.

*

Pendant mon dernier séjour au Chili, j'ai expérimenté des sortes d'épiphanies relativement courantes, voire banales, mais que j'ai vécues avec beaucoup d'étonnement et d'émotion. Après chaque entretien avec un·e membre de ma famille, à la suite de chaque rencontre, puis plus tard en rêve et pendant mes déambulations, je me surprénais à retrouver des souvenirs vifs de mon enfance chilienne, des images, des sons et parfois des récits entiers qui semblaient sortis de nulle part, autant qu'ils étaient accompagnés d'une indicible familiarité, comme un déjà-vu. Dans les dernières semaines de mon séjour, ces épiphanies sont devenues presque quotidiennes, probablement encouragées par cette infatigable attention que j'ai portée, pendant des mois, à la mémoire collective, individuelle et familiale. En bref, mon séjour chilien se transformait en un bain mémoriel. Armé de nouvelles amitiés et de relations renforcées avec les membres de ma famille, je me réintérais à mon pays natal grâce à ces histoires de ma tendre enfance qui tournaient dans ma tête.

J'étais particulièrement fasciné par une sorte de paradoxe : même si ces souvenirs me semblaient extrêmement vifs, je doutais de leur véracité. Je me demandais si ces anecdotes s'étaient véritablement produites, alors que je les ressentais dans mon corps autant qu'elles se répétaient dans ma pensée. Plus mes souvenirs gagnaient en force, plus je devenais méfiant, et cette contradiction ne m'est pas étrangère. Ce type de méfiance, je l'entretiens depuis l'âge de 16 ans à l'égard de mes souvenirs chiliens, évidemment nourris par les souvenirs des autres, les récits qu'on m'a racontés, les films visionnés au cours de ma vie, les photos de famille et les rêves que j'ai faits. À 16 ans, je travaillais dans un lieu où les conversations étaient rares et les relations neutres, dans le but d'amasser un peu d'argent de poche pour notre premier voyage familial au Chili. Un jour, pour remplir le silence de notre pause-dîner, une collègue m'a demandé si j'avais des souvenirs de mon pays natal, de notre départ et de l'immigration. Je n'en avais que très peu. Je me souvenais de mon regard à travers une énorme vitre, de ma

fascination pour les flocons qui tombaient du ciel avec une lenteur poétique, du beurre d'arachide et des croissants lors de notre tout premier déjeuner canadien dans un hôtel rempli de réfugiés. Ces souvenirs m'avaient suivi toute ma vie, avec une telle netteté que je n'avais encore jamais douté de leur authenticité. À cette collègue, cependant, j'ai raconté un autre souvenir, celui qui m'était toujours apparu avec une indéniable clarté, un souvenir de la maison jaune de Valparaíso, de la rue Taquedero, au bord de laquelle je jouais, les mains dans un énorme lavabo turquoise à la peinture écaillée; je me souvenais vivement de l'eau, des sons que faisaient les petits bateaux imaginaires – des cailloux, en réalité, mais j'étais un enfant imaginaire, rêveur, et l'eau du lavabo était devenue l'eau de la mer, et les cailloux étaient devenus ces bateaux de l'armée immobiles à l'horizon, de l'autre côté d'une route dangereuse pleine de voitures et de camions louches que personne n'avait osé regarder. Je me souvenais que j'aimais placer les cailloux dans l'eau et les regarder couler en faisant bien attention de ne pas mouiller mon gilet bleu-vert, trop grand pour moi, trop chaud pour la saison. C'était un souvenir simple, doux, rassurant, qui racontait un moment – une vie – paisible, en marge des atrocités de la dictature, de la peur de la délation, de la surveillance extrême, des couvre-feux.

Nous n'avons toujours possédé que peu de photos du pays, ce qui est assez courant dans les familles exilées. Le soir-même de ma conversation avec cette collègue de travail, j'ai feuilleté les albums que mes parents gardaient précieusement, et je suis tombé sur une photo de mon petit cousin Simón que je n'avais jamais rencontré parce que sa famille vivait au sud du Chili, je crois même qu'il est né après notre départ. Sur l'image, il porte un gilet de laine turquoise. Il se tient sur la pointe des pieds, les mains dans un énorme lavabo bleu, écaillé, rouillé, installé à l'extérieur, auprès d'une maison orange. Le rayon de lumière qui traverse l'image la surexpose, lui insuffle calme et apaisement. Le petit garçon ne me ressemble pas : il a les yeux clairs, la peau très blanche. Mais la scène m'est cruellement familière. À l'endos de la photo, une ville,

une date, une description : « Osorno, 1992. Simón jugando con barquitos imaginarios.¹⁰⁸ »

Ma mère m'a plus tard expliqué que cette photo accompagnait une lettre de son frère reçue il y avait longtemps. Elle me l'avait jadis montrée et, paraît-il, je l'avais regardée, sans comprendre ce dont il s'agissait, jusqu'à ce que, soudainement désintéressé, je tourne les talons pour vaquer à mes occupations. Cette anecdote m'a permis de mieux comprendre la solitude exilique de ma mère, ainsi que la façon dont ces souvenirs, que je croyais miens, pouvaient apparaître en réalité. À partir de ce moment, je me suis mis à me méfier de tous les souvenirs que je croyais avoir jusque-là de mon pays d'origine et de l'expérience d'exil, puis à chercher d'autres preuves d'appropriations :

- le souvenir que j'avais de ma tante en larmes à l'aéroport était en fait un portrait dans notre album familial;
- l'odeur de cigarette et de vomi qui me revenait quand je pensais à notre voyage en avion est clairement liée à une photographie floutée par la fumée de cigarette, sur laquelle on devine le visage de ma sœur, cachée derrière un siège d'avion, le teint vert et les yeux cernés;
- mes souvenirs des énormes flocons et du goût de croissant au beurre d'arachides se trouvent tous rassemblés sur une photo d'un paysage enneigé à travers une vitre sur laquelle se reflètent les chaises, les tables, les croissants et les gobelets verts de beurre d'arachides.

Ces expériences d'appropriation, apparues d'abord comme des révélations ou des supercheries, ont eu sur moi l'effet d'une remise en question de ma relation aux souvenirs, bien évidemment, mais sans pour autant anéantir les récits qui m'ont accompagné toute ma vie, qui m'ont certainement servi à colmater mes trous de mémoire typiques de l'exilé de deuxième génération que je suis. Ces récits, ces « faux-souvenirs » existaient encore, et je comprenais alors que désormais seul le langage

¹⁰⁸ « Osorno, 1992. Simón en train de jouer avec des petits navires imaginaires. »

pouvait les garder en vie, les mobiliser, les faire tourner sur eux-mêmes pour qu'ils ré-existent malgré la supercherie, malgré cette connaissance nouvelle : si le langage arrive à actualiser les événements qui se sont jadis déroulés, les risques de la fiction de l'écriture permettent également de maintenir le doute quant à leur véritable existence. L'écriture, qui plus est l'écriture ekphrasique, se produit dans cet entre-deux, entre ce qui a été et ce qui aurait pu advenir. L'écriture ekphrasique endosse de façon libératrice cette frontière entre le vrai et le faux, entre présence et absence, entre le visible et l'invisible : l'ekphrasis, au bout du compte, raconte l'expérience de ce qui n'est plus devant soi.

Le souvenir est donc comme une œuvre : il naît d'une expérience passée, ne pouvant être partagée que par le recours à un langage qui ne nie pas son potentiel mensonger, sa marge d'erreur, ses fictions, sa part d'affect et ses risques d'appropriation, et qui s'en garde justement en nommant, dans une posture éthique, les lieux frontaliers à partir desquels, précaire, il se construit. Ces souvenirs limpides qui s'imposaient à moi au cours de mon dernier séjour au Chili, au cours de ce bain mémoriel, je les ai laissés tourner sans tenter de les fixer; je les ai ensuite considérés comme des œuvres, parce que j'entretenais avec eux la même distance compatissante, parente de la méfiance, la même relation affective que j'expérimentais avec des œuvres d'art et des installations visitées dans des musées de la mémoire, avec des chansons, avec des livres, avec les témoignages des membres de ma famille. Mes souvenirs d'enfance chilienne sont des récits qui, comme les œuvres, provoquent à leur tour des récits ekphrasiques de ma mémoire.

SOUVENIRS : ENFANCE¹⁰⁹

Mes souvenirs sont des sensations disséminées comme du sable, comme un vent d'été humide qui tournoie et entraîne avec lui des narrations multiples, segmentées mais dont on ne distingue plus les voix; ils brouillent la vue, mais piquent, lacèrent la chair et entretiennent éternellement la douleur. Ce ne sont pas tout à fait des images, des paroles, ce sont peut-être des fragments minuscules de récits qui se forment en toute précarité, dans la durée, qui se modifient, s'entretuent, se nouent, se cannibalisent. Ce sont des histoires qui tournent en boucle, éparpillées comme la mémoire, et qui deviennent indépendantes à force de les provoquer, les répéter, les dire, les écrire.

Ils sont récits mémoriels, fragments d'avant l'événement, d'avant le grand changement, quelque chose comme des rêves prémonitoires qui racontent une vie chilienne déjà minée, menacée par l'abandon, le deuil et les frontières.

*

C'est une maison aux fenêtres énormes qui donnent sur le sommet d'un mont : Valparaíso.

Ma *tía* Cristi se tient devant moi, le corps vers la cuisine mais la tête tournée vers la fenêtre, vers les monts sur lesquels s'accrochent des milliers de petites maisons, ces cabanes typiques de Valpo. Je la comprends inquiète, ma tante, ma *tía* Cristi : épaules

¹⁰⁹ Ces textes font l'objet d'enregistrements audio inclus dans l'installation sonore *Vueltas (retourner, tourner, détourner)* (Dawson, 2020) prévue pour l'exposition collective *Mémoire // Oubli* organisée dans le cadre de *Mémoire et oubli. Colloque de l'association des étudiant·e·s aux cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM (ACSHA)* (événement reporté). Ils ont également été diffusés, sous la forme de performance sonore, lors de la journée *Vueltas : s'entendre* (Dawson, 2021), programmée dans le cadre du OFFTA (La Serre), puis dans le podcast *S'entendre* (Dawson, 2022), réalisé par Littérature québécoise mobile.

relevées, main gauche frottant frénétiquement la droite, coin de bouche tremblotant. Ma mère devant elle imite sa pose nerveuse, résignée.

Je tourne la tête vers la fenêtre, vers la ville qui semble guetter sa perte : je ne sais pas si la terre a tremblé ou si elle tremblera, si le grondement menaçant que j'entends suit ou annonce un tremblement de terre. Je continue, je regarde tour à tour ma mère, ma tante, la fenêtre; ma mère, ma tante, la fenêtre.

Ma sœur est seule dans une chambre à coucher. Ma mère prononce son nom, *Caroline*, ne termine pas la phrase, traverse plutôt la pièce, passe entre la fenêtre et moi, brise le fil entre les monts et moi, ce fil invisible que je devrai réparer, fil tendu entre Valparaíso et mes toutes petites mains d'enfant. Tracassé, je regarde à nouveau ma tante : il n'y a que nous.

Ma *tía* Cristi sourit, toujours inquiète; elle échoue à me rassurer de sa voix mignonne, mélancolique, remplie d'amour : *no se preocupe mijito, no tenga miedo*¹¹⁰. Mais la maison au bout du mont s'est transformée en rocher.

Les autres maisons sont désormais des cailloux, des pierres, des billes, des poussières qui soudainement se mettent à bouger, s'entrechoquent et roulent, cacophoniques, jusqu'à la mer – ça gronde et ça vibre. Le rocher, quant à lui, résiste, tremble à peine, et je concentre toute ma peur sur lui : s'il tombe, je crains le pire. S'il tombe, ma ville d'enfance, tout ce que je connais, les monts, le port et ma *tía* Cristi... Valpo toute entière n'existera plus.

Tout est rouge, orange, ocre, puis soudain je suis dans la chambre bleue, violette, noire, à peine éclairée par la lumière de la lune blanche, grise, qui traverse une fenêtre sans

¹¹⁰ « Ne t'inquiète, mon petit, n'aie pas peur. »

rideaux près de laquelle ma sœur dort sur ses deux oreilles, inconsciente du danger, sereine, mature. Jalousement, je me dis que le rocher encore là finira bien par céder; c'est vrai, il ne tombe que dans mes rêves.

*

C'est l'impression qu'à tout moment, tout peut s'écrouler : le lit du haut écraser le lit du bas, les marteaux tomber sur nos têtes, la mer entraîner nos maisons, les monts s'affaisser les uns sur les autres, notre famille éclater, disparaître, être bouffée par les chiens ou par les camions noirs et verts qui passent et qui font fuir les passants comme des rats. Je suis dehors, dans une lumière d'automne, brune comme la laine que je porte, brune comme ma peau, et soudain cette sensation que tout est précaire et instable. Je crois tenir entre mes doigts un fil invisible qui fait tout tenir en place, comme un cerf-volant dans la tempête; je serre les mains, je serre le fil, vers le ciel je pleure.

*

C'est une lueur d'un autre monde, de ces pays d'automne dont les rayons jaunes, oranges, ocres, rendent les trous de cette laine que je porte durs, vrais, authentiques comme le passé. Mes toutes petites mains d'enfant sont enfouies dans l'eau opaque, dans un énorme lavabo bleu et blanc, bouché; je ne vois pas le bouchon. Je vois plutôt mes bras tendus, mes mains rendues floues dans l'eau froide et les cailloux que j'essaie désespérément de faire flotter.

Mais ils coulent, les cailloux, et ça m'agace; je me mets sur la pointe des pieds pour repêcher l'épave au fond de la mer et la ramener à la surface, et encore elle coule, cette pierre tenace, lourde, stupidement déprimée, suicidaire. Je me mets sur la pointe des pieds, je recommence, je frissonne, je recommence, je frissonne, j'abandonne. Je laisse le bateau couler, j'admire sa chute et je savoure le son qu'il fait quand il touche le fond.

C'est un tout petit *tic* aigu, étouffé, violent de lenteur parmi les vagues et le vent de Valpo.

Puis coulent d'autres cailloux dans la tempête de ce pays d'automne, produisent le même cri étouffé que je suis seul à entendre, à comprendre. Personne ne sait que je fais disparaître, un à un, ces corps dans la mer.

*

C'est un paysage opaque : le ciel, les monts, la mer et les maisons sont toutes couvertes du même écran, de la même vapeur grise, blanche, bleue, celle des matins d'été, celle éternelle de l'hiver; un nuage gigantesque qui, jour après jour, avale le pays entier. Je l'imagine rempli de milliers de corps d'enfants comme le mien, subtilisés la nuit, éteints, à bout de souffle, aux poumons réduits en poussière, mangés par cette eau de mer qui ne nous quitte jamais, ses poissons, son plancton, ses créatures préhistoriques, ses monstres qui ont fini par enfin aspirer tout l'air qui nous restait.

Tous les matins, je me réveille en regardant ce nuage, en remerciant le ciel de ne pas m'avoir tué malgré une nuit complète passée à écouter, attentif, obsédé, ma respiration malade, les chuintements de ma gorge, le sifflement de mes bronches, le mucus vibrant en moi, cet étrange instrument à vent que je suis devenu et qui, malgré ma petitesse, produit des sons d'ogre, de géant.

C'est une nuit comme les autres nuits d'hiver, rendue plus sombre à cause de ce nuage éternel comme un second ciel; une nuit où ma mère me borde, inquiète, paniquée par ces sons d'outre-tombe, par ces plaintes en moi produites par d'autres que moi, des

enfants abandonnés, des orphelins, des femmes et des hommes qu'on torture encore, pas loin d'ici, sur un mont voisin, dont les grognements traversent à peine le vent et la mer, les moteurs et les chiens. C'est une nuit où ma mère me laisse à moi-même pendant que ma sœur dort sur ses deux oreilles, inconsciente du danger, sereine, mature, malgré mes bronches, malgré les lits mouillés et le nuage qui, sournoisement, semble entrer dans la chambre pour faire la guerre au déshumidificateur qui échoue à sécher nos draps, malgré cette étroite goutte d'eau qui coule lentement tout le long du mur de la chambre, qui glisse, oppressante, qui s'allonge comme une mauvaise pensée, comme une menace, comme un serpent jusqu'à ma bouche, ma gorge, mes poumons, jusqu'à remplir d'eau, nuit après nuit, cette pièce devenue mer, devenue tombeau. Nous ne serons plus que poissons, plancton, créatures préhistoriques, monstres, *desaparecidos*¹¹¹ du fond de l'océan qui hantent nos nuits.

*

C'est un muret blanc sur lequel nous nous tenons, ma sœur et moi, à la frontière de la route et de la mer. Nous recevons au visage les bourrasques brûlantes de sable et d'essence, et l'air marin, glacial, dans le dos; le vent vient de toutes parts, nous écrase, nous aplatit avec toutes sortes de cris, ceux que je réprime, ceux que ma sœur produit pour exprimer son confort, ceux avec lequel l'homme à nos côtés (mon père? mon oncle? un étranger?) tente de nous rassurer, ceux des pélicans qui planent, pêchent, défèquent, et d'autres, plus abstraits, perdus dans le vacarme, venus du fond des eaux, derrière nous. Ce sont des pleurs ou des vociférations qui accompagnent les vagues quand elles éclatent contre les rochers et font trembler la terre comme les camions qui passent. Ici, tout est violent.

¹¹¹ « disparu·e·s »

Je ne dis pas que j'ai peur de tomber à la renverse, de recevoir un coup de vague, d'être pris pour un poisson par les pélicans, d'être happé de plein fouet par une voiture, un bus, un camion noir et vert, une Chevrolet menaçante et voleuse d'enfants, je ne dis rien de cela parce que je ne connais pas les mots. J'appelle ma sœur, simplement, du moins j'essaie : ...*line*. Je suis incapable de prononcer les deux premières syllabes de son prénom, le *ca* et le *ro* demeurent muets, emprisonnés dans ma pensée. Elle s'approche de moi, m'enlace, me serre malgré la chaleur, sourit. À ce moment précis, je vois la peur, évidente : elle est partout autour de moi, en moi; elle nous habite, elle est sans doute ce qui nous unit. Ici, la peur demeure.

Je la vois désormais se tenir là, la peur, en toute sérénité, avec moi, avec nous, au bord de la terre.

*

C'est une terre en gélatine qu'on brasse de gauche à droite, de bas en haut, et des gens qui hurlent, qui tombent, qui tentent d'avancer mais dont les pieds semblent glisser, renfoncer dans le sol devenu mou. Les bâtiments sont des gâteaux légers, des ballons, du caoutchouc, les escaliers de Valpo s'aplatissent, deviennent roches, pierres, bouts de ciel tombé, ça s'écroule et ça rebondit, ça s'ouvre et se referme, ça s'émiette, et les bras dans les airs des femmes qui crient allongent et raccourcissent, les corps disparaissent et réapparaissent, les hurlements se mêlent au grondement de la terre et aux fracas, aux alarmes, aux étincelles, aux feux, aux chocs : voitures, tôles, bois, arbres, pierre, béton, peut-être quelques os, quelques crânes, quelques membres arrachés, quelques corps tombés dans les fissures, emprisonnés sous les gravats. Des mères pleurent, des pères pleurent, des enfants pleurent, mais je ne les entends pas parce que les genoux de mon père, assis dans un cadre de porte, bouchent mes oreilles, serrent ma tête avec une force telle qu'elle pourrait exploser. C'est à peine si je vois, puisque ses mains couvrent mes yeux; heureusement que ses doigts s'écartent avec la

cadence de la terre, alors je vois chaque image séparée, comme un film mal tourné, comme une série de photographies qui défilent pour transformer la fixité de la terre en tremblements.

*

Ce sont des murs jaunes, un plafond bas, une petite fenêtre et une pièce encombrée par des meubles trop gros, par trop de gens et trop de bruit : on étouffe ici, on entend les voitures, l'ascenseur extérieur, les autobus rouler à toute allure, les pleurs des enfants du voisinage, les chiens qui jappent, qui s'accouplent en plein jour, qui hurlent en pleine nuit; je me tais. Pas de place, ici, pour les mots que j'apprends. Le silence coupe les images, les fragmente, sépare les situations de leurs sons, de leurs paroles. Il n'y a que des résidus.

*

C'est entre ces murs que nous étouffons. Ma sœur est assise sur le haut du lit superposable; je crois que mon lit est celui du bas, mais je me tiens à ses côtés, sur le lit du haut moi aussi, un peu de biais, à sa gauche : je regarde la scène, je n'y participe pas. J'observe ses cheveux noirs, épais comme les miens, mais les siens sont longs, attachés en lulus, et sa peau brune comme la mienne, moins foncée qu'il y a quelques mois parce qu'on a froid, parce qu'on ne va plus à la plage qui est pourtant juste là, tout près, mais trop froide pour qu'on s'en souviennne, trop froide pour qu'on l'entende, la plage, la mer, les vagues, ses promesses d'un autre monde, là-bas, nous ne l'entendons pas, parce que les cris, les pleurs, les moteurs et les chiens. On s'enferme, l'hiver, entre ces murs, dans nos laines brunes, épaisses, peut-être trouées, nos laines qui piquent, qui m'irritent la peau, mais je ne le dis pas. Je regarde plutôt ma sœur, ses cheveux comme les miens, sa peau comme la mienne, sa laine comme la mienne, et je me tais, j'observe la scène : ma sœur attentive à grand-papa, *el Tàta* qui la regarde droit

dans les yeux, lui debout et elle assise sur le lit du haut. Je ne comprends pas tous les mots, je ne les entends pas, parce qu'il ne parle pas fort, *el Táta*, il s'adresse à elle, directement, intimement, pas à moi, et il utilise des mots que je ne connais pas.

Ma sœur a les mains jointes contre son ventre et écoute, attentivement. Je l'imité, je joins mes mains. Je suis petit, minuscule. C'est inconfortable.

El Táta ajoute quelques mots sans quitter ma sœur des yeux qui ne quitte pas des yeux *el Táta*. En toute douceur, il retire de son veston une pastille mentholée, lentement la déballe, en sort une deuxième, lentement la déballe, laisse la deuxième pastille de côté, couche la première pastille sur son emballage déplié et y dépose le second emballage déplié. Ma sœur sourit, balance ses jambes, serre ses mains jointes : elle sait ce qui vient, elle connaît le rituel, elle sait qu'elle doit contenir sa joie pour ne pas briser le cours des choses. *El Táta*, ma sœur et moi toisons la pastille couchée entre deux papiers dépliés.

Je ne sais pas ce qu'on attend, on regarde. Peut-être faut-il prier.

Un bus passe devant la maison, ça fait un boucan, ça forme devant la fenêtre un nuage de sable et de fumée. *El Táta* cogne la pastille avec un marteau, une fois, deux fois, trois fois, soulève le papier, le remet à sa place et cogne encore, quatre, cinq fois. Le silence revient, la pastille n'est plus que poussière. Il en saupoudre la moitié dans la main de ma sœur, l'autre moitié dans la mienne. Je regarde cette main, petite, et la poudre qu'elle contient, je regarde ma sœur qui regarde *el Táta* qui regarde ma sœur dans les yeux, toujours. Je retourne à la poussière.

*

C'est une falaise au-dessus de la maison, on y accède par le toit ou par la rue, là-bas, par une pente abrupte où se répètent les accidents : je n'en ai jamais vus, d'accidents, mais on en parle sans cesse, on raconte les corps éjectés des bus au tournant de la falaise, on pointe du doigt les *animitas*¹¹² en faisant un signe de croix, on nomme les victimes, quand on les connaît, et ces noms s'ajoutent aux autres qu'on chuchote à peine, ces noms qu'on ne peut pas nommer parce que les larmes sont trop bruyantes, tous ces noms qui habitent mes rêves : des mers et des déserts entiers peuplés de corps agonisants.

C'est une falaise sur laquelle ma sœur s'amuse, malgré les cris de ma mère; avec mon frère, parfois, elle lance dans le vide des éclats de verre et des cailloux, les regarde s'écraser auprès des *animitas* comme des corps. Téméraire, ma sœur plante des tessons dans sa peau, par accident dit-elle, sur cette falaise d'où, je crois, on voit la mer, d'où, je crois, on entend la plainte des voix.

Imprudente, ma sœur perd pied : son corps est trop petit, ne survivrait pas à la chute, serait comme un éclat de verre sur le bitume, réduit à une poudre brillante, à une poussière que jamais nous n'oublierions, alors mon frère, grand gaillard, courageux, sauveur, risque sa vie pour que ma sœur demeure là, au bord du gouffre : on entendra des pleurs, un cri. Ma mère se lamentera longtemps, violemment, parce qu'elle ressent, voyante, ce qui n'a pas eu lieu. Mon père réprimandera, longtemps, violemment, pour éviter d'imaginer. Ma sœur n'aura qu'un peu de sang sur la peau et la peur de sa vie; si mon frère, avec son bras dans le plâtre, est devenu subitement le héros, ma sœur sera, à partir de ce jour-là, la figure éternelle de la témérité.

¹¹² Édicules en pierre et en béton, semblables à des chapelles miniatures, ornements de fleurs, d'icônes religieuses et de croix, placés en bordure de route à la mémoire de gens qui y ont perdu la vie. Il s'agit d'une pratique populaire religieuse, et parfois même artistique, très répandue en Amérique latine, résultant d'un croisement de traditions des peuples autochtones de l'Altiplano, de rituels de culte aux morts datant de l'époque préhispanique et de coutumes religieuses observées au sud de l'Espagne pendant l'époque coloniale. Ce mot, c'est aussi le titre de mon roman, *Animitas* (Dawson, 2017), dans lequel j'explore le legs du deuil dans les familles exilées.

*

C'est jour de fête, ma sœur porte une robe et un chapeau, mon frère sourit, les cousin·e·s hurlent : pétards, moteurs, chiens. Notre chienne se joint à la fête, je lui touche le museau. J'essaie de dire son nom, Brownie, mais je dis *wani*.

Mon cousin me dit *Brownie*, je souris, je dis *wani*. Il répète *Brownie*; je dis *wani*. Quelque chose ne passe pas, certains sons s'arrêtent aux dents. Parmi les pétards, les rires soudainement n'ont plus le même poids. Pourtant Brownie agite sa queue, heureuse, comme les autres; c'est jour de fête pour elle aussi. Je m'accroche à son pelage, je lui touche le museau. Mon cousin dit *Brownie*, exaspéré, n'entend pas ma réponse : *wani*.

Je vois ma sœur, je dis ...*line* en touchant le museau de Brownie. Mon frère, mon héros, s'accroupit et me regarde dans les yeux. Parmi les pétards et les rires, il me dit *Brownie*, je dis *wani*. Il dit *Caroline*, je dis ...*line*. Il répète *Ca-ro-line*, je dis ...*line*. Amoureusement (peut-être pas), il rit en caressant le pelage de Brownie, en passant sa main dans mes cheveux.

Entre mes dents s'arrêtent d'autres sons. Quelque chose ne sort pas, tandis qu'autour et hors de moi retentissent librement les cris, la musique, les moteurs, les chiens, les pétards et les rires. Les larmes aux yeux, je regarde ma sœur; désespérément, j'essaie de mieux parler, mais ma bouche ampute les mots, coupe les sons : encore je dis *wani*, je dis ...*line*.

Ma sœur ne m'entend pas. Je serre les dents.

*

C'est un matin d'été; je vois le branlebas de combat mais je ne le sens pas. Certain·e·s restent en place, d'autres semblent prêt·e·s à partir, tournent autour du pot, repoussent le moment du départ. L'impatience se mêle à l'angoisse, et parmi le flot de paroles, de larmes, de rires et de mots que je ne comprends pas, c'est évident qu'il y a tant de choses qui ne se disent pas. C'est tout ce que, vivement, je ressens : le poids de ce qui est tu.

Une voiture sans couleurs et sans formes, des visages sans noms, des émotions innommées. La rue devant la maison, la falaise au-dessus, la courbe qui mène à la route qui mène au front de mer, les déchets, les cailloux, la poussière, les escaliers, les *animitas*, la chaleur et l'air marin, le vent infernal qui sent le fond d'eau, l'huile à moteur et la merde des pélicans.

Des corps rapprochés, enlacés. Des gémissements, des plaintes, des cris. Je ne reconnais plus la couleur des yeux de ma *tía* Cristi à cause de ses larmes : ses yeux se déforment, semblent fondre dans la chaleur. Brownie nous suit : je lui touche le museau, je dis *la wani*. Le rire de ma *tía* Cristi malgré les larmes, son visage mouillé comme si elle sortait de la mer; ma *tía* Cristi devenue poisson hors de l'eau, tremblante, spasmodique, à bout de souffle, et ma mère derrière qui l'imité, nerveuse, résignée. Je tends à ma tante ma toute petite main d'enfant dans laquelle je tiens un fil invisible, une corde, une laisse. Calmement, je souris et je répète *la wani*.

Ma sœur me prend la main, plus tard, dans la rue, dans la voiture, à l'aéroport, dans l'avion, peut-être jamais, mais je sais que je lui dis, souriant, confiant, sans anxiété aucune : ...*line*.

C'est mon corps qui ne réagit plus, pas par tranquillité d'esprit ou par insouciance, mais par anesthésie, à cause de la fumée de cigarette qui me pique les yeux, de la pression qui me bouche les oreilles, des pleurs d'enfants, des soupirs des parents, aussi à cause des vomissements de ma sœur, violents, odorants. Je demeure tranquille, sage comme une image, en espérant que le Père Noël ne nous oublie pas, qu'on lui ouvre la porte pendant qu'il vole à nos côtés; j'évite de chercher sa trace dans le ciel, à travers les hublots cachés par une autre famille moins nombreuse qui pourtant nous ressemble. Je garde un extraordinaire calme malgré la douleur qui me serre la tête, la mâchoire et le ventre; je regarde ma sœur qui vomit encore, son corps empathique réagit pour nous deux. Reconnaisant, je m'assoupis.

Je me réveille avec un nouveau jouet, un Transformer rouge; il passe de robot à voiture, et je concentre toutes mes forces, toute ma peur, toute mon excitation, sur ces retours incessants de robot à voiture, de voiture à robot, sur cette transformation éternelle que je répète des milliers de fois en pliant et dépliant le jouet. Tout se transforme, mais le Père Noël, quant à lui, ne nous oubliera jamais.

*

C'est une file d'attente. Ailleurs, entre deux lieux et deux temps qui ont perdu leur sens. C'est une file d'attente dans un couloir qui vient et qui mène je ne sais où.

Des sandwiches. L'air anxieux qui s'échappe des poumons de ma mère quand elle dit *ay* en soupirant. Le bras dans le plâtre de mon frère. La passe rose dans les cheveux de ma sœur, son teint pâle.

Désorienté, je dors. Je ne rêve pas.

*

C'est un long couloir muni de portes et d'un tapis fleuri, rouge-vin, brun, beige. Ce sont quelques lumières jaunes, symétriques, auprès de chaque porte, et un mélange violent d'odeurs : sueur, cigarette, épices, alcool, urine, merde. Le bruit, cependant, me réveille véritablement, s'imisce en moi, me fait oublier tout ce qui a précédé : d'une porte à l'autre on entend des ronflements, des plaintes, des pleurs, des cris, des grognements, des disputes, des comptines, des chants, des prières, et partout la même langue que je ne comprends pas, des sons étranges, méconnaissables, prononcés avec force, sans douceur, parfois avec tristesse.

Une femme dans le couloir tient un enfant un peu plus petit que moi. Elle parle fort, dans cette langue; je crois qu'elle s'adresse au ciel pour que sa voix atteigne un autre pays, un pays comme le nôtre où les peaux sont brunes et le bruit, omniprésent. C'est ici, devant cette femme et cet enfant, dans ce couloir pas si différent de notre quartier, notre rue, c'est ici que je comprends que nous sommes ailleurs, que notre maison est un ailleurs parmi d'autres, un ailleurs noué d'autres ailleurs, et que toujours nous serons ailleurs. Mon regard change, progressivement se réveille: la chambre, la fenêtre, la télé, les portes, partout pareilles et toujours différentes.

À un autre étage, le matin, je me tiens devant une énorme fenêtre : j'y vois mon reflet et la neige qui tombe lentement, d'énormes flocons qui flottent jusqu'au sol où ils s'accumulent et forment un lit épais. Tout est blanc, je veux m'endormir là, à l'intérieur de cette paix-là.

Petit déjeuner, je goûte aux croissants, je passe ma langue à l'intérieur du contenant en plastique de beurre d'arachides, j'en redemande, j'en raffole. Je regarde les petits oursons souriants sur l'étiquette, je voudrais les serrer dans mes bras, dormir avec eux, recommencer à rêver.

Le réveil est lent, il dure, agonisant.

*

C'est un appartement bruyant et des voisin·e·s qui s'adressent à nous dans un espagnol d'ailleurs, avec des mots différents pour nommer des choses simples; le brun de notre peau ne suffit pas à faire de cet immeuble un nouveau pays. Parfois on utilise carrément une autre langue, celle que j'entends de plus en plus et que ma sœur et mon frère pratiquent parfois à la maison, une fois revenu·e·s de je ne sais où; je suis désormais capable d'appeler ma sœur par son prénom, mais elle est toujours partie apprendre une langue nouvelle dans laquelle *Caroline* se prononce autrement.

Je me réveille en pleine nuit en me grattant jusqu'au sang, le corps recouvert de petites bosses rouges et de plaies, comme la peau de mon frère il y a quelques semaines, et celle de ma sœur aussi. Ça pique, mais je ne m'en plains pas; triomphant, je présente ma peau malade à ma mère : je suis comme ma sœur, comme mon frère, enfin nos expériences sont communes. Je me gratte avec bonheur, avec satisfaction, la nuit durant, en espérant que les mots et les langues me parviennent. Le premier mot sera éphémère comme ce qu'il désigne : *varicelle*.

Une fois guéri, rapidement, j'aurai le sommeil altéré et les mains vides : le fil deviendra invisible même pour moi.

*

Ce sont des nuits consécutives peuplées d'horreurs : les membres de ma famille crucifié·e·s sur les murs de l'appartement, ma sœur et mon frère emprisonné·e·s et me suppliant de les délivrer dans une autre langue, des corps déchiquetés et gisant sur une étendue désertique, le monde tel qu'il est transformé, à force de tremblements de terre,

en giclées abstraites de pierre, de boue et de sang. Ce sont des nuits consécutives où je réveille mes parents pour leur raconter ces récits qui habitent mes nuits. Je deviens orateur, créateur d'histoires loufoques, violentes et glauques, je crois que ça m'amuse, mais c'est la terreur qui me gagne à la tombée du jour.

Ce sont alors des nuits complètes au cours desquelles je lutte contre le sommeil pour que les histoires que j'invente ne se concrétisent pas en rêve. Nuit après nuit, je passerai des heures à fabriquer des pensées qui coloniseront ma mémoire.

Je demande à ma sœur, qui s'endort rapidement à mes côtés, à quoi elle pense entre le moment où elle se couche et celui où elle s'endort. Elle ne comprend pas, ne connaît pas ce moment. Pour elle, coucher et endormissement sont presque synonymes : entre les deux, il n'y a qu'une brève descente. Fasciné, je chérirai ce moment qui n'appartient qu'à moi, celui où, seul, j'habite l'angoisse et l'imagination, où la fiction me sauvera des cauchemars, où je commencerai à me bâtir des souvenirs vifs, marquants, durables. À partir de ces nuits-là, je me souviendrai de tout.

TOUR 5 : CHANTS

Ma mémoire est constituée d'une diversité de traumatismes, transmis dans le silence d'une génération à l'autre, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas été reconnus, abordés, affrontés en tant que traumatismes : une mémoire atavique, une mémoire de deuxième génération¹¹³. De

¹¹³ Il y a une certaine confusion à propos de la catégorisation des générations d'immigration. Selon Statistiques Canada, « la première génération désigne les personnes qui sont nées à l'extérieur du Canada », tandis que la seconde « désigne les personnes qui sont nées au Canada et dont au moins l'un des parents est né à l'extérieur du Canada » (Ministre de l'Industrie, 2013). Permettant au gouvernement canadien d'étudier les perspectives géographiques et le niveau d'adaptation des immigrant·e·s du pays, cette conception des générations est cependant discutable, entre autres puisqu'elle déconsidère l'identification des fil·le·s d'immigrant·e·s à un groupe ethnique spécifique, ainsi que leur âge d'arrivée au pays d'accueil (Ramakrishnan, 2004). De plus, certain·e·s spécialistes questionnent ces catégorisations en abordant les politiques d'immigration des pays d'accueil, et plus particulièrement les négociations des immigrant·e·s entre identification à une culture ethnique et abandon d'une autre culture à l'intérieur d'un pays où dominant des politiques multiculturelles ou interculturelles (Clément et Noels, 2015). Des modalités alternatives, mais tout aussi ambiguës, qui consistent à classer les générations sont également à considérer : la génération 1.5 concerne les immigrant·e·s arrivé·e·s pendant ou avant leur jeune adolescence et qui maintiennent une appartenance forte au pays d'origine tout en étant totalement assimilé·e·s à la culture d'accueil (Rojas, 2011). La génération 2.5, quant à elle, regroupe des immigrant·e·s de deuxième génération (d'après la définition de Statistiques Canada) qui sont l'objet d'une forme de compatibilité importante entre les deux appartenances, une sorte d'hybridation identitaire complète (Clément et Noels, 2015). Enfin, les générations 1.25 et 1.75, décrites par Rubén G. Rumbaut (2004), regroupent d'une part les immigrant·e·s arrivé·e·s au pays d'accueil entre 13 et 17 ans et dont l'expérience est plus près de celle des personnes de première génération, et d'autre part ceux arrivé·e·s au pays entre 0 et 5 ans et dont l'expérience est plus similaire à celle des personnes de deuxième génération. Bien que ma situation corresponde plus précisément à la génération 1.5 (en termes d'adaptation au pays d'accueil et de relation au pays d'origine), ainsi qu'à la génération 1.75 (en termes d'âge d'arrivée au pays d'accueil), ces disputes statistiques, sociologiques et psychologiques ont le risque de m'éloigner des considérations mémorielles de ce projet : je ne m'intéresse pas à ce qui sociologiquement et psychologiquement rassemble ou sépare les immigrant·e·s, mais plutôt à la formation des récits mémoriels à travers les relations intergénérationnelles. De plus, ces conceptions ont tendance à fixer les expériences et freiner les possibilités de passer d'un groupe à l'autre selon les situations et les manières variables de s'identifier. Autrement dit, ces positions reposent sur une conception très fixe de l'identité, alors que je tente plutôt de percevoir l'identité dans une perspective queer et diasporique, c'est-à-dire en tant que processus avec lequel on peut jouer, un processus politique, relationnel et performatif qui se définit par sa capacité à se déconstruire, se réévaluer et, comme un texte, se réécrire. Qui plus est, la postmémoire est un concept qui articule les relations intergénérationnelles de la mémoire sans pourtant prendre une part trop importante au débat des catégorisations des générations. Puisqu'elle accorde son attention aux façons dont la mémoire est transmise d'une personne qui considère ses souvenirs comme avérés à une autre dont les souvenirs sont minés par le doute et l'appropriation, Marianne Hirsch simplifie la question en considérant que l'une appartient à la première génération et l'autre à la seconde. Pour toutes ces raisons, dans le cadre de cette thèse, je m'identifie aux personnes de deuxième génération : me considérer de la génération 1.5 ou 1.75 équivaldrait à insister sur des considérations qui excluent le travail mémoriel auquel je m'intéresse et à contredire mon usage du mot identité, tandis qu'appartenir à la deuxième génération (perçue ici comme un spectre qui inclurait autant la génération 1.5, 1.75 et 2.5) est une stratégie qui me permet précisément d'articuler plus aisément

fait, les histoires (ou, plutôt, certaines histoires) ont été bel et bien racontées dans ma famille : il n'est pas question ici de déni ou d'étouffement de la vérité. Au contraire, les récits de la dictature, d'exil et d'intégration ont circulé, mais toujours selon la même modalité : le récit du père, dominant et univoque, est celui qui a occupé toute la place, récit lui-même transformant les anecdotes et les expériences vécues en informations factuelles comme les références et les données historiques sur lesquelles elles s'appuient, parmi lesquelles elles s'installent pour être légitimées. Héroïque et parfois même spectaculaire, ce type de récit est cependant répétitif, presque vidé de sa teneur émotive, risquant donc de devenir incommunicable et soporifique, de sombrer dans l'oubli malgré sa permanence, de se fossiliser comme les récits institutionnalisés de la mémoire. Les récits de la dictature et de l'exil ont longtemps été, dans ma famille, quelque chose comme la collection permanente d'un musée : longue, ordonnée, factuelle, laborieuse, prescriptive, un espace indispensable et parfois émouvant, mais plutôt lourd, auquel nous évitons de retourner non pas par peur de réveiller des blessures enfouies – du moins c'est ce que nous nous disons –, mais simplement parce que nous l'avons déjà visité. Au bout du compte, s'il fait beaucoup de bruit, il produit également du silence.

Autrement dit, ce sont des récits de la mémoire tels qu'élaborés par une personne de première génération s'appuyant sur sa position d'autorité, une personne qui a le pouvoir et qui s'est donné le devoir de protéger sa famille, ses enfants, des effets nocifs que des récits reconnus et racontés en tant que traumatismes pourraient avoir sur nos personnalités et sur notre intégration au pays d'accueil. Paradoxalement, l'univocité des récits qui se sont transmis n'a pas eu la force d'anéantir leur part affective; à partir du silence construit, cela a produit quelque chose comme un non-dit inidentifiable, pas tout à fait un tabou, peut-être un malaise, certainement une difficulté à parler de façon sensible

certaines enjeux mémoriels de la pensée de Marianne Hirsch, dans une approche, cependant, moins catégorique.

de nos réactions aux événements qui réveillent en nous des souvenirs, des atavismes, des sentiments et des spectres insaisissables peuplant nos espaces : « The ghosts have become part of our landscape, reconfiguring the domestic as well as the public spaces of the postgeneration. » (Hirsch, 2012, p. 25) En évitant de provoquer ces fantômes et de les laisser dominer nos maisons, puis nos vies, nous devenons inaptes à rendre compte ensemble, à même la relation intergénérationnelle, de notre affect mémoriel.

l'héroïsme de mon père comme une statue
 en pleine fontaine officielle spectaculaire
 et l'ombre qu'elle projette
 sur l'eau qui dilue qui lave tout
 dissimule ce qu'elle tait
 mue en souvenirs
 épars en tessons poussières sème le doute
 sur l'héroïsme de ma mère
 cette part omise de nous
 les trahisons qu'on couvre de cuivre
 d'eau salée pour élever l'exil
 de sa fierté noyer la peine
 la solitude l'adultère
 l'origine incommode que porte seule
 ma mère cette Amérique des femmes
 qui retiennent leurs roches et leur colère
 jusqu'à la prochaine guerre

C'est peut-être ce qui différencie le plus les récits de la mémoire et ceux de la postmémoire, c'est-à-dire les récits élaborés par des personnes de première génération et ceux élaborés par les personnes de deuxième génération. Il ne s'agit pas ici d'établir des catégories immuables et binaires qui échoueraient à rendre compte des spécificités historiques, culturelles, géographiques, individuelles, identitaires et familiales qui constituent chacun de nos récits, mais plutôt d'identifier des structures mémorielles qui ont l'avantage théorique d'illustrer une certaine incommunicabilité entre les différentes générations, plus particulièrement dans le contexte de l'exil chilien et, encore plus

précisément, dans le contexte de ma propre famille. Au concept de la postmémoire, pensé comme la « transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements » (Robin, 2003, p. 322), j'emprunte quelques-uns de ses enjeux pour aborder la part d'affect dans nos récits de la mémoire respectifs.

La postmémoire conceptualise l'activation de souvenirs qui sont d'emblée latents, passifs, des souvenirs qui demeurent sans qu'on ne les provoque ou qu'on ne les réveille, qu'on ne transforme pas en récits sensibles, qu'on ne représente pas, qu'on ne raconte pas dans leur teneur affective, bref des souvenirs qui existent mais dont on ne se souvient pas, parce que « [s]e souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir » (Ricœur, 2000, p. 4); se souvenir c'est amorcer un processus qui déplace le souvenir de son socle, de son état flottant, immuable, immanent, immobile et non-mobilisé, vers une recherche, une production, une action. Se souvenir, écrit Ricœur, « c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, mais c'est aussi la chercher, 'faire' quelque chose. Le verbe 'se souvenir' double le substantif 'souvenir'. Ce que ce verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est 'exercée'. » (2000, p. 67) L'exercice du souvenir est un engagement devant les histoires qui nous constituent, un refus de nous définir toujours-déjà par ce qui nous précède, un exercice politique d'agentivité. C'est en cela que le souvenir devient mémoire; il devient postmémoire lorsque ce processus est mené par des personnes de deuxième génération, à propos de souvenirs qui se sont tout de même transmis d'une génération à l'autre, mais dans un état de latence et d'immobilité, parce que leur mobilisation signifie pour leurs parents de représenter l'irreprésentable, de raconter l'indicible, de revivre les ruptures qui constituent le trauma. La filiation n'a toutefois pas besoin d'être dite, d'être représentée, pour se faire, et le silence obstinément tenu et savamment construit à propos des souvenirs traumatiques à l'intérieur d'une famille de survivant·e·s de génocides et de régimes totalitaires ne suffit pas à protéger les générations suivantes de leur transmission. Comme l'explique Verónica Estay Stange, « [c]e que les

exterminations de masse et les crimes contre l'humanité ont d'«irreprésentable» se transmet peut-être justement dans cette proximité et ce corps-à-corps impliqués par la filiation. » (2017, p. 63) Il s'agit en réalité d'une relation affective : c'est par l'affect que ces souvenirs immobiles se transmettent, et c'est également par l'affect que, en tant que personne de deuxième génération d'exil, je les mobilise.

mais encore faut-il me tourner
volver au passé le tirer comme un drap
 dérouler mon corps d'antan observer
 mes origines propres scintillantes
 libérées des taches dans nos récits
 de tout ce qui souille l'histoire
 qui forme forge brûle au fer rouge
 érige des façades des toits et des étages
 immeubles et cordillères qui voilent
 une ville entière de secrets d'adultères
 de ce que ma mère n'oubliera jamais
 frontières parmi frontières comme d'autres deuils
mi luto no tiene nombre no tiene idioma
*escondido encerraro no tiene lengua*¹¹⁴
 ma langue est une *busceda*¹¹⁵ pour dire goûter
 hors les murs le legs
 la mélancolie

Définie comme une « structure of inter- and transgenerational return of knowledge and embodied experience » (Hirsch, 2012, p. 6), la postmémoire, telle que comprise par Marianne Hirsch, permet de nommer les différentes formes de domination (particulièrement familiale, mais aussi de genre et institutionnelle) qu'induisent les récits de la mémoire; elle offre ainsi, aux personnes de deuxième génération, la possibilité de se façonner une mémoire propre :

¹¹⁴ « mon deuil n'a pas de nom n'a pas de langue / caché enfermé n'a pas de langue ». Le premier usage du mot langue, *idioma*, désigne le système (langue française, langue espagnole), tandis que le second, *lengua*, désigne l'organe.

¹¹⁵ « recherche »

The children of exiled survivors, although they have not themselves lived through the trauma of banishment and forcible separation from home and the destruction of that home, remain marked by their parents' experiences: always marginal or exiled, always in the diaspora. (Hirsch, 1997, p. 243)

Cet aspect diasporique de la postmémoire, lié aux expériences d'exil et de migration, a le potentiel de déplacer les récits de la mémoire de leurs catégories hiérarchiques, mais certains travaux plus récents sur le concept le relaient plutôt à des considérations plus catégoriquement binaires, reposant sur l'idée selon laquelle les mécanismes de formation de la mémoire et des souvenirs se jouent spécifiquement sur deux plans. La dimension cognitive, d'abord, serait celle qui considère l'apparition des souvenirs transmis passivement d'une génération à une autre, apparition plus ou moins indépendante des actions de la personne qui se souvient. La dimension pragmatique, quant à elle, considère les volontés actives pour faire apparaître, voire créer, des souvenirs. La postmémoire serait donc associée à cette seconde facette de la formation des souvenirs, « à sa dimension pragmatique, active, aboutissant à une élaboration discursive. » (Estay Stange, 2017, p. 62) Cette structure, plutôt catégorique, ne permet pas cependant d'envisager les récits de la mémoire à l'extérieur de binarismes traditionnels : si cette seconde dimension, propre à la postmémoire, ouvre une voie claire pour considérer les récits de la mémoire en tant qu'élaborations subjectives ou même comme des créations littéraires – ce qu'Estay Stange appelle une « élaboration discursive » –, elle entretient cette opposition entre les générations, entre mémoire et postmémoire, entre un transfert dit « naturel » et un transfert plutôt construit. Elle risque, au bout du compte, de reconduire les aspects hiérarchiques des récits de la mémoire, faisant de ceux des personnes de deuxième génération des récits de second ordre, fictifs, appropriatifs, négligeables, une « mémoire par procuration » (2017, p. 62). On parle même d'une « infra-mémoire » (2017, p. 63), c'est-à-dire qu'elle n'existe que si elle est influencée, voire dictée, par des récits mémoriels la précédant (voire la surplombant) et appartenant aux personnes de première génération, considérées alors comme les véritables et légitimes survivant·e·s.

En maintenant les hiérarchies traditionnelles des récits de la mémoire, ces structures binaires à propos de la postmémoire encouragent des préjugés archi-communs : la subjectivité, pourtant à la base de toute construction mémorielle, est dévalorisée, tandis que l'objectivité des spécialistes de la mémoire est privilégiée. Suivant cette logique, Beatriz Sarlo accuse la postmémoire de n'être, en réalité, qu'une mémoire appropriative et une « inflación teórica¹¹⁶ » (2012, p. 132), transformant les personnes de deuxième génération en des victimes qui revendiquent la propriété d'une mémoire « ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero¹¹⁷ » (2012, p. 131), une mémoire dont la subjectivité qui la traverse serait la seule différence avec toute autre forme de mémoire racontée par ce qu'elle appelle un « profesional¹¹⁸ » (2012, p. 130), un·e spécialiste : historien·ne·s, institutions, organisation officielles. Cette critique, qui repose sur l'opposition subjectivité / objectivité, qui ignore les savoirs situés (Haraway, 1988) et qui, de ce fait, reconduit les rapports de domination, n'est possible que dans la mesure où la postmémoire est elle-même théorisée à partir de structures binaires, opposant les générations, les disciplines, les formes de savoir, les expériences et les modalités de transmission mémorielle.

Pourtant, le *post* utilisé par Marianne Hirsch implique une relation à la mémoire beaucoup plus complexe : le préfixe propose à la fois une distance critique et une interrelation avec *mémoire*, à l'image d'un Post-it. Le papier collé peut effectivement être considéré dans son potentiel de transformation des concepts d'origine à partir et auprès desquels une idée nouvelle est apposée, mais il est également important de reconnaître sa précarité.

¹¹⁶ « inflation théorique »

¹¹⁷ « ni plus ni moins fragmentaire, ni plus ni moins d'autrui, ni plus ni moins médiatisée que la reconstruction réalisée par un tiers »

¹¹⁸ « professionnel »

Post-its, of course, often hold afterthoughts that can easily become unglued and disconnected from their source. If a post-it falls off, the post-concept must persist on its own, and in that precarious position it can also acquire its own independant qualities. [...] Like other « posts », « postmemory » reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. (2012, p. 5)

Conçue comme une mémoire qui reconnaît à la fois sa dépendance aux discours officiels et sa potentielle indépendance, qui se positionne autant en continuité qu'en rupture avec les récits la précédant, la postmémoire est moins une théorie qu'une structure permettant de complexifier les relations entre les différents types de récits mémoriels, de manière à penser la mémoire hors d'une logique d'affrontement. De fait, la postmémoire telle qu'élaborée à l'origine par Marianne Hirsch ne s'oppose pas aux discours officiels, dominants, formulés par les personnes de première génération et par les spécialistes; au contraire, les personnes dont Hirsch dit qu'elles appartiennent à la génération de la postmémoire sont assoiffées de savoir et, de fait, ne se détournent pas radicalement des récits de leurs parents et des institutions. Ces récits ont tant tourné dans leurs têtes qu'elles les connaissent par cœur; elles continuent à les écouter, les consulter, les considérer, les respecter et les apprendre, de manière à ce qu'elles puissent en faire usage – mais librement – lorsque vient le temps de raconter leurs propres histoires et de donner les formes les plus variées à leurs souvenirs. Émancipatrice, donc, la postmémoire demeure cependant toujours affiliative, produisant des récits attentifs aux relations avec les autres : il s'agit d'une éthique mémorielle, « un véritable *ethos* [...] rendu possible par la réflexion sur les conditions et sur la pertinence de la restitution du discours d'autrui » (Estay Stange, 2017, p. 70), évitant à la fois l'appropriation et la complète opposition. En bref, la postmémoire établit la structure qui me permet d'entretenir une relation affective, faite d'attention et d'empathie, avec les instances qui produisent des discours plus dominants (mon père, l'homme du courriel, les institutions, etc.), tout en gardant la distance précaire, mais nécessaire pour éviter de les vampiriser : « Postmemory is not identical to memory: it is “post”; but at the same time, I argue, it approximates memory in its affective force and its psychic effects. » (Hirsch, 2012, p. 31)

*

C'est dans une volonté de m'émanciper davantage des structures binaires, exclusives et compartimentées, et de m'engager plutôt dans une logique affiliative et diasporique, que j'insiste sur la dimension affective de la postmémoire. L'affect est effectivement considéré ici comme « a relational phenomenon » (Watkins, 2010, p. 270) : continuellement provoqué par les discussions, l'écoute, l'éducation, la médiation et les corps-à-corps entre les individus (mais aussi entre les gens et les choses, les lieux et les phénomènes), l'affect se comprend comme une force née de l'entre-deux, « in the midst of *in-between-ness* », donnant lieu à des réactions vives, des réflexions, des récits et de nouvelles relations « that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension. » (Seigworth et Gregg, 2010, p. 1). Mouvant, relationnel et frontalier, l'affect se structure donc similairement à la postmémoire dans sa capacité à activer « [t]his condition of exile from the space of identity, this diasporic experience » (Hirsch, 2002 [1997], p. 243) : une structure de la mobilité, de la relation, de l'expérimentation et de l'instabilité, qui donne lieu à une « aesthetic of postmemory » comme une « diasporic aesthetic » (2002 [1997], p. 245), une esthétique affective puisqu'elle se comprend « as force and form » (Seigworth et Gregg, 2010, p. 5), comme une potentialité de formation de récits aussi pluriels que les relations et les subjectivités qui les produisent.

La postmémoire, effectivement, « can take many forms » (Hirsch, 2002 [1997], p. 243), et c'est justement dans cette pluralité que repose sa part affective. Se fondant sur l'idée selon laquelle « [m]emory signals an affective link to the past » (Hirsch, 2012, p. 33), Marianne Hirsch fournit des exemples variés de relations intergénérationnelles qui résultent tantôt en une mémoire absente, tantôt en une « *mémoire trouée* », ou encore en une mémoire en ruines appartenant à une « *diaspora des cendres* » (l'auteurice souligne, en français dans le texte); elle évoque ensuite sa propre histoire mémorielle

qui était, au contraire, saturée : « I've sometimes felt that there were too many stories, too much affect ». (2002 [1997], p. 244) Trop d'affect, selon la pensée de Hirsch, peut mener au silence; à l'inverse, une mémoire absente, trouée ou en ruines ne produit pas forcément l'absence d'affect : il s'agit dans tous les cas, dans le silence comme dans le bruit, dans le vide comme dans le trop-plein, de relations affectives à la mémoire (aux lieux, aux gens, aux figures, aux souvenirs et à tout ce qui réveille ou provoque la mémoire), où dominent particulièrement le deuil et le sentiment de perte. « In perpetual exile, this/my generation's practice of mourning is as determinative as it is interminable and ultimately impossible. » (2002 [1997], p. 245)

puis les secrets révélés comme toujours en spectacle
 tachent vêtements visages voilent le regard
 violent l'histoire
 pénètrent nos bouches la nausée tourne à la haine
 à la soif de connaître *saberlo todo*¹¹⁹ dire crier
 clamer accuser déboulonner les statues
 décapiter la mémoire
 vider les piédestaux de ses figures mon père tombé
 et sur la tête de ma mère une couronne enfin
 fleurs lampions bougies maman-vigile
 maman-mémoire et lumignon
animita mami-luna
 d'origine trompée
 d'origine trahie
 d'origine impropre tachée exilée de l'amour aussi
 en cette Amérique spectrale
*América con tecito pancito y llantos*¹²⁰
 cette Amérique des femmes de leurs histoires tues

Pour que ces relations soient émancipatrices et bienveillantes, pour qu'elles ne reproduisent pas insidieusement les traumatismes initiaux, et potentiellement pour qu'elles

¹¹⁹ « tout savoir »

¹²⁰ « Amérique avec un peu de thé un peu de pain et des pleurs »

n'en produisent pas de nouveaux, peut-être doivent-elles justement être considérées comme telles, non plus seulement comme des relations nationales, familiales et biologiques (toutes trois, donc, induisant des relations de pouvoir liées à l'âge, aux pays d'origine, au genre, etc.), mais plus spécifiquement comme des relations affectives en soi, des relations qui, dans le cas précis de l'exil, des diasporas et des échanges mémoriels entre les générations, sont peuplées de fantômes, de disparu·e·s et de lieux à pleurer. Et c'est peut-être alors pour tenter de pleurer moins, pour refuser au deuil la place qui lui revient, que ces relations sont traditionnellement nommées autrement, qu'elles se structurent par des hiérarchies où dominant les hommes et leur parole, le père et ses récits, l'histoire, ses disciples et ses institutions. C'est certes dans le but de protéger que les discours du père sont plus forts et circulent davantage que ceux de la mère et des enfants, mais ces discours sont, comme la responsabilité de protection, des outils de pouvoir, une forme d'autorité qui comporte les risques de réduire les autres au silence, voire de leur faire honte, particulièrement lorsqu'ils sont justifiés par cette démagogie, cette obsession des pères adultères et de ces hommes qui n'ont pas l'humilité d'admettre leurs trahisons et la domination qu'ils ont exercée : se tourner vers l'avenir, désespérément, tourner le *nunca más* dans sa tête pour que le souhait se réalise, et ne retourner aux histoires d'antan que lorsqu'elles nous glorifient, ma sœur, mon frère et moi, les histoires qui font de nous les bon·ne·s immigrant·e·s, héro·ïne·s irréprochables, grâce à des parents sacrificiels et travailleurs qui nous ont assuré une intégration au pays d'accueil sans heurts, sans sentiment d'exclusion, sans expérience de marginalisation. Vœu pieux, mais vœu nécessaire, indispensable pour éviter que le deuil et les douleurs de l'exil ne deviennent notre héritage, ne gâchent notre avenir et nous empêchent, ma sœur, mon frère et moi, de devenir des citoyen·ne·s à part entière, sans nostalgie et sans traumas. Utopie protectrice de mes parents, de mon père, seul idéal à préserver pour garder le cap d'une immigration réussie, pour maintenir inaltéré le grand récit de notre assimilation, pour que les humiliations, les terreurs et les blessures ne se lèguent pas comme une maladie, comme un sang mauvais. Pour que nous ne devenions pas, ma sœur, mon frère et moi, des « melancholic migrants », ces

migrant·e·s qui, comme les « feminist killjoy » et les « unhappy queers » (Ahmed, 2010, p. 17), se déplacent des voies familiales traditionnelles, ce qu'Ahmed appelle une « straight path » (2010, p. 48) établie devant soi pour assurer aveuglement, dans une éternelle répétition du même, une version très prescrite du bonheur.

La femme libérée parce qu'elle a socialement obtenu un certain nombre de droits minimaux pour une potentielle atteinte de l'égalité des sexes; l'homosexuel·le libéré·e du placard qui reproduit coûte que coûte les modèles hétérosexuels et binaires du couple et de la sexualité; la personne migrante qui se détourne de sa culture d'origine pour devenir un·e citoyen·ne exemplaire, c'est-à-dire absolument et entièrement intégré·e à la culture d'accueil... Trois récits normés que les familles traditionnelles imposent comme des avenues desquelles il ne faut pas déroger et qui aboutiraient droit au bonheur. Trois promesses d'un bonheur conservateur et capitaliste – ça vaut la peine de le rappeler – devant lequel les *feminist killjoy*, les *unhappy queers* et les *melancholic migrants* demeurent sceptiques parce que le patriarcat continue de fragiliser les droits des femmes, parce que la sortie du placard demeure douloureuse et l'homophobie meurtrière, parce que le nationalisme continue à produire du racisme et de la xénophobie, parce que ce bonheur n'est possible que sous la forme du fantasme, du mirage dans le désert atroce du néolibéralisme.

L'héroïsme de mon père est un grand récit qui plaît aux natif·ve·s du pays d'accueil parce qu'il ne les déplace pas, ne les décentre pas, ne touche pas à la fiction nationaliste qui a le pouvoir, qu'on y adhère ou non, à les rassembler. Un·e immigrant·e bien intégré·e, c'est un·e immigrant·e dont les déplacements, les coutumes, la langue et les accents n'arrivent pas à fragiliser les certitudes de ceux qui se situent dans la position puissante et stable de l'accueil; l'héroïsme de mon père propose un récit juste assez épique pour impressionner, juste assez exotique pour attendrir, juste assez émancipateur pour reconforter. Il ne raconte pas la langueur, la nostalgie, la souffrance et les deuils des migrations, les entre-deux, les croisements des ruptures, l'éternel

sentiment d'inadéquation, le doute et les appartenances aussi multiples que toujours incomplètes. La mélancolie des migrant·e·s rappelle comme une rabat-joie que l'ailleurs est aussi présent qu'il est noué et incommode. Elle est une manière de vivre à même le choc des cultures et de la mémoire, une célébration de la tristesse, du manque, de l'arrachement et du déracinement, permettant dès lors des métissages créatifs qui ont le potentiel de remettre en question la domination d'une culture unique et d'une immigration réussie, trop parente de l'assimilation. Les récits *des melancholic migrants* sont moins utopiques que les grandes histoires héroïques comme celle de mon père, car ils s'inscrivent dans une logique affective de la migration. Au risque de l'ingratitude, ces récits ont le pouvoir de troubler la fête du nationalisme.

Ma sœur, mon frère et moi sommes fil·le·s d'immigrant·e·s ingrat·e·s : malgré la protection utopique de nos parents, nous avons su très tôt qu'aucun récit, aussi répétitif et convaincant soit-il, n'empêche les exclusions et les marginalisations de s'opérer. Nos peaux sont encore brunes, nos dîners sont encore exotiques, notre langue domestique est encore celle qui ne se parle pas à l'extérieur de la maison. Nous ne sommes pas dupes : le récit officiel du père, l'homme de première génération d'exil, est un mythe qui, « al contrario que el ejercicio de memoria, corre el riesgo de reducirse a una narrativa cerrada que, en lugar de transmitir la fuerza y pasar el testigo del relato, se convierte en epopeya, lejana y inaccesible.¹²¹ » (Mora, 2021, p. 105-106) Cette épopée est effectivement si spectaculairement, si héroïquement, si adroitement construite qu'elle devient louche, qu'elle cache quelque chose de plus sombre, de plus triste; elle cache une anecdote qui, à force d'être niée et éludée, devient monstrueuse, une histoire parallèle, alternative, qui aurait pu être révélée plus tôt si seulement nous avions accepté, ensemble, de faire de cette relation mémorielle un échange non pas que d'un père à ses enfants, d'un savant à des ignorant·e·s, de dominant à dominé·e·s, mais

¹²¹ « contrairement à l'exercice de la mémoire, court le risque de se réduire à une narration fermée qui, au lieu de transmettre la force et passer le relais du récit, devient une épopée, lointaine et inaccessible. »

surtout d'un humain avec corps et failles, *affecté* par ce qu'il a vécu, ainsi que par ce qu'il a lui-même provoqué, qui dans l'affect s'adresse alors à d'autres humains avec leur propre corps, avec leurs propres failles, avec leur propre capacité à réagir en toute agentivité à ce qu'on leur raconte – s'émouvoir, se mouvoir et, installé·e·s entre l'émotion et le mouvement, entre la tête et le cœur, se réévaluer en regardant le deuil en face, cette part déterminante, interminable et diasporique de notre mémoire.

*

C'est peut-être par peur de trop d'affect que notre relation mémorielle n'était pas nommée comme une relation affective, que l'exil et la migration n'étaient pas appelés *traumas*, que le récit qu'on nous a raconté servait aussi à ne pas raconter celui qui, profondément mélancolique, a affecté plus clairement ma mère, qui a produit un autre trop-plein affectif réduisant sa version des faits au silence, au tabou.

L'adultère de mon père, lui aussi à l'origine de notre exil, nous a été caché pour un ensemble de raisons, entre autres pour que notre postmémoire maintienne les figures intactes, immobiles, comme des statues sur leurs socles : le père et la mère à leur place, héroïques et sacrifié·e·s, et nous, ma sœur, mon frère et moi, à notre place, intégré·e·s, assimilé·e·s. Cette dimension plus sensible de notre histoire avait le risque de gâcher cette image – cette installation – et faire du père un bourreau, de la mère une victime, ce que l'occultation pendant plus de 30 ans de ce récit n'a pas réussi à éviter, puisque les récits officiels qui nous étaient racontés avaient toujours une structure profondément genrée, souvent sexiste, et relayait le père au rôle du conteur et de l'homme contrôlé, et ma mère à celui de la femme silencieuse et fragile. Devant cette constante séparation du contrôle de soi et de l'émotivité, l'un relégué à l'homme et l'autre à la femme, il était simplement impossible de connaître toutes les dimensions de notre histoire d'exil : c'est son aspect le plus maîtrisé – et le plus *toxiquement*

masculin – qui l’a toujours remporté, reconduisant dans notre relation mémorielle les mêmes rapports de domination, générationnels et sexistes.

Revisiter cette relation mémorielle dans une approche affective me permet de retourner à cette horizontalité de la transmission de la mémoire entre les générations; cela signifie de dire les choses tristes, faire les détours nécessaires pour que nos sentiments négatifs ne soient pas écartés, pour au contraire les évaluer comme nous réévaluons, une fois que le doute est semé, les faits qu’on nous a sans cesse répétés. Ainsi, le deuil qui nous accable n’est pas uniquement celui qu’on nous a transmis en toute latence – deuil du pays, de la nation, de la langue, de la famille –, il s’agit aussi d’un deuil que je considère, un deuil auquel je retourne non plus comme une fin, non plus comme l’aboutissement de cette relation mémorielle intergénérationnelle verticale et à sens unique, mais bien comme le point de départ d’un nouveau processus affectif circulaire, comme une porte tournante faisant correspondre en boucle nos récits qui impliquent, entre autres, nos pays, nos langues, nos cultures et nos subjectivités.

Mes parents ont cru nous épargner une tristesse et un deuil supplémentaires. En réalité, ils n’ont que retardé le moment de la révélation et, pendant cette temporisation qui a duré près de trente ans, d’autres histoires tristes et d’autres deuils ont grandi en nous, en moi, m’ont confronté à d’autres silences et d’autres douleurs latentes subitement et spectaculairement éclatées, révélées au grand jour. Que faire quand on apprend trop tardivement que l’on vient aussi de cette histoire-là, de cet exil-là, que le récit raconté, à soi et aux autres, des milliers de fois, est en réalité entaché par cette trahison-là, par un père adultère et une mère suicidaire? Que faire quand, à la douleur de cette histoire triste, s’ajoute aussi celle d’apprendre qu’elle nous a été cachée pendant tout ce temps, quand on comprend injustement que cette dissimulation désespérée était aussi une façon pour mes parents de détenir, peut-être involontairement, un pouvoir sur nous, sur moi, et pour mon père de dominer ma mère? Que faire, comment réagir, comment ajouter aux deuils initiaux celui du récit originel, du récit d’exil, du récit identitaire, du

récit héroïque et politique, comment ajouter aussi celui de ma propre agentivité, de mon intelligence, de mon indépendance, car j'ai pensé : *j'ai été dupe, mon récit n'était pas le mien, c'était celui de mon père, mon père qui a, tout ce temps, parlé à travers moi, qui m'a, lui aussi, ventriloqué?* Comment ne pas retourner au deuil, à la tristesse, à la mélancolie?

Retourner à la tristesse dont mes parents, de bons parents aimants et protecteurs, voulaient si violemment nous préserver : la considérer comme les autres deuils, c'est-à-dire non plus comme le résultat d'une relation mémorielle dominante, mais comme le début du processus, un point d'appui pour la création de nouveaux récits : « If injustice does have unhappy effects, then the story does not end there. Unhappiness is not our endpoint. » (Ahmed, 2010, p. 50) Le point final n'existe peut-être pas, puisque le deuil, comme la mémoire, est éternellement renouvelable, interminable, forçant tours, détours et retours, *vueltas* aux mélancolies comme une forme d'agentivité affective me permettant de proposer des formes de récits mémoriels qui, en nommant les injustices et les relations de domination, tentent une réparation et, potentiellement, prémunissent contre les cycles de l'histoire – car, ça vaut la peine de le rappeler, quand l'histoire se répète, le trauma réapparaît. N'en déplaise donc à mes parents, c'est pour que ma postmémoire soit réparatrice et fortifiante que je retourne (à) nos histoires tristes, (à) nos mélancolies :

A concern with histories that hurt is not then a backward orientation: to move on, you must make this return. If anything we might want to reread melancholic subjects, the ones who refuse to let go of suffering, who are even prepared to kill some forms of joy, as an alternative model of the social good. (2010, p. 50)

Tourner, *darme vueltas y volver*¹²², c'est alors, paradoxalement, un élan vers l'avant à la forme spiralée, un mouvement que je crois, probablement naïvement, être responsable, engagé dans la création d'un monde meilleur, d'un monde plus juste et

¹²² « faire des détours et retourner »

bienveillant. « The emphasis here [...] is in the possibility that acknowledging traumatic loss can be a resource for creating new cultures » (Cvetkovich, 2003, p. 122), des cultures dont les tours de mémoire permettent de retourner aux récits qui nous ont constitué·e·s et à ceux qui nous ont diasporisé·e·s, et de considérer ces mouvements non pas comme des régressions, mais au contraire comme de véritables démarches (dans tous les sens du terme : approches, méthodes et façons de marcher), des processus actifs, des formes mobiles et relationnelles d'inscription historique et d'expression de soi.

C'est au sein de cette démarche, émotive et politique, négative et mélancolique, d'inscription et d'expression, que des récits peuvent se bâtir comme un chant pluriel : « I purposefully allowed negative emotions in, sort of like singing with a full range of notes and with both lungs » (Anzaldúa et Keating, 2000, p. 287). Ces récits, ces chants, ne se font pas dans la solitude et la fixité, ils imposent écoute, déplacements, interactions. Ils imposent, pour se produire, une volonté de décentrement, un refus du confort et une attention aigüe aux manières dont les discours se façonnent, et plus particulièrement aux moteurs affectifs des récits des autres, à ces émotions négatives qui remplissent les poumons pour s'expulser sous la forme de mélodies, de chants libérateurs, émancipateurs, qui se croisent et qui, dans l'échange, la confrontation ou l'inharmonie, produisent des nouveaux sons, de nouveaux détours à écouter – histoire orale, témoignages, œuvres d'art, souvenirs et ekphrasis déplacent les frontières de la mémoire.

C'est engagé dans ce processus mémoriel que je suis retourné au Chili, à la recherche de dialogues comme une façon de remplir mes poumons, pour penser, écrire, entendre et chanter des récits d'exil.

CHAPITRE 2 DÉTOURS FRONTALIERS (NOS CHANTS)

« Se apagó la música, y sin música no es posible hablar.¹²³ »

Pedro Lemebel,

Lemebel

¹²³ « La musique s'est arrêtée, et sans musique ce n'est pas possible de parler. »

DÉTOUR 1 : TEXTE-DANSE

Ces pages sont une frontière, une ligne entre deux espaces, une barre oblique entre les mots, un point médian entre les genres. Elles ne deviennent territoire / champ / chapitre / texte que si l'on s'y engage suffisamment pour l'habiter, pour en faire alors un « historical and metaphorical site, un sitio ocupado¹²⁴, an occupied borderland » (Anzaldúa, 2015, p. 63). Cette partie, deuxième parce que placée entre deux autres, est aussi la troisième parce que rédigée ultérieurement, également la première parce que la lecture pourrait tout aussi bien débiter ici, au centre de ce terrain qu'on appelle une thèse, un essai. Cette partie, comme toutes les autres, « deals with shifting identities, border crossings, and hybridism » (2015, p. 63) : elle est un détour parmi les lignes sur une mappemonde, les murs entre les nations, les façades sur lesquelles on pose la tête pour pleurer ou pour prier, qu'on frappe avec nos poings ou des bâtons pour marquer le rythme de nos migrations, qu'on vandalise pour crier en silence, pour donner formes et couleurs à la résistance, à la révolte, aux refrains et aux rêves.

Ce chapitre est un espace limitrophe, « là où les mondes se touchent, inlassablement » (Miano, 2012, p. 25), là où s'expriment les fragments, les effacements, les rapiécages, les excès, les clameurs, les mélodies et les chaos des frontières. C'est une zone de frottement entre les sons, les disciplines, les pays, les langues, les genres et les méthodes. C'est un espace bruyant, empli de la rumeur des caresses, des coups, des crimes haineux et des exclusions, et c'est pourquoi le ton de ma voix est plus changeant, plus instable, sans doute plus agacé, vindicatif, revanchard, protestataire : les frontières sont des espaces où la violence qui se produit partout ailleurs est nommée, décriée, dénoncée avec des affects de résistance, des slogans, des refrains, des percussions et des répétitions. Ce chapitre, c'est là où les mots se répètent, s'énumèrent, forment des listes de phrases, de vers et de citations qui se cannibalisent, où les concepts

¹²⁴ « un site occupé »

s'empruntent dans l'indiscipline. C'est « le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent [...] pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride » (2012, p. 25), un refuge instable où les traumatismes essaient de devenir chansons, poèmes, textes, réflexions, sans y arriver tout à fait parce qu'ici, dans ce détour comme un détournement, la réussite et l'érudition importent moins que cette tension, porteuse de sens et émancipatrice, entre l'échec et le triomphe.

Ce chapitre est un cours d'eau, un fleuve dont l'intranquillité rappelle qu'il « arrive parfois que les fils et les ponts soient coupés, que les berges s'éloignent les unes des autres et que les mains tendues sombrent dans la violence des flots. » (Dawon et Rosso, 2020, p. 12) Il s'écrit / s'inscrit dans l'urgence des frontières à partir desquelles nous honorons nos infortunes passées en les transformant en prophéties de notre fin : « il est [...] temps d'envisager une autre carte du monde, d'autres façons d'écrire et de communiquer. » (2012, p. 14)

Ce chapitre est une multitude d'autres façons de communiquer, d'écrire et de *s'écrire* – écrire soi, écrire ensemble –, une frontière remplie de frontières produisant autant de polysémies que de synesthésies, des silences qui mènent à des sons.

*

Ce chapitre se comprend comme un espace sonore, un espace musical : vide au regard mais plein d'une matière instable, insaisissable, une tranchée pleine de cris, une ruelle éternellement traversée des clameurs des personnes insultées, réprimandées, rejetées, disqualifiées, déportées, abusées, tuées, disparues. Un endroit lumineux dans nos souvenirs où les mélodies ne décollent pas, un espace assombri nuit et jour, pour une seconde ou toute une vie, par les voix (qui nous ont) blessé·e·s.

J'aborde la musique et le son parce qu'ils sont intimement liés aux frontières que j'active *ici* : dans l'écriture, à l'intérieur de ce chapitre pensé comme un espace disséminé, hors des logiques nationales et des catégories disciplinaires, bâti avec les retailles des lieux habités, traversés et quittés, un *aquí*¹²⁵ où je me tiens en tant que sujet queer et diasporisé.

Vivimos en diferentes espacios geográficos tratando de localizar el cuerpo que tenemos, tratando de establecer una biografía de nuestros tiempos dañados. Hemos nacido en diferentes lugares pero no se nos ha dado nuestro *aquí*. No nos basta con el territorio nacional. Transitamos espacios donde vivimos y donde tenemos que hacernos nuestro *aquí* para vivir. Un *aquí* donde sobrevivir, donde tengamos una posibilidad. Un *aquí* puede significar establecer un vínculo, una palabra o un espacio donde existir.¹²⁶ (Díaz et Mijail, 2016, p. 30, les auteur·rice·s soulignent)

Cet *aquí* est une zone textuelle qui imite les frontières de nos vies – corps, nations, langues, identités, sexualités, disciplines, universités –, frontières poreuses qu'on tente désespérément de faire sauter, qu'on échoue à faire sauter parce qu'elles sont tenaces, les frontières, rassurantes, violentes. Ici, *aquí*, c'est le lieu qui accueille la musique, celle que j'écoute, parce que les frontières sont retentissantes.

*

Il est erroné de croire que la musique ne connaît pas les frontières, car elle peut être comprise spatialement de manière à désigner et déconstruire les zones que les frontières délimitent. La musique peut même construire de nouvelles zones parmi des nouvelles frontières; cela permet de comprendre autrement, avec un langage bruyant mais moins bavard, dans l'affect et dans le mouvement (au sens physique et au sens musical), les

¹²⁵ « *ici* »

¹²⁶ « Nous vivons dans différents espaces géographiques, en essayant de localiser le corps que nous avons, en essayant d'établir une biographie de notre époque endommagée. Nous sommes né·e·s dans différents endroits, mais on ne nous a pas donné notre *ici*. Le territoire national ne nous suffit pas. Nous parcourons les espaces où nous vivons et où nous devons nous façonner notre *ici* pour vivre. Un *ici* où survivre, où nous aurons une possibilité. Un *ici* peut signifier établir une relation, une parole ou un espace où exister. »

dynamiques qui se jouent (au sens ludique et au sens des musical) à l'intérieur de ces espaces.

Understanding music spatially, we can't track sonic movements, witnessing and listening for its migrations and travels. [...] Music is capable of inhabiting a particular place while at the same time moving across several places—of arriving while leaving. Through music, space is constructed and deconstructed, shaped and shattered, filled up and hollowed out. Music creates spaces where cultures can be both contested and consolidated, both sounded and silenced. Moving through space, music performs as double act of delinquency that unsettles both the geopolitical boundaries of the modern nation-state and the disciplinary boundaries. (Kun, 1997, p. 288)

Ce chapitre est alors un espace bourré de frontières – culs-de-lampe, marges, vers, langues, listes, notes, colonnes, répétitions, énumérations, symboles et citations – où s'affrontent, se multiplient et se brouillent les zones pour créer un texte cacophonique – le bruit aussi est musical.

J'aborde la musique *aquí*, parce que la musique me fait voyager. C'est un cliché, je sais, et je ne parle pas des voyages métaphoriques que les « musiques du monde » produisent, façonnés dans une logique exotisante, folklorisante et colonialiste pour que les personnes du nord et de l'Occident aillent à la rencontre de ce qu'elles se figurent déjà des pays du sud et de l'Orient; je ne parle pas d'un voyage à sens unique, du nord au sud, fait sans bouger, imaginé dans le confort du salon, qui cherche à retourner aux origines claires et pures de styles pourtant métissés, à classer les sons à l'intérieur de limites géographiques nettes, à produire par le fait même un « récit dominant [qui] a également tendance à être trop linéaire. [...] [I]l serait plus pertinent d'envisager ces hauts lieux historiques à la fois comme des contextes locaux distincts et comme des constellations socioculturelles mouvantes et fluides. » (Marshall, 2020 [2009], p. 139) Je parle effectivement de déplacements parmi ces constellations qui donnent lieu à des déplacements identitaires, des bousculades, des étourdissements produits par des sons d'ailleurs, des sons d'un ailleurs qui n'a rien d'essentiel, d'un ailleurs historiquement

noué d'autres ailleurs, d'un ailleurs qui est en vérité des métissages d'ailleurs, l'amalgame ou le souvenir d'autres ailleurs, de plusieurs temps et de plusieurs voyages. La musique me fait voyager : je veux dire que certains sons me diasporisent.

- + je parle d'un reggaeton qui se souvient des esclaves et ouvriers du canal de Panama des pauvres en Jamaïque des *Tainxs Portorriqueñxs* migrant·e·s à Brooklyn exilé·e·s en Europe jeunes paumé·e·s de toute l'Amérique (du nord du sud centrale latine l'Amérique c'est *América* ce mot est une explosion) je pense aux échos de *Lo que pasó, pasó* (Daddy Yankee, 2004) sur le web version 3.0 *neoperreo* avec un son cacanne des *beats cheaps* et des coups de feu pour rappeler que la mort est dans notre sang et que les rues sont encore des veines ouvertes pleines de nous
- + je parle d'un hip hop qui se souvient du dancehall qui se souvient des escales et transits des « nouveaux sons de la Jamaïque [...] arrivés à Porto Rico plus par New York que par Kingston » et qui chemin faisant ont parsemé un peu partout leurs nouveaux rythmes « boum-tch-boum-tchac, devenue la base du reggaeton » ayant aussi « popularisé un ensemble de riddims et autres signatures sonores » (Marshall, 2020 [2009], p. 145-146) la mesure 4/4 déplacée deux coups de grosse caisse pour un coup de caisse claire *bomp bomp* croisé 3 + 3 + 2 et la force des mains contre les bottes et les bottes contre les sol à même la terre les champs les plantations et les mers des Caraïbes
- + je parle d'une disco qui se souvient des queers *maricas locas colizas*¹²⁷ *trannies* non-binaires toute la sueur des clubs et le sperme dans les backrooms les marches dans la rue des courses pour fuir *los pacos los milicos la yuta la chota los tombos la tomba los sapos los chepos la raya la jarra los perros*¹²⁸

¹²⁷ Mots péjoratifs pour désigner les personnes homosexuelles, comme « pédés », « tapettes », « folles ».

¹²⁸ Tous ces mots désignent la police de manière péjorative (les flics, les porcs, les bœufs, etc.).

je parle du *dance* et de la techno aux torses nus parmi la fumée les vapeurs les lacrymos je parle des fêtes « as refuge » des veillées comme « a place to catch one's breath when you can't breathe » je parle des party comme « a way of staying alive and keeping each other alive » (Chambers-Letson, 2018, p. xi) je parle de survie quand on danse à ciel ouvert sur des *beats* reconnaissables répétés reproduits à l'infini mais inventés dans la clandestinité

- + je parle des mots inventés par ceux qui reprennent les *beats* des oppresseurs de l'Occident-Nord de l'Europe coloniale la dance l'eurodance l'europop devenues *punchis punchis* pour se rappeler à chaque battement à chaque coup de hanche et des bras en l'air de la dure traversée des frontières des contrôles des questions intrusives et des fouilles pour se rappeler que les hémisphères se marient dans la force et la violence et que l'équateur se traverse dans la souffrance ça crée des danses extraordinaires et des mots qui les décrivent avec précision dérision une saveur aigre-douce comme la langue
- + je parle d'une cumbia qui se souvient de *los barrios las fondas los carretes los asados*¹²⁹ sur une vieille clôture rouillée je parle d'un tango qui se souvient des faubourgs des *bailietins*¹³⁰ d'immigrant·e·s et des hommes enlacés en pleine rue des caresses sur les jambes comme les doigts caressent un accordéon un dos un torse un sexe en cachette au péril de la vie
- + je ne parlerai de la *cueca* que si elle est dansée seule alors *la cueca sola* (Mallet, 2003) se souvient des disparu·e·s des torturé·e·s de la violence se souvient surtout de la souffrance des femmes qui restent du silence où elle se terrent en cherchant des os dans le sable de la chair dans les entrailles des poissons mais aussi de la colère des plus jeunes leurs poèmes leurs slogans leurs slams leur rage et leurs chants

¹²⁹ « les quartiers, les rassemblements populaires, les fêtes, les barbecues »

¹³⁰ Petits bals en plein air, communs en Argentine, originaires des quartiers pauvres de Buenos Aires à la fin du XIX^e siècle, pendant les vagues d'immigration européenne.

- + je parle des chorégraphies sur Tiktok qu'on imite dans nos salons dans nos sous-sol dans nos bureaux avec un filtre *glossy* mouvements de jambes et d'épaules compliqués qui se souviennent des rues dans lesquelles ils sont nés des espaces vides entre les immeubles des *projects* dans les *inner cities* des jeunes qui dehors deviennent les maîtres ceux qui donnent les ordres *to the left to the right take it back now y'all* et qui inventent des *new moves new tunes new tracks* propulsées sur les réseaux et dans les clubs je parle du jersey club qui n'oublie pas d'honorer de sauver de libérer la jeunesse noire et afrolatina
- + je parle de ce qu'on appelle en occident-nord la musique expérimentale celle qui se souvient du besoin vital question de survie question de vie ou de mort de la nécessité l'impératif d'inventer de nouveaux sons des nouveaux hymnes des nouveaux *beats* tumulte brouhaha cacophonies synthétiques et explosives pour dire qui nous sommes pour dire surtout que nous ne sommes pas une fois pour toutes immobiles solidement fixé·e·s dans la même ligne la même partition la même portée le même pays la même nation pour prendre la main de la pop et celle du vacarme trébucher sur les sons des Andes ses instruments sa nature et ses agonies pour dire plutôt que nous bougeons fuyons migrons trouons dansons les frontières *hasta abajo*¹³¹ *bottom up hasta el horizonte donde sea donde esté desde todas las historias donde se mezclan las orígenes*¹³²

Elles se mêlent, les origines, et ces danses métisses élèvent comme une tornade les lieux, les objets, les débris qui transportent bruyamment toutes les histoires qui façonnent nos rythmes.

Whether forced into slave labor in the sugarcane fields, migrant labor in the apple groves and vineyards, or undocumented labor in sweatshops and

¹³¹ « jusqu'en bas »

¹³² « jusqu'à l'horizon où que ce soit où je serai depuis toutes les histoires où se mêlent les origines »

restaurant dishrooms; wether lynched in the newly annexed territory of Texas, sterilized without consent in Puerto Rico or the Dominican Republic, or detained in immigration camps in Haiti and South Florida: Latin/o bodies serves as the site of long history of racial, cultural, and economic conflict. Dance promises the potential reinscription of these bodies with alternate interpretations of that history. Magnificent against the monotonous repetition of everyday oppressions, dance incites rebellions of everynight life. (Delgado et Muñoz, 1997, p. 10)

La musique que j'écoute révèle nos révoltes pour me faire entrer en danse, en transe, un voyage pluriel qui me dissémine parmi les millions de manières d'être Latino, parmi les histoires croisées de cette identité croisée. Cette musique produit une danse diasporique, une danse qui diasporise ma latinité dans ce qu'elle a de plus festif autant que dans ce qu'elle a de plus traumatique

*

Je recommence (la musique que j'écoute, je l'écoute en boucle).

*

La musique que j'écoute ne me rappelle pas à une latinité stable / fixe / unique / univoque / simple / folklorique / nationale / patriotique / exotique / insulaire / ferme / enfermée, au contraire. Sa pluralité risque la violence sonore pour rappeler que la violence historique est au cœur de la latinité, que la violence a éparpillé la latinité – peut-être faudrait-il désormais l'écrire au pluriel, *les latinités* éparpillées dans l'histoire, dans le temps et sur la planète – et lui a imposé des sons nouveaux, des rythmes nouveaux qui se ressemblent juste un peu, juste assez pour s'aimer, juste assez pour se défier, des sons parents, déracinés puis enracinés dans cet ailleurs noué d'ailleurs, fabriqués dans la survivance et la solidarité, des sons à la mémoire vive mais trouée, torturée. Parfois ces sons se rencontrent après des années de vie séparés, comme des exilé·e·s qui retournent au pays natal : ce n'est jamais beau, jamais lisse, jamais

calme, jamais monotone. Les langues, les accents, les débits s'affrontent, se marient mal, s'unissent dans la rupture et les failles, se déplacent tout croche et trébuchent, ne cessent jamais de trébucher malgré l'amour, les larmes, la nostalgie, malgré les retours mémoriels provoqués par un rire, une expression, une blague, un coup de langue contre la dent, un tic, un toc, un tchuiip, une pulsation. Malgré ces brefs moments d'épiphanies qui font croire à un véritable retour, la rencontre se fait toujours entre deux identités remplies d'histoires d'ailleurs nouées d'ailleurs qui butent, se font compétition, tombent, échouent. « The polyrhythmic layering of competing histories always challenges the nationalization of rhythms. » (1997, p. 25)

La musique que j'écoute défie les rythmes nationalistes parce qu'elle donne à entendre la guerre que les rythmes se font – oui, la guerre, mot horrible, concept fondateur de nos nationalismes, repris par la musique que j'écoute pour rappeler que c'est aussi de là que viennent nos hymnes, qu'ils sont nés d'éternels affrontements : *tresillo*, *clave*, *dancehall*, *dembow*, *jersey*, *footwork*, *amapiano* et autres *riddims* provoquent une danse qui se souvient des guerres, une danse qui marche comme les soldats mais qui se trémousse, arythmique, pour secouer les nations qui nous collent à la peau (*shake it off*, dit-on en anglais – rien à voir avec la chanson pop au même titre), pour libérer des contraintes que les nations imposent. Il est là le pouvoir diasporique de la musique que j'écoute, « [f]ocusing on the triumph of motion over constraint » (1997, p. 11) : la danse qu'elle produit est l'écriture corporelle d'identités insistant sur les migrations, les déplacements, les exils et la diasporisation des latinités, une « dance of identity [that] suggests neither being nor even becoming, but a body in motion that breaks into meaning to the polyrhythmic beat of history. » (1997, p. 14) Ici, *aquí*, dans ce texte-frontière, dans ce « texte musical qui s'inscrit dans une longue histoire de circulation des sons, des personnes et des idées – sur le rapport à l'autre, à soi, à la racialisation et aux territoires » (Marshall, 2020 [2009], p. 133), ici donc j'aborde la musique, parce que celle que j'écoute, diasporique, produit une danse qui retourne au sens le moins contraignant et le plus créatif du mot « chorégraphie » : une écriture corporelle.

Ce chapitre, je voudrais qu'il soit un texte-danse, des corps qui s'écrivent aux frontières de leur mémoire.

*

Musique, danse et latinités est un rapprochement risqué, il rappelle l'un des amalgames racistes qui servent à exotiser les personnes d'origine latino-américaine. Dans la rue, dans les couloirs de l'université, dans le milieu littéraire, dans l'espace public, on m'a répété les éternels *tu dois bien danser t'as ça dans le sang la chaleur le rythme tu sais bouger les fesses les hanches tu dois bien danser*. Pareil dans les bars, dans les clubs, sur les planchers de danse *tu dances bien t'es latino le sang la chaleur le rythme les fesses les hanches*. Ces phrases ont servi autant à me draguer qu'à me rejeter, toujours à me classer. Le fait est que je danse bien, que j'aime danser; on dit que j'ai le sens de la fête et le sens du rythme, mais qu'on ne me dise pas que j'ai le rythme dans le sang (et si mon sang venait à se gâcher, qu'advierait-il de mon rythme?). Le rythme n'est pas dans le sang, il est dans les récits et les cultures, il est une pratique comme une écriture – on dit que j'ai une écriture rythmée, c'est vrai, j'impose à mes phrases différentes cadences quand j'écris comme à mon corps quand je danse. À force de pratique / de mots / de vers / de listes / d'essais / d'erreurs / de nuits endiablées, mon écriture comme mon corps ont appris à suivre le rythme, ont appris que le rythme n'est pas une essence, mais une construction complexe faite d'histoires, de guerres, de langues et de référents culturels aussi forts et aussi perméables que sont les frontières entre les nations.

It is not surprising that the boundaries of the Latin American nation or Latino community have often been closely associated with music, dance, and their performance and representation as stylistic markers of (imagined) national essences: Argentine tangos, Brazilian sambas, Mexican mariachis and rancheras, the merengues of the Dominican Republic, the Cuban danzón, rhumba, mambo, and cha cha cha, the urban Latino salsa, etc. In fact, we could argue that in addition to being

“narrated”—a fictional or enunciated construct—the nation (and some more than others) is also sung and danced. Latin American nations [...] have foundational rhythms which are fought over—and crossed—with as much regularity as their painfully real cartographical borders. (López, 1997, p. 310-311)

Le stéréotype musical des cultures latino-américaines est donc glissant, risqué, mais il m’importe de le replacer *aquí*, dans cet espace frontalier, pour articuler plus honnêtement cette relation diasporique que j’entretiens avec la musique que j’apprends encore à écouter – paroles en espagnol qui m’arrachent les larmes plus facilement qu’en tout autre langue, dembow qui appelle mon corps au mouvement plus rapidement que tout autre structure rythmique, ruptures de ton et échantillonnages qui me déplacent d’une culture à l’autre plus facilement que tout autre voyage.

Larmes, mouvements, déplacements : la musique que j’écoute est faite de pièces construites et rapiécées, façonnant mon corps et l’entraînant à des réactions affectives complexes – le chant, la danse, l’écriture –, qui s’activent au croisement des sons, des mélodies, des percussions et des voix, et qui activent du même souffle l’ici, la frontière où je me tiens, où je me meus, où j’écris, hors du pays d’origine, hors des lieux convaincus de leur propriété des rythmes et des styles, hors des nations qui se disputent les différents patrimoines musicaux. La musique que j’écoute me diasporise : cela signifie qu’elle me rappelle avec insistance, à répétition (*on repeat*, dit-on en anglais), que j’écoute la musique hors des pays qui se l’approprient, hors des nations qui essentialisent ses sons. « [T]he idea of these specific rhythms as emblems of the nation already involves the process of appropriation and assimilation of differences that comes into play when we talk about the circulation of such rhythms outside of the nation-state in question. » (López, 1997, p. 311-312) La musique que j’écoute, je l’écoute dans et depuis les diasporas. Si ces pièces réfèrent à des hymnes, si elles empruntent des mélodies emblématiques de certaines cultures, si elles reproduisent des rythmes identifiables à des nations précises, si elles se servent d’instruments folkloriques, elles donnent moins lieu à une réitération d’une soi-disant essence nationale musicale,

qu'elles donnent à entendre les mécanismes de la construction nationale qui se jouent particulièrement lorsque les productions culturelles se déplacent et se nourrissent d'un lieu à un autre.

Nourries de ces déplacements, ces pièces qui constituent la musique que j'écoute s'inscrivent / m'inscrivent non pas contre, mais au-delà des modèles nationaux, de manière à penser d'autres zones d'appartenance, d'autres formes réflexives, d'autres lieux d'écriture, d'autres ailleurs, des espaces diasporiques où la danse et le rythme sont des langues aussi changeantes qu'officielles : « beyond the national paradigm, music and dance operate in “other” spaces—domestic and semipublic—where they serve as vehicles for different forms of transgressions and crossings linked to desire and other processes of identity-formation and contestation. » (López, 1997, p. 312) J'aborde la musique *aquí* : avec des tambours et des glitches, avec des coups de basse et des coups de feu, j'identifie un lieu, lui-même situé au centre d'une thèse, où il est possible d'être queer et diasporique, et donc *shake off* les certitudes et les hégémonies, qu'elles soient nationales, sexuelles ou textuelles. « [R]hythm has also served to posit spaces for rewriting and resisting the homogeneity of the generalizing force of nationness. » (López, 1997, p. 340) J'aborde la musique parce qu'*aquí* est un espace où on ne danse ni bien ni mal, où les danses latines, lascives ou raboteuses sont aussi d'ailleurs, déconstruites et incontrôlées, métissées et éparpillées comme la pensée, comme cette écriture instable qui crée de toutes *pièces* un espace renouvelé, précaire, salutaire.

DÉTOUR 2 : *PLAYLIST*

Ce que j'entends dans / par la musique que j'écoute : une liste comme une bibliographie, un *line-up*, du *name dropping* pour qu'ici, *aquí*, dans cet espace textuel, apparaisse en mode aléatoire (*on shuffle*, dit-on en anglais) une *playlist*¹³³ qui sonne queer quand on la lit, comme les rythmes hasardeux des pièces qu'elle contient.

Sueuga Kamau + Precolombian & Estoc + EL PLVYBXY + Valesuchi + WULFFLUW XCIV + Imaabs + Lechuga Zafiro + Kamixlo + Aur3lius + Kali Mutsa + Lila Tirando a Violeta + Niteroi + Zutzut + Backxwash + Ana Tijoux + DJ Pavigo + Nuri + Rafa Maya + Bea Pelea + Moor Mother + DJ Nervoso + Moro + Tomás Urquieta + Dua Saleh + Debit + Uboa + Siete Catorce + Chancha Via Circuito + SHALT + Elysia Crampton + Wasted Fates + Aggromance + Milkshk + Lido Pimienta + Davia Spain + Uji + Ivy Queen + Bitter Babe + Chesterminajj + Bambounou + Funeral + DJ Sentimiento + Tomasa del Real + Rabbit + Nicolás Jaar + Motivado + DJ Haram + Dengue Dengue Dengue + Arca + Muqata'a + SAULT + DJ Python +

Buscabulla + La Favi + Daniela Huerta + Lyzza + Dany F + Mas Aya + Mon Laferte + Fever Ray + RP Boo + Alejandro Paz + Orihuela M.S.S. + Deena Abdelwahed + Yves Tumor + Isabel Lewis + Mi\$\$il + PIERI + Nick León + Crazy Chatman + Nicholas G. Padilla + Alex Anwandter + JEURU + Tygapaw + Chocolate Remix + Nídia + Aisha Devi + Snow Tha Product + Elori Saxl Grove + Ouri + Pauline Anna Strom + Javiera Mena + Lello Fusco + Martyn Bootyspoon + Omaar + Francisco Victoria + Aurelius98 + Ela Minus + Dinamarca + Planningtorock + KMRU + Fatima Al Qadiri + Tayhana + DÆMON + Rubio + Kelman Duran + Meth Math + Superficie + UNiiQU3 + Ruth Mascelli + Talisto + Yu Su + STEFA* + Desire Marea + El Irreal

¹³³ <https://open.spotify.com/playlist/2H6wgsxC1FboXhIq0tcYiO?si=69f9d37654ed493c>

Veintiuno + AMAZONDOTCOM + Pelada + Equiknoxx + Mala Rodríguez + Ah-Mer-Ah-Su + Sueños de Pájaros + For Those I Love + DJ Nigga Fox + Quay Dash + Burial + Nazar + Masters At Work + Jasmine Infiniti + BE3K + Against All Logic + JASSS + Ariel Zetina + Lao + Klein + KYO + Paul Marmota + Rvsgr + Lelf + Chino Amobi + Dedekind Cut + Jlin + Lotic + ZULI + Iglooghost + Taphari + Maribel Tafur + Kingdom + QOQEQA + DJ Taye + Meriem Aboulouafa + AceMoMa + Space Afrika + Domingæ + Matías Aguayo + Mars89 + J. Zunz + Serpentwithfeet + Zebra Katz + Trillones + Kizis + Loraine James + Xavier Stone + Mucho Sueño + DJ Manny + Future Brown + Dementira + Lucrecia Dalt + Access Device + Blood Orange + LSDXOXO + Defensa + Angel Haze + Nicola Cruz + Lost Girls + Merca Bae + The Knife + Shinichi Atope + Anz + Nick León + Slikback + Bomba Estéreo + Lyra Pramuk + Colin Self + E-Saggila + KABLAM + Sangre Nueva + Kush Jones + M.E.S.H. + Concon + John Glacier + 33EMYBW + Mykki Blanco + Vudufa + Bendik Gliske + Lingua Ignota + Kai Whitson + Pujollll + Eris Drew + Alyxis + Huerco S. + Gaika + Moses Sumney + Sega Bodega + Tzusing + Cookiee Kawaii + Toxe + SOPHIE + Jana Rush + Endgame + WWWINGS + Shygirl + Hyph11e + Octo Octa + Sailorfag + Lizz + TECH GIRL + RUI HO + OCTUBRXLIBRV + Florentino + Nailah Hunter + KÁRYYN + Alpha S + Cakes Da Killa + Ziúr + Metome + Total Freedom + Stasya + Sobrenadar + Vague Imaginaire + Duval Timothy + Ase Manual + Enrique Ramirez + 41V1L + Eartheater + Lanark Afterfax + The Haxan Cloak + Death Grips + Dirty K + Jigga + Maral + Merci & Marco + Misanthrop + p4rkr + Rogellio the IIIrd + Dorian Electra + Juanny Depp + Angel-Ho + Manuka Honey + Namasenda + WRACK + Laura Les + Linn da Quebrada + Adrianigual + That Kid + RIP TXNY + DJ Fucci + Sergio Telléz + NKC + Tama Gucci + Miss Jay + Net Gala + Divoli S'Veve + Catnapp + T5UMUT5UMU + yeule + Ms. Boogie + PUTOCHINOMARICÓN + Actress + Entrópica + The Field + etc.

- + une image insaisissable brutale un bloc plein de lisières de vides des tranchées des frontières en forme de + parce c'est ensemble que nous voyons entendons dans l'éparpillement ce qui nous rassemble
- + comme une croix parce qu'ensemble dans l'incompréhension c'est un acte de foi
- + j'ai foi en ce mot *ensemble* c'est pour ça que je dépose des + entre nous pour qu'ensemble nous les habitons
- + pour que nous habitons une *playlist* à écouter ensemble quand on marche dans la rue d'un pas décidé trop vide trop fort des sons violents musique expérimentale de tous les combats parmi les chantiers de la ville les nids-de-poule les tranchées réminiscences cicatrices trop familières
- + une archive éphémère pleine de + comme un *story* sur Instagram un *selfie* une légende (une *caption*, dit-on en anglais)
- + j'écris sur fond noir 🖐️ *écouter des sons violents* 🖐️ et une personne blanche hétérobourge mariée avec enfants répond *mais pourquoi* ou plutôt pour faire cool *why tho?* 😂
- + why tho?
- + 🤔
- + message bête désobligeant humiliant esti j'ai du *fun* à *catwalker* tout croche dans nos tranchées d'un pas désaccordé avec ces sons violents qui me guident malgré l'arythmie parce que j'ai l'habitude comprends-tu
- + j'ai l'habitude des détonations répétées nouées comme mes muscles ma mémoire des regards haineux rouge sang boue trous dans le béton remplis de garnotte de neige brune qui sent la marde
- + détonations brutales flasques visqueuses qui accueillent les corps dans les cours d'école et les ruelles sombres là où on nous frappe viole tue gay-bash *why tho* esti question bête *in english so cool*

- + *why tho* question simple désengagée posée lâchement à distance depuis le confort de tes mélodies doucereuses et de tes chansons tristes qui parlent d'amours hétérosexuelles et d'enfants aimé·e·s comprends-tu que je la chéris la violence assourdissante que d'autres comme moi construisent pour mes oreilles tellement sensibles qu'elles décèlent même les silences entre les sons qui résonnent encore dans nos placards
- + non non non dans ton corps et dans ta mémoire tu ne sais pas qu'« “[ê]tre au placard” est en soi une performance inaugurée en tant que telle par cet acte de parole qu'est le silence » (Sedgwick, 2008 [1990], p. 25) qu'est le vide que sont les clameurs retenues étouffées parmi les vêtements qui servent à couvrir cacher masquer la honte la porter parmi les vides entre les cris les coups de feu coups de poing coups de fouet coups de ceinture coups de tête contre la brique coups de crâne contre le bitume vois-tu entendus-tu les espaces entre ces mots les + entre les vociférations du père du passant du *bully* écoute ce qui s'accumule avec les + écoute la tranchée entre ton *why* et ton *tho* ça sonne pareil un + de plus comme le père le passant le *bully* + ton *why* + ton *tho* ça ressemble aux tonnes de ma *playlist* aux coups de feu à Orlando à la chair décomposée de Daniel Zamudio¹³⁴ gravée de croix gammées et de vulgarités *that's why* est parce que ça fesse fort le silence et la violence noués quand c'est au je comme un *selfie* regarde-nous fendre les lèvres « sourire un peu et serrer les dents pour [nous] la fermer juste le temps d'oublier comment parler » (Darsigny, 2018, p. 69)
- + prendre le temps de nous taire entendre écouter les + qui nous divisent nous accumulent les + en soi emmagasiner cette puissance liminale cette extase queer des « limites autour desquelles s'agrège l'écriture » (Preciado, 2020 [2008], p. 11)

¹³⁴ Daniel Zamudio est mort à l'âge de 25 ans, après avoir subi une attaque homophobe durant laquelle il a été torturé pendant des heures. Il est depuis devenu le symbole de la lutte contre les violences homophobes : une loi chilienne contre les crimes homophobes porte désormais son nom.

- + tu me diras que toi aussi tu fais des listes y'a rien de queer là-dedans c'est vrai on en dresse tout le temps *to do list* d'épicerie liste de noms de présences d'absences d'atrocités de nombre de mort·e·s de blessé·e·s de tout ce qui nous affecte *playlists* nostalgiques pour nos *partys* pour *chiller* pour accompagner nos lectures nos bains nos promenades nos repas
- + la mienne est ligne clôture pont frontière entre nous un ici un *aquí* liminal *a bridge un puente*¹³⁵ tout un *borderland* toute une rive
- + « [...] *un puente tendido del mundo gabacho al del mojado lo pasado me estira pa' 'trás y lo presente pa' 'delante*¹³⁶ » (Anzaldúa, 1987, p. 3)
- + un espace qui étire le temps un terrain vague une terre tendue pleine de vagues bourrée de murs troués « with images and symbols that connect us to each other and to the planet » (1987, p. 81) avec des + des cibles des mines des bombes enfouies qui explosent quand on les piétine
- + quand on les évite ou quand on les foule en dansant « pur disco-freak. En roulant des hanches, en tapant des mains. [...] En équilibre. La douleur est inimaginable » (Dustan, 2013 [1997], p. 214) et pourtant on danse à nos risques et périls pour secouer nos souffrances cancers pandémies nos terreurs dans les tranchées parmi tant de fantômes parmi tant de *je* qui ont péri avant nous qui se souviennent de « la capote [qui] a claqué l'année dernière, il y avait du sang » nous dansons jusqu'à l'épuisement au rythme du déni on se dit « [j]e ne pense pas que ça fait sept ans que j'attends de mourir » (2013 [1997], p. 196) on se dit non quand même pas mais les spectres sont là nous reluquent nous toisent nous accusent peut-être nous hantent entre chaque rythme emportés dans toutes les mélodies

¹³⁵ « un pont »

¹³⁶ « un pont tendu / du monde étranger à celui du natif / le passé m'étire par en arrière / et le présent par en avant »

- + désespérément nos planchers de danse sont des fosses communes pleines de ce que nous n'avons pas réussi l'amour la famille la normalité le devoir de mémoire et la vie notre plus grand échec qui nous a détruit·e·s qui nous a défait·e·s qui nous a aussi uni·e·s les un·e·s aux autres et aux spectres pour enfin « escape the punishing norms that discipline behaviour and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods » (Halberstam, 2011, p. 3) pour créer plutôt de nouvelles formes d'être ensemble dans le noir et dans l'hommage dans des funérailles éternelles sombres et stroboscopiques « [i]ndeed darkness becomes a crucial part of a queer aesthetic » (2011, p. 97) l'obscurité de notre mémoire en gueule de bois la noirceur dans laquelle les fantômes prospèrent
- + nous rappellent à hier à un passé pas si lointain les fantômes nous font danser à reculons sur des rythmes de demain nous tirent vers l'arrière une sensation une tension sans regrets parce que « [t]o feel backwards is to be able to recognize something in these darker depictions of queer life without needing to redeem them » (2011, p. 99) c'est dans le noir que nos récits stroboscopiques sont possibles partagés aimés qu'ils deviennent un savoir qu'on célèbre qu'on couvre de baisers
- + c'est pour ça qu'elle est queer ma *playlist* elle est au *je*
- + elle est au *nous* ça c'est plein de *je*
- + + *je* + *yo* + *je* + *je* + *yo* + *je* + *I* + *je* + « je ne suis qu'une fille folle parmi une armée de filles folles qui se battent pour se faire entendre [...] qui luttent à chaque instant pour survivre [...] le temps de tomber dans l'excès » (Darsigny, 2018, p. 144) c'est la folie qu'on s'échange qui nous enchaîne les un·e·s aux autres « fouolles » (Poirier, 2019) comme un trauma commun qui se trame encore parce que c'est vrai que « no nació loca, me enloquecieron » et que « [m]i

amiga no nació loca, la enloquecieron¹³⁷ » (Díaz et Mijail, 2016, p. 56) ces *je + je + I + yo + mi amiga* tout ça c'est plein de nous

- + c'est plein d'un nous glissant et brisé un nous qui contient aussi *us* et *nosotrxs* avec un x comme une croix comme un + au repos couché déposé pour mieux se déplacer « un *nosotras* que se desplaza de cita en cita procurando armar un relato con fiebre morena, experimentando la potencia de construir un texto donde aparezca un espacio y un tiempo en común, un no-lugar reconfortante, una especie de comunidad disidente, sin miedo al SIDA, a la enfermedad, a la vejez, al afeminamiento, al activismo, a la pornografía y a la muerte¹³⁸ » (2016, p. 11) ça c'est plein de noms
- + c'est plein de pseudonymes imprononçables de gouffres de vacarmes d'hommages aux bruits des autres avant moi mes listes ne sont pas utiles
- + mais puisque « nous sommes un défi pour l'imaginaire et [...] pour nous-mêmes » mes listes nous produisent nous font nous performant elles sont là où « nous nous mettons au monde » (Brossard, 1985, p. 125) là où nous produisons le plaisir entre nous
- + listes de joies et de bouffe avec mon amoureux de récits partagés à la chandelle d'histoires de ragots de potins une « liste rose des garçons magiques » (Daoust, 1986, p. 7) d'ombres et de spectres comme des « anges qui transgressent » (1986, p. 114) nés de cendres d'incendies d'enfances difficiles et de *quick fucks* dans les buissons n'est-ce pas que nous sommes spectaculaires quand on « [p]ense à la fureur qui gronde dans notre peau » quand on « [p]ense au bonheur que nous voulons » quand nos souffrances modulent notre arrogance et qu'on « [p]ense que sans nous toute une planète va alors disparaître » (1986,

¹³⁷ « je ne suis pas née folle, on m'a rendue folle » et que « mon amie n'est pas née folle, on l'a rendue folle »

¹³⁸ « un *nous* [féminin] qui se déplace de rancard en rancard en essayant de monter un récit avec une fièvre brune, en expérimentant la puissance de construire un texte où apparaîtra un espace et un temps communs, un non-lieu reconfortant, une espèce de communauté dissidente, sans craindre le SIDA, la maladie, la vieillesse, l'efféminité, l'activisme, la pornographie et la mort »

- p. 54) alors on dresse des listes infinies de tout ce qui dans l'éclatement constitue ce *nous* fait de *je + je + je* des listes obsessives insolentes crues
- + complexes nos listes dressées comme des boucliers notre *thick skin* nos corps gras obèses mince-et-musclés ces corps des autres qu'on désire en cachette et le nôtre qu'on a appris à répudier tout comme notre « identité queer [...] impropre et corruptrice, tout comme le gras » (Landry, 2020, p. 308) tout comme nos formes anormales obliques *average daddy-built fat* gros taille +
 - + « [c]omme tout le monde j'ai appris à détester mon corps, à vouloir disparaître, à cacher mon ventre de toutes les manières possibles [...], à souhaiter être mince, musclé, maigre – sinon disparaître » (2020, p. 309) sinon céder aux clichés choisir nos démons choisir notre haine entrer dans nos boîtes nos clichés nos tropes queer saint queer méchant queer faible queer riche queer urbain queer de région « *queer vilain* » (2020, p. 308) queer indésirable parce pas-mince-et-musclé ou queer sexy parce que mince-et-musclé *daddy twink twunk* à la rigueur *bear* parce qu'il faut bien une exception qui confirme les estis de règles mais « je ne sais pas ce que cela veut dire d'être gros *et* désirable, dans l'écosystème néolibéral de l'homosexualité masculine *mainstream* et homoconservatrice. C'est l'un ou l'autre » (2020, p. 319) c'est binaire c'est *with us or against us* c'est facho – ça vaut la peine de le rappeler
 - + je choisis une autre voie entre l'un et l'autre entre *with* et *against* dans la cicatrice la blessure à même l'insulte gros tas grosse tapette *marica sucia marica sudaka* juste là dans les pleins dans les creux dans le brun des bourrelets on se souvient toujours des injures des marques des tranchées c'est là dans la fracture encore vive que nous vivons ensemble c'est là que *je + je + je* c'est plein de nous
 - + c'est là qu'ensemble enfin on redécouvre lentement chaque bouchée toucher caresse chaque coup dont on se souvient pour s'aimer mieux plus fort plus dur plus longtemps

- + quand le temps présent stagne dans sa médiocrité et son incomplétude quand « [t]he here and now is simply not enough » quand on comprend que notre « [q]ueeness should and could be about a desire for another way of being in both the world and time, a desire that resists mandates to accept that which is not enough » (Muñoz, 2019 [2009], p. 96) c'est vrai ça ne suffit pas et c'est avec violence que nous sommes affamé·e·s
- + grossièrement goulûment nous sommes affamé·e·s ni hommes ni femmes nous sommes amant·e·s couples ami·e·s compagnon·ne·s une solidarité qui gobe miam miam qui mange qui lèche encore ses plaies
- + sur nos mains nouées s'écrit une tierce histoire forme caresses et poings levés
- + pour qu'on devienne le temps de le dire le temps de le jouir créatures perruques masques de chien chaps cravache et latex guerrier·ère·s plein·e·s d'amour sauvages et soudain « [t]out revient aux éclats, à l'éparpillement, à la surprise d'entendre quelque chose d'aussi fragile se briser enfin » (Maréchale, 2019, p. 51) quelque chose comme nos peurs et nos souffrances « [u]ne lignée d'insolentes irrécupérables » (2019, p. 71) nos plus redoutables armes nos traumas nos récits nos éclatements tout ce dont on se souvient et qu'on lance depuis la chambre jusqu'à l'horizon
- + qu'on scande dans la cuisine ou dans la rue c'est pareil ce sont tous des ponts des voies des couloirs « the black alley[s] of the world » (Belcourt, 2017, p. 25) tout juste là où l'on réécoute déplace réévalue supprime reprend remixe nos jeux nos sons nos paroles nos airs de famille auxquels on ajoute des langues des membres des voix des gangs des bandes des *bands* et des ami·e·s
- + surtout des ami·e·s
- + pour que des listes métisses se créent s'écrivent
- + des listes pleines de + c'est par elles qu'on s'écrit qu'on croise nos p·mères et *siblings* qu'on s'aime tellement qu'on s'entre-mange qu'on se cannibalise qu'on se cite à outrance Sedgwick + Muñoz + Belcourt + Darsigny + Anzaldúa

- + Dustan + Mora + Landry + Halberstam + Díaz + Mijail + Daoust + Preciado
- + Brossard + Gopinath + Flores + Maréchale + Lemebel + Rivas San Martín
- + etc.
- + pas que des noms ou des notes en bas de page ou des parenthèses en mode APA
ce sont nos marges nos retraits nos vides au centre un bloc une image un festival
nos listes sont des vers
- + nous mènent vers « a new culture—*una cultura mestiza* » (Anzaldúa, 1987, p. 22) nos listes sont des poèmes qui font bruire les + entre les noms les blancs
entre les mots le point médian le brun entre les langues
- + *como cuando hablo chileno con mi amiga colombiana que tiene acento argentino dice*¹³⁹ « *que boluda* » et moi je dis « *que weón* »¹⁴⁰ elle dit « *venite* »
elle dit « *sos* » je dis « *ven* » je dis « *soy* »¹⁴¹ ça sonne tout croche mais entre
nos régionalismes et nos accents chemin faisant il y a tant de demeures que
nous transportons partout où nous allons « I am a turtle, wherever I go I carry
“home” on my back » (1987, p. 21) sur nos épaules chemin faisant il y a le poids
de tant récits de vie et de contes funèbres des cimetières millénaires remplis de
chants des montagnes une cordillère entière
- + l’amitié traverse les Andes comme une liste de dictatures d’exils de nations
ennemies de sons explosifs qui conversent traversent une route cahoteuse
parfois déserte parfois minée une drôle de bande un drôle de *band* une diaspora
queer un « diasporic queer body [as] a past time and place riven with
contradictions and the violences of multiple uprootings, displacements and
exiles » (Gopinath, 2005, p. 4) qui se cristallisent quand on parle *boluda weón*
complètement pété·e·s dans ce chaos migratoire où les silences pleins de
reggaeton nous débinarissent nous salissent nous rendent salaces viciés

¹³⁹ « comme quand je parle en chilien avec mon amie colombienne qui a un accent argentin elle dit »

¹⁴⁰ « Boluda » et « weón » signifient tous deux « idiot·e », l’un en Argentine, l’autre au Chili.

¹⁴¹ « Venite » et « ven » sont deux manières, l’une argentine et l’autre chilienne, de dire « viens ». « Sos » et « soy » sont, respectivement dans les mêmes pays, deux manières d’utiliser le verbe être.

soumis·e·s au « ritmo [que] ya nos anticipa el movimiento de nalgas que asumen ‘sexualmente’ las mujeres para bailar el *perreo* mientras se oyen frases falocéntricas¹⁴² » (López Castilla, 2018, p. 203) est *that’s why* parce que c’est compliqué boum-tch-boum-tchac *bom bom por eso somos amigos porque suena chueco porque suena sucio*¹⁴³ parce que notre langue sale « becomes a way to challenge nationalist ideologies by restoring the unpure, inauthentic, nonreproductive potential of the notion of diaspora [...] : queerness is to heterosexuality as the diaspora is to the nation » (Gophinath, 2005, p. 11) nos parallélismes sonnent obliques et sonnent tout croche

- + ça sonne grinçant quand je dis queer en français ça sonne rugueux du cuir comme [kÿir]
- + quand je dis « cuir » (Davis et López, 2010) *en español con la letra c*¹⁴⁴ pour résister aux sons des *gringos y yankis*¹⁴⁵ parce que « Teoría queer no es lo mismo que “Queer Theory”¹⁴⁶ » (Rivas San Martín, 2011, p. 57) parce que « nos somos queer, somos marikas sudakas¹⁴⁷ » (Godoy Vega et Rivas San Martín, 2017, p. 10) je dis « *kuir* » *con la letra k*¹⁴⁸ avec des sons qui craquent « que conviven entre el *punk* y el quechua¹⁴⁹ » (Díaz et Mijail, 2016, p. 12) entre les roulements de cette lettre en fin de mot qui me fait la vie dure *con la erre*¹⁵⁰ qui s’écrit comme une errance quand le r s’enroule au bout de mes langues

¹⁴² « rythme qui déjà anticipe le mouvement des fesses que les femmes produisent “sexuellement” pour danser le *perreo* pendant qu’on entend des phrases phallogocentriques »

¹⁴³ « c’est pour ça que nous sommes ami·e·s parce que ça sonne oblique parce que ça sonne impropre »

¹⁴⁴ « en espagnol avec la lettre C »

¹⁴⁵ Mots péjoratifs pour désigner les personnes nord-américaines, et plus largement les personnes blanches.

¹⁴⁶ « *Teoría queer* n’est pas la même chose que Queer theory »

¹⁴⁷ « nous ne sommes pas queer, nous sommes des pédés sudaméricaines » (*sudaka* est une insulte raciste préféré surtout en Espagne envers les personnes originaires de l’Amérique latine.

¹⁴⁸ « *kuir* avec la lettre K »

¹⁴⁹ « qui cohabitent entre le punk et le quechua »

¹⁵⁰ « avec la lettre R », la lettre ici est écrite avec une orthographe sonore.

- + *digo [kwir] no [kwɪɪ]*¹⁵¹ répété avec la langue nouée libérée « con la lengua afuera¹⁵² » (Rivas San Martín, 2011, p. 59) les langues mêlées réinventées au bout desquelles la bave coule mouille l'intraduisible violence qui s'écrit sur nos tranchées
- + nos listes de noms de mots nos vers nos chansons douces brutales nos champs lexicaux sont des performances littéraires visuelles sonores entières de nos amours liées de silences et de tout ce qui échoue
- + écoute-les « we must be willing to turn away from the comfort zone of polite exchange in order to embrace a truly political negativity, one that promises, this time, to fail, to make a mess, to fuck shit up, to be loud, unruly, impolite, to breed resentment, to bash back, to speak up and out, to disrupt, assassinate, shock and annihilate » (Halberstam, 2011, p. 110) comprends-tu entends-tu regarde marche donc avec moi *why tho?*
- + *because it's [kwɪɪ]* c'est [kÿir] *es [kwir]* esti
- + parce que toi + moi c'est le début d'une liste et *aquí* c'est ensemble qu'on s'écrit

¹⁵¹ « je dis [kwir] pas [kwɪɪ] »

¹⁵² « avec la langue à l'extérieur »

DÉTOUR 3 : COLLAGES

Aquí c'est la musique, celle que j'écoute, parce que la musique que j'écoute se sert des mêmes stratégies perturbatrices / performatives que l'écriture et répand, coupe, éparpille, éclate, queerise, répète, échantillonne. La musique que j'écoute répond à l'éclatement du monde par l'éclatement de ses codes – éclatement ne signifie pas destruction, explosion, anéantissement : les objets + sujets + langages éclatés sont éclatés dans la mesure où ils demeurent dans cet état perpétuel d'éclatement, suspendus dans cet intervalle entre la détonation et l'assourdissement, là où l'on voit et entend encore chaque débris en cours de détachement, où l'on devine l'origine stable et homogène de chaque morceau, en même temps qu'on prévoit leur brouillage produit par les poussières mêlées. La musique que j'écoute, comme ma langue, est éclatée, en ce sens qu'elle s'éclate : elle s'amuse et se dissémine, elle s'amuse en se disséminant, elle s'accumule. Elle se fait éclaté·e : elle se produit, s'invente, se crée, se performe *dans* l'éclatement et *avec* l'éclatement. Ce faisant, elle arbore les fractures, les ruptures, les lignes de faille, elle fait entendre le passage d'un espace à un autre, d'un ton à un autre, d'une matière compacte à une matière poudreuse.

La musique que j'écoute est queer et diasporique, en cela qu'elle s'éclate comme une pratique de l'échantillonnage : « The sampling of music genres and the use of edit styles employed by queer communities of color is a generative space to examine how minoritarians articulate the intersections of music, identity, and community. » (Black, 2020, p. 9-10) Le passage d'un ton à un autre, d'un registre à un autre, d'un rythme à un autre, ne sont pas que de l'ordre de l'hybridité, mais bien d'un *sampling*, de l'emprunt à ce qui existe déjà, à toutes ces dimensions de soi et du monde social qui s'opposent ou qui ne peuvent cohabiter que dans un certain chaos qui s'accumule, s'additionne :

- + musique classique + dubstep + folklore andin
- + dissertation scientifique + poésie + récit de soi

+ français + anglais + espagnol.

Il s'agit d'emprunts (aux sons + rythmes + genres musicaux / aux formes + registres + genres littéraires / à la langue + langue + langue) comme on emprunte aux communautés peuplées de gens qui demeurent ensemble autant qu'ils se déplacent d'un groupe à l'autre – il est vrai que les appartenances sont multiples.

Les sujets queer et les sujets diasporiques sont experts dans l'art de se transformer, de s'adapter aux différentes communautés, autant aux groupes dominants qui imposent leurs codes depuis l'enfance qu'aux groupes et sous-groupes minorisés qui inventent des codes pour s'émanciper, se réparer ou s'opposer. Dès lors, ces sujets deviennent multilingues et s'entraînent toute leur vie à déceler les mélodies qui se tiennent dans la cacophonie, les rythmes que l'arythmie produit, les langues qui surgissent dans l'hétérolinguisme, les pensées qui se développent dans l'éparpillement, les sens qui se dessinent dans l'éclatement. Experts du chaos, les sujets queers et diasporiques s'expriment de plusieurs façons, et particulièrement par échantillonnages, parce que toute leur vie durant ils ont dû faire avec les normes et les hégémonies qui les ont conditionnés autant qu'avec les sons + formes d'expression + langues qu'on leur a interdit d'exprimer. Pour survivre, pour pouvoir bouger librement sans l'impression d'abandonner une part de soi ou d'en essentialiser d'autres, l'échantillonnage est aussi ce qui les fait danser. La musique que j'écoute me fait danser comme les phrases – les miennes et celles des autres – parce qu'elle recolle les morceaux avec brèches + symboles de tout ce qui s'éclate sans se soucier d'en colmater les blessures.

De fait, dans la musique que j'écoute, l'échantillonnage sert de stratégie pour charger les pièces d'une dimension politique, parfois même militante; arrachés à la rue, à la boîte à souvenirs ou au cinéma, des sons se trouvent refaçonnés à l'intérieur de structures rythmiques et musicales variées. En devenant eux-mêmes rythmes, paroles, mélodies et refrains, ces sons gagnent en densité politique tout en dotant la pièce d'une

densité politique tout aussi forte, comme un échange, une conversation qui incite à une écoute dialogique et engagée. Quelques exemples non-exhaustifs (des ekphrasis de chansons, brefs comme des détours), tirés de ma *playlist* :

- + « No » (2016) de Nicolás Jaar est une chanson portant sur le retour de l'extrême-droite en Amérique latine hormis la fin de la dictature chilienne, des décennies plus tôt, imposée par vote populaire – « Ya dijimos no / Pero el si está en todo¹⁵³ », chante-t-il. En plus de mêler des mélodies folkloriques latines et un rythme de cumbia, la pièce s'ouvre et se ferme sur l'enregistrement d'une conversation entre le musicien alors enfant et son père, l'artiste visuel Alfredo Jaar. Cet échantillonnage d'un document familial très intime à l'intérieur d'une pièce à la portée politique et historique évidente fonctionne comme une mise en forme postmémorielle des relations intergénérationnelles nourries par les violences d'État.
- + Toutes les pièces de Kelman Duran reposent sur des échantillonnages variés, complexes et très sophistiqués. Souvent, l'artiste fait cohabiter des structures rythmiques empruntées à des pièces hip-hop reconnaissables, des paroles de chansons reggaeton distordues et, comme dans la pièce « Gravity Waves » (2018), des chants, des récits et des témoignages de personnes du peuple Lakota de la réserve du Pine Ridge (Dakota du Sud) où il a vécu pendant une résidence de création pour bâtir des ponts sonores avec ses propres origines taínas.
- + L'album *Honest Labour* (2021) de Space Afrika est entièrement structuré par des couches d'échantillons et de sons synthétiques, donnant lieu à ce que les artistes appellent des « overlapping moments » (2021, en ligne), afin d'envelopper d'ambiances mélancoliques les voix de personnes marginalisées glanées à plusieurs endroits de la Grande-Bretagne, qui racontent la solitude tout aussi intime que politique subie lors des différentes vagues de confinement pendant la pandémie.

¹⁵³ « Nous avons déjà dit non / Mais le oui est partout »

- + Tomás Urquieta utilise régulièrement dans ses pièces des discours et des sons enregistrés pendant des manifestations. Dans « Dueños de Nada » (2018) sont répétées des phrases prononcées par l'artiste punk uruguayen Martín Sorrondeguy, tirées du documentaire *Más Allá de los Gritos* (Sorrondeguy, 1999). Dénonçant le traitement raciste réservé aux populations latines dans le monde, ces phrases reprises en boucle forment autant une structure rythmique qu'un refrain qui dote la pièce d'une charge politique enivrante.
- + La pièce « If You Can't Do It Good, Do It Hard » (2019) d'Against All Logic est structurée autour d'un extrait d'une performance de l'artiste et musicienne No Wave féministe Lydia Lunch; comme dans le cas précédent, les paroles excessivement énergiques répétées en boucle créent l'effet d'une injonction incertaine qui peut s'interpréter comme un appel à la violence, à la révolte féministe et à la résistance anticapitaliste.

Il s'agit d'échantillonnages de ce qui est minoritaire (voix de groupes exclus, formes anticonformistes, sons inhabituels, archives personnelles, références marginales) avec ce qui ne l'est pas (formes traditionnelles, sons communs et reconnaissables, structures hégémoniques), et parfois même avec des références qui se trouvent à l'opposé de l'échiquier politique (discours d'extrême-droite, langage militaire, symboles racistes de la culture pop)¹⁵⁴. Un exemple tiré de ma *playlist* :

- + « “Ha crash”, which first appears in Masters at Work’s “The Ha Dance” (1991), is sampled from a scene where Eddie Murphy and Dan Akroyd are disguised as racist caricatures in the movie *Trading Places* (1983). » (Black, 2020, p. 10)
Cette chanson est devenue l'emblème de la Ball Culture, véritable jalon des

¹⁵⁴ L'échantillonnage de voix minorisées et politiquement chargées dans la musique expérimentale, hip-hop, rap et électronique ont été abondamment documentées dans les ouvrages suivants : *Sampling Politics: Music and the Geocultural* (Franklin, 2021); *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop* (Schloss, 2004); *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey* (Brewster, 2014 [2000]); *Music is History* (Questlove, 2021); *Discographies: Dance, Music, Culture, and the Politics of Sound* (Gilbert et Pearson, 1999).

sous-cultures LGBTQ+ non-blanches aux États-Unis, un mode de vie suivant une logique de maisons pour des personnes minorisées par la classe, l'identité de genre, l'orientation sexuelle et la race, et qui donnait lieu à des bals, c'est-à-dire des compétitions de défilés de mode, de drag et de danse. C'est pendant ces compétitions que le *voguing* est né, style de danse, mais aussi style de musique qui utilise à outrance le « Ha Crash ».

Au lieu de se faire *contre* l'hégémonie, ce type de musique *compose avec* elle, lui cède une place dans ses airs pour en créer de nouveaux, parce que l'hégémonie est impossible à détruire, à réduire au silence, à nier. Cette musique, et mon écriture, est queer comme l'est le mot *queer* : un rappel constant de l'insulte – et donc de la violence hétéronormative à son origine – autant que de l'empouvoirement de *faire avec* l'insulte pour s'émanciper, pour s'identifier, pour se désidentifier. « As such, remixing serves as a disidentificatory process that allows DJs to create new meaning to suit their needs. » (2020, p. 10) Tous ces types d'intertextualité – injures racistes et homophobes, méthodes dominantes d'expression de soi, formes d'écriture hégémoniques mêlées à des discours antiracistes, à des rassemblements entre personnes marginalisées et à des documents intimes – reproduisent ce qui est à la base des subjectivités queer : une reprise de ce qui est douloureux, un emprunt à ce qui est dominant, pour que les insultes, les traditions et les hégémonies perdent de leur pouvoir de conditionnement et soient remises aux mains de ceux qui en ont souffert, pour qu'ils en fassent des objets qui leur sont salutaires. Des airs populaires sont rythmés par des fausses notes et des slogans / des pages entières remplies de marges interrompent un chapitre universitaire; ce faisant, se réinventent des codes impropres aux rythmes irréguliers, des codes qui, au lieu de présenter un langage homogène, exhibent plutôt les mouvements, les passages et le travail de collage entre une forme et une autre, travail qui souligne également les violences que nos corps ont subies tout en leur donnant un sens au diapason de nos pluralités.

Le sens de ces violences sur nos corps, c'est le rythme qui le produit, c'est le rythme qui dit *je + yo + I* parce que le rythme rappelle les percussions ancestrales, les origines mêmes de toute musique : la batterie est « associated with the very emergence of music [and] must be abused to be played ». La batterie, c'est un corps qui se débat et qui dit *je*, qui exprime un soi : « in possessing a body, a skin, a head, and a voice, the drum has long represented the expressive interiority that we call the subject, the human being insofar as it intones “I”. It is as though the drum cannot be represented without figuring it through the body » (Mowitt, 2002, p. 6). Inversement le corps est aussi un agent rythmique, lui-même une batterie.

- + Pensons à une panoplie de danses et de musiques folkloriques rassemblées sous le terme « Body music » (Terry, 1984, en ligne) qui utilisent le corps comme outil de percussion, la ethopian armpit music, le saman indonésien, le palmas caractéristique du flamenco et le juba afro-américain pratiqué entre autres par des esclaves noirs lors de rassemblements – les percussions étaient interdites, car les maîtres craignaient qu'elles produisent un langage secret, un code.
- + Pensons à certaines pratiques médicales occidentales : le « percussing » (Mowitt, 2002, p. 6) développé au XVIII^e siècle qui consistait à taper la poitrine des patient·e·s pour examiner leur état de santé; le « tapping » qui est une méthode alternative de soulagement de la douleur et de l'anxiété consistant à donner des coups répétés sur des points spécifiques pour re-balancer l'énergie du corps.
- + Pensons aux applaudissements pour communiquer la joie et l'appui, aux coups donnés sur la table pendant les assemblées générales.

Ce sont toutes des actions sonores et physiques pour dire *je*, dire *voici qui je suis, voici qui nous sommes, voici la narration de nos luttes, de nos solidarités et de nos affects*. « Whether beaten by others or oneself, the body, and specifically the skin, hinge the individual and the social, serving as the site of social contact [...]. Drumming often involves slapping the skin of the hand against animal's skin [...] to produce a striking

sound that moves the bodies of others through the medium of sonic contact. » (2002, p. 6) Jouer de la batterie, créer des *beats*, inventer des rythmes, *drumming*, *beat making* : ce sont toutes des formes de *beating*, c'est-à-dire des manières de produire du rythme pour faire danser tout en frappant, en cognant, en se bagarrant, en battant la peau, la chair. Le rythme n'existe que si le corps est meurtri, si l'on donne à entendre les violences, les coups.

Forcément, ce rythme n'est pas régulier : la violence arrive toujours par surprise, par derrière, dans des coins sombres, ou en plein jour quand on s'y attend le moins, (*in plain sight*, dit-on en anglais, *at broad daylight*); la violence se trouve dans les ruptures, quand un cri strident interrompt un air joyeux, quand un coup de feu fait basculer une mélodie, quand les certitudes sont défiées, quand lentement ou abruptement un registre se modifie, quand un saut de vers arrive au milieu d'une phrase, quand un poème coupe un essai, quand une langue tranche une autre, quand un texte dresse des murs ou creuse une série de frontières entre deux chapitres. Qu'elles soient sonores / formelles / littéraires / épistémologiques / méthodologiques, ces violences proposent à chaque occurrence des rythmes auxquels on doit s'adapter, comme on s'adapte aux sons qui s'affrontent avec un échantillonnage peu fluide, et qu'on doit écouter pour en déceler l'Histoire et le sens, comme on écoute un récit, un conte, un ordre : « Whether the beat says “March!” or “Dance!” is, at the end of the day, not all important. Sense-making necessarily ricochets between the two. » (2002, p. 11) Échantillonnage, violence, rythme, sens : la musique que j'écoute et l'écriture, *aquí*, me servent à reproduire et à me réapproprier les frontières qui me clivent, me blessent et me constituent.

C'est pourquoi j'insiste, c'est pourquoi je me répète, c'est pourquoi je me place volontairement dans une *Looping state of mind* (The Field, 2011). C'est pourquoi je recommence et je retourne aux sons, aux rythmes de la musique que j'écoute et de mon écriture, comme je retourne, en pensée ou en voyage, aux pays, aux langues, aux familles et aux récits qui, dans l'amour ou dans le trauma, me façonnent encore.

« Seguir insistiendo en estas escrituras es también [...] un descontrol en búsqueda de desplazamientos no únicamente lingüísticos, semánticos o semióticos, sino también políticos¹⁵⁵ [...]. » (Díaz et Mijail, 2016, p. 69)

¹⁵⁵ « Continuer à insister sur ces écritures est également [...] une perte de contrôle à la recherche de déplacements non seulement linguistiques, sémantiques ou sémiotiques, mais aussi politiques »

DÉTOUR 4 : MÉTISSAGES

Ces déplacements ne sont pas complets, ne sont pas honnêtes, s'ils demeurent uniquement dans un élan destructeur ou enfermés à l'intérieur des cadres courants de l'écriture universitaire. La séparation, je la désire visible + lisible + audible, séparation entendue au sens que lui donne Maria Lugones : « separation as curdling » (1994, p. 460). Lugones déploie la métaphore en deux modalités : celle de la pureté a la forme d'un œuf dont on sépare le jaune du blanc; ce faisant on tente de trouver d'une part un blanc et, de l'autre, un jaune, tous deux inaltérés – l'entreprise est périlleuse, risque de gâcher la recette. La modalité de l'impureté est, quant à elle, illustrée par une mayonnaise qui n'a pas pris, qui est restée trop longtemps sur le comptoir ou à laquelle on a ajouté trop d'huile trop rapidement : l'huile et l'œuf ne se distinguent pas totalement, mais emportent avec eux, dans le processus, des parties de ce dont ils se séparent, formant au bout du compte un amas de parties impropres, des caillots, des morceaux qui exhibent à la fois la séparation en cours de production et son échec. Toutes deux façonnées par la séparation, la première modalité vise la pureté, tandis que la seconde, l'impureté.

Ce détour culinaire à l'intérieur d'un chapitre musical est une performance, une fausse digression par laquelle je propose une inscription épistémologique supplémentaire en insistant sur l'écriture frontalière qui se développe *aquí*, dans cet espace qui résiste aux épistémologies traditionnelles autant qu'il échoue à le faire. C'est que l'impureté considère l'échec, n'est possible qu'au détour d'échecs qui nous apprennent à résister, des échecs indispensables à la production de formes métissées.

As I uncover a connection between impurity and resistance, my Latina imagination moves me from resistance to mestizaje. I think of mestizaje as an example of and a metaphor for both impurity and resistance. I hold on to the metaphor and adopt *mestizaje* as a central name for impure resistance to interlocked, intermeshed oppressions. (1994, p. 458-459, l'autrice souligne)

Cette mayonnaise caillée résiste à la pureté, à cette matière lisse, blanche et opaque qui cache les séparations à l'origine de sa fabrication; au contraire elle donne lieu à une séparation nouvelle, hasardeuse et incontrôlée, à un métissage qui n'existe que dans l'exhibition de son impureté, à « something or someone mestizo, as both separated, curdled, and resisting in its curdled state. Mestizaje defies control through simultaneously asserting the impure, curdled multiple state and rejecting fragmentation into pure parts. » (1994, p. 460) Il est question ici d'œuvres, de langage, de manières de s'exprimer, de modes d'appartenance, de cultures, d'usages du multilinguisme, d'identités de genre, d'orientations sexuelles, d'emprunts transdisciplinaires, de formes de vie et de formes d'écriture. Maria Lugones parle de manières d'être et de faire qui sont résolument politiques, en cela qu'elles rejettent la pureté comme unique mode d'expression : « there is curdling, mestizaje, lack of homogeneity. There is tension. The intentions are curdled, the language, the behavior, the people are mestizo. » (1994, p. 462)

Au-delà de l'intention, c'est peut-être cette tension qui importe davantage, car il est vrai que de telles manières d'être et de faire sont de l'ordre de l'utopie, mot que j'utilise selon le sens qu'en donne José Esteban Muñoz : « an idealist mode of critique that reminds us that there is something missing, that the present and presence (and its opposite number, absence) is not enough. » (Muñoz, 1999, p. 100). L'impureté est une utopie en ce sens qu'elle se révèle comme un souhait, une potentialité; elle est l'horizon qui avance avec nos pas. Comme l'horizon, il arrive régulièrement que l'impureté échoue à son tour, se couvre d'une brume épistémologique lisse, blanche et opaque, nous rappelant alors, par son échec à demeurer inlassablement présente, que quelque chose manque, que ce paysage homogène ne suffit pas.

De même, pour être précisément politique, le métissage, particulièrement le métissage textuel dont il est question *aquí*, doit montrer ses échecs et se déployer en coexistant avec ce qui, momentanément pur, peut être plus tard détourné.

Sometimes the logic of purity dominates the text, sometimes the logic of curdling does. But at other points both worlds become vivid as coexisting and the logic of what I say depends on coexisting. The reader needs to see ambiguity, see that the split-separated are also simultaneously curdled-separated. Otherwise one is only seeing the success of oppression, seeing with the lover of purity's eyes. (Lugones, 1994, p. 463)

Autrement dit, un texte qui ne montre pas ce qu'il tente de détourner, un texte qui n'embrasse pas ses contradictions et son ambiguïté, court peu de risques, peut-être celui d'être amusant, voire rassurant, et surtout de reproduire l'immobilité qu'il dénonce parce que, ce faisant, il ne propose pas d'émancipation des binarités stables comme une statue, pesantes comme un monolithe. Ses systèmes et son économie menacent d'être à la merci d'un résultat homogène et de ne pas correspondre avec l'hétérogénéité et la précarité du monde et des identités, davantage que ne le fait un texte qui, au contraire, adhère de manière absolue aux traditions littéraires et aux hégémonies de la pensée écrite.

Ce qui importe dans le métissage est la tension qui se produit dans la *copresence* (Muñoz, 1999, p. 11) des styles, des méthodes, des épistémologies, des disciplines, des langues et des sons, car les personnes minorisées coexistent avec celles qui les oppriment : dans la rue, dans le milieu littéraire, à l'université et dans les playlists se tiennent des gens, des symboles, des mots, des concepts, des chansons et des sons rappelant entre autres les agressions subies, les violences qui ont décimé des ancêtres, qui ont contribué à l'éradication de langues et de coutumes, qui ont forcé des populations entières à l'exil pour s'installer dans des États dont les gouvernements ont contribué aux dictatures et génocides. Partout se tiennent les souvenirs des horreurs perpétrées dans des espaces sécuritaires, parmi des communautés, dans des lieux publics ou simplement dehors, sous un ciel radieux. Dans nos textes aussi se trouvent les traces des oppresseurs, dans mes textes et dans ma pensée écrite se trouvent les langages qui dominent et les pratiques discursives qui ont eu pour effet de marginaliser les formes et les pratiques de certains groupes.

Je recommence : ce qui importe dans le métissage, c'est la tension comme une forme de désidentification (Muñoz, 1999), une manière de s'exprimer, d'écrire et de discourir qui « does not dispel those ideological contradictory elements; rather, like a melancholic subject holding on to a lost object, a disidentifying subject works to hold on to this object and invest it with new life. » (1999, p. 12) La désidentification n'est pas une façon de disqualifier ou de nier ce dont on désire s'affranchir, c'est plutôt une stratégie rhétorique et politique qui permet de considérer la honte qui peut accompagner l'usage du langage dominant comme une tension productrice et performative, une potentialité résolument émancipatrice.

C'est cette tension qui contribue à produire une agentivité à l'égard des violences subies, qui donne une forme libératrice aux ecchymoses et cicatrices, qui propose une écriture incarnée, une « theory in the flesh » (Moraga, 2015 [1981], p. 19). Elle permet aussi de mieux critiquer les dynamiques de pouvoir dans leur entièreté, en insistant sur les différentes positions qui la constituent autant que sur leur structure globale, comme une stratégie discursive pour « those of us who have been marginalized claiming the right to redefine the discourse practices [...] in ways that claim not only a place at the table but call others to question how that table has been constructed and for what purposes it is used. » (Wallace, 2009, p. 22) Mes poèmes + mes chansons + mes langues + mes listes nomment les marges et contribuent à traverser les frontières qui les séparent des centres, pourvu que ces poèmes + chansons + langues + listes coexistent avec des analyses, des critiques, des essais écrits avec cette maîtrise de l'universitaire que je suis aussi devenu. Ensemble, ces formes créent des lieux mouvants, des lieux de passage *mestizos* où il est possible de discuter, bouger, danser, peut-être risquer de se battre ou de s'aimer.

When I “speak” myself in creative and theoretical writings, I constantly shift positions—which means taking into account ideological remolinos (whirlwinds), cultural dissonance, and the convergence of competing worlds. It means dealing with the fact that I, like most people, inhabit

different cultures and, when crossing to other mundos, shift into and out of perspectives corresponding to each; it means living in liminal spaces [...]. (Anzaldúa, 2015, p. 3)

Cela signifie, pour poursuivre la pensée d'Anzaldúa, de produire des espaces frontaliers pluriels, comme cet espace textuel pensé tel une frontière + tel un pont, une écriture frontalière *mestiza*, où la cohabitation entre les différents registres est tendue, plurielle, bruyante, désordonnée (*messy*, dit-on en anglais) et risquée comme le sont les manifestations et l'émancipation, comme l'est la musique que j'apprends encore à écouter.

*

Ce qui importe : non pas la cohabitation de ce qui pourrait trop aisément devenir une nouvelle binarité simplement reproduite dans un texte (deux langues, deux méthodes, deux genres, deux disciplines), mais bien le métissage de toutes ces formes, une langue qui se noue tantôt à un genre, tantôt à une discipline, tantôt à une méthode, tantôt à une autre langue, tout en se dénouant, chemin faisant, pour pouvoir se lancer, s'étirer vers d'autres lieux et, à force de fils croisés, bâtir des hybridations renouvelées qui prennent la forme de ponts, figure clé dans la pensée de Gloria Anzaldúa à laquelle je retourne toujours parce que, comme l'écrit Karine Rosso, elle « m'invitait à lier mes pratiques d'écriture et à résister dans mon milieu "académico-littéraire" [...]. C'est seulement en tendant un fil au-dessus des différents courants que je pouvais déployer un genre hybride ou un réel dialogue, à la confluence de plusieurs formes d'expression et d'oppressions. » (Dawson et Rosso, 2021, p. 26-27)

J'aborde *Nous sommes un continent. Correspondance mestiza* (2021), le résultat de deux années de correspondance avec Karine Rosso, ce livre dans lequel nous articulons en toute liberté la pensée d'Anzaldúa, et dans lequel nous apprenons à nous connaître, à devenir de véritables ami·e·s, tout en faisant l'expérience aussi littéraire que bien

réelle du *mestizaje* et de la traversée des frontières – nos lettres, comme nos corps, ont voyagé d’un quartier montréalais à un autre, de Montréal à Sherbrooke, de Sherbrooke à Santiago, de Santiago à Buenos Aires, puis de retour à Montréal. J’aborde notre correspondance, parce que

c’est en funambules que nous nous écrivons, en équilibre entre l’essai et la création, entre la pensée et la confiance, nos lettres plus présentes dans le mouvement que sur la page, dans le va-et-vient entre [la lecture de Karine] et la mienne imitant les routes et détours que nous empruntons pour parler nos langues, pour raconter nos histoires, pour nommer nos lieux aussi symboliques que politiques. C’est dans cette logique du mouvement, au centre même de la pratique de la correspondance, que j’arrive à me débarrasser des binarismes. [...] *Equilibristas y mestizas*, nous traversons la pensée tandis que nous traversons les frontières [...]. (2021, p. 31-32)

Je réfère à ce livre *aquí*, dans ce texte-pont où se joignent (*to bridge*, dit-on anglais) la réflexion théorique et le récit de soi, pour que la pensée sur le métissage et l’écriture frontalière soit transportée spécifiquement par une expérience vécue, incarnée, toute personnelle, celle de la correspondance, cette écriture qui est une activité avant d’être un genre, une relation intime avant d’être un livre et de la littérature. Cette correspondance était d’abord et avant tout « un espace idéal d’expérimentation et d’intimité » (2021, p. 18) où nous avons bâti notre amitié dans la traversée des frontières, en dialoguant ensemble tout en faisant dialoguer les aspects intimes / autobiographiques de nos vies avec les dimensions plus réflexives / universitaires; de ces dialogues s’est construite toute une forme de pensée, une façon de se parler et de s’écrire *correspondant* (la tautologie est intentionnelle) à l’écriture frontalière d’Anzaldúa dans ce qu’elle a de plus performatif.

I fuse narrative with theoretical discourse, autobiographical vignettes with theoretical prose. I create a hybrid genre, a new discursive mode [...]. It’s a way of inventing and making knowledge, meaning, and identity through self-inscriptions. By making certain personal experiences the subject of this study, I also blur the private/public borders. (Anzaldúa, 2015, p. 6)

Ce *floutage* des frontières n'est jamais complet (elles sont tenaces, les frontières, ça vaut la peine de le rappeler), et cette incomplétude, cet échec, est nécessaire, voire désiré, car ainsi les idées circulent librement sans toutefois faire le déni des violences et des dynamiques de pouvoir qui les hiérarchisent. De ce floutage résulte un « holistic, nonbinary way of thinking and acting that includes a transformational tolerance for contradiction and ambivalence » (Anzaldúa et Keating, 2009, p. 321), ce qu'Anzaldúa appelle une *mestiza consciousness*, « cette conscience des frontières qui porte un regard attentif autant à ce qui est au plus près de soi qu'à l'horizon » (Dawson et Rosso, 2021, p. 31), cette conscience des frontières éternellement ouvertes, poreuses faites de nœuds et d'espaces où se raconter. Je nous cite, mon amie et moi, parce que notre amitié s'est bâtie sur cette idée qui clôt notre correspondance tout comme elle éclaire l'horizon : « Les frontières ne se fermeront pas à nos histoires, au contraire : elles s'ouvriront par la force et la nécessité de nos récits qui ne demandent qu'à s'enchevêtrer [...]. » (2021, p. 173)

Dans la tension et le mouvement, avec ce regard qui traverse les rives et les courants jusqu'à l'horizon, l'écriture frontalière et *mestiza* fait cohabiter les méthodes dites traditionnelles et les méthodes dites alternatives, dans une impureté telle que le perçoit Lugones, c'est-à-dire qu'elle débinarise les façons de s'exprimer et de produire du savoir, permet de « [d]estabilizar la academia o queerizarla con sus propias tecnologías¹⁵⁶ » comme un moyen, comme une stratégie, comme « un ejercicio táctico de repensar una política de conocimiento dialogante¹⁵⁷ » (Flores, 2021, p. 179), au risque de la mésentente et de la dispute, au risque de la discorde, risques que courent d'ailleurs toutes les relations, toutes les discussions, toutes les correspondances aussi, car « toute correspondance est précaire, vouée au silence, et cette mort inévitable me semble un moteur extraordinaire, peut-être même le moteur au centre de toute pratique

¹⁵⁶ « déstabiliser le monde académique ou le queeriser avec ses propres technologies »

¹⁵⁷ « un exercice tactique pour repenser une politique de savoir dialogant »

d'écriture » (Dawson et Rosso, 2021, p. 18). Ces dialogues, comme toute pratique d'écriture, sont risqués, car l'on peut toujours trébucher sur une dissonance ou sur une tradition, sur les lignes qui marquent les frontières, qui délimitent les centres et les périphéries. Ces dialogues sont saccadés, rarement fluides, se produisent par une série d'essais et d'erreurs, à la manière d'un processus d'apprentissage.

Parce que tendus, parce que risqués, parce que *messy* et remplis de lieux noués et de *puentes como aquí*¹⁵⁸, ces dialogues frontaliers sont ce qui me maintient dans cet état perpétuel d'apprentissage :

Apprendí en las calles, en las aulas, en las camas, en las plazas, en las montañas, en los mares, en los atardeceres de belleza nefanda y en los amaneceres solitarios del viento; entre feministas, entre mujeres, entre maricas, entre maestras y estudiantes, entre travestis y varones trans, entre médicxs, entre poetas, entre amigxs, entre enemigx, entre libros, entre imágenes, entre tiempos, entre mudanzas, entre secretos; aprendí, aprendí, aprendí la importancia del lenguaje, del trabajo *sobre, con y contra* las palabras como tarea política.¹⁵⁹ (Flores, 2021, p. 187)

Ce devoir politique ne s'accorde pas qu'au passé : c'est un travail politique parce que c'est un travail du présent, d'un présent qui ne suffit pas, qui regarde l'horizon en tant qu'espace d'infinies potentialités; non pas un futur comme un destin, mais un avenir comme une futurité (Muñoz, 1999, p. 91), comme un projet en cours garant de tous les temps mêlés, projetés au-devant de soi. *Apprendí* signifie que j'apprends encore, toujours-déjà et à jamais inscrit dans l'apprentissage, dans cette temporalité infinie qui décroïssonne les périodes (le passé derrière / le présent actuel / l'avenir incertain), queerise le temps et ouvre des moyens renouvelés d'expression et d'écoute du monde.

¹⁵⁸ « ponts comme ici »

¹⁵⁹ « J'ai appris dans les rues, dans les salles de classe, dans les places publiques, dans les montagnes, dans les mers, aux crépuscules d'une beauté atroce et aux aubes solitaires du vent; parmi les féministes, parmi les femmes, parmi les tapettes, parmi les professeures et étudiant·e·s, parmi les travestis y les hommes trans, parmi les médecins, parmi les poètes, entre ami·e·s, entre ennemi·e·s, parmi les livres, parmi les images, dans les temps, dans les déplacements, en secret; j'ai appris, j'ai appris, j'ai appris l'importance du langage, du travail *sur, avec et contre* les mots comme un devoir politique. »

DÉTOUR 5 : ÉCOUTER

C'est à l'aéroport Pierre-Elliott Trudeau, dans l'espace liminal entre la sécurité et les quais d'embarquements, que j'ai fini de lire *Raconte-moi la fin* (Luiselli, 2018 [2017]) dans lequel l'autrice défie le mythe du rêve américain en rendant compte des horreurs que risquent et subissent les enfants latino-américain·e·s qui traversent les frontières des États-Unis. J'avais beaucoup de temps devant moi pour réfléchir à ce que j'avais lu, pour comprendre aussi mes émotions. J'étais ému, car je m'apprêtais à retourner dans mon pays natal, seul, pour une période relativement longue, dans le but de réfléchir à l'exil là où il a commencé, auprès de ma famille chilienne. J'étais ému, car ce livre renversant m'avait été recommandé par mon amie Karine, dans une de ses lettres, avec qui, depuis quelques mois, j'explorais solidairement la pluralité de nos latinités. J'étais ému parce que cela faisait presque dix ans que j'avais amorcé, d'abord sans trop le savoir, puis de plus en plus consciemment, un processus identitaire qui m'amènerait à réévaluer et dé/re/construire ma relation avec mes cultures d'origine.

J'écoutais une *playlist*¹⁶⁰ de musique électronique instrumentale minimale, des pièces longues et répétitives, planantes mais rythmées entre 100 bpm et 140 bpm, aux sons hérités de la bleep techno et de la IDM américaines et européennes des années 1990. C'est le type de musique que j'écoute souvent en lisant, en écrivant, en travaillant, sans paroles qui risqueraient de me distraire, assez complexe pour ne pas être tout à fait une musique de fond, assez monotone pour me maintenir concentré sur ce que je fais. Une fois le livre fermé, en pleurant, j'ai immédiatement senti que la musique n'allait pas, qu'elle ne correspondait pas avec ce moment que je vivais et avec le lieu où je me trouvais, avec ce récit entre mes mains et avec mes pensées pour mon amie, pour ma famille, pour ce pays que je retrouverais dans quelques heures, pour toutes les frontières que j'étais déjà en train de traverser. J'ai fait défiler ma *playlist* et j'ai remarqué ce qui

¹⁶⁰ <https://open.spotify.com/playlist/7hc1rJxkmUx4nvaOyx1uLX?si=8ea353177da94ff5>

pourtant était une évidence : les artistes étaient majoritairement masculins, majoritairement blancs, majoritairement européens. Cette liste ne tenait pas compte du processus identitaire dans lequel j'étais engagé depuis près de dix ans et dont la musique a eu une part centrale : c'est dans ce processus que la musique que j'écoute est devenue plus diasporique, non pas plus latine, mais plurielle, mouvante, hybride dans ses sons et dans ses références historico-géographiques. J'ai donc stoppé la liste et cherché cérémonieusement une autre piste à écouter. J'ai choisi avec beaucoup d'attention, comme si mon séjour entier au Chili en dépendait, une *playlist*¹⁶¹ de chansons reggaeton, sans savoir que quelques mois plus tard, à Santiago, je passerais tous mes mardis soir à danser au son de ce style musical aux paroles obscènes et souvent sexistes, avec une communauté plurielle d'ami·e·s : « we carr[ied] the invisible borders marked on our skins, passports, accents, life stories, and desires » (Cárdenas, 2020, p. 11). Chaque *perreo* était pour nous une façon renouvelée de déplacer les frontières de cette partie complexe du monde.

Plus tard, pendant que les personnes pressées s'aggloméraient inutilement devant la porte d'embarquement, j'ai changé d'avis : ces chansons, aussi entraînantes étaient-elles, correspondaient plutôt à un désir, un souhait, un avenir construit de toutes pièces, une potentialité qui échouerait sans doute. J'ignorais qu'à Santiago j'entendrais aussi beaucoup de musique américaine et européenne, que j'irais voir en spectacle une productrice canadienne et des artistes scandinaves, que j'irais danser à une soirée consacrée à l'electroclash des années 2000, que les chansons de Queen serviraient de musique de fond dans tous les lieux publics parce que le film *Bohemian Rhapsody* serait au Chili comme ailleurs un véritable succès, que je rencontrerais toute une communauté fanatique comme moi de l'œuvre de Björk, que je partagerais avec plusieurs personnes d'origines et de générations variées la nostalgie du trip hop, du grunge, du rock alternatif et du drum & bass des années 1990 et 2000. En attendant de

¹⁶¹ <https://open.spotify.com/playlist/78C8D3KRP3UlgbadaisBU?si=22a07e46811048ee>

montrer mon passeport aux membres de l'équipage, j'ai décidé lâchement, comme on abandonne un devoir trop ardu, d'écouter en mode aléatoire toute la musique qui se trouvait dans mon appareil. J'ai passé des heures, en survolant le continent américain, à écouter des pièces expérimentales ultra contemporaines + de la cumbia traditionnelle + de la pop états-unienne + du rock suédois + du hip hop de la côte est + de la bomba + du trip hop de Bristol + du rock alternatif argentin + de l'électro minimal chilien + du grunge + du footwork + du pop rock + du reggaeton + du folk américain + de la techno andine + du eurodance + du danzón + du dubstep des premiers temps + du dembow + de la britpop + du gqom + de la jungle + de la nueva canción + de la tecktonik mexicaine + du new wave + du no wave + du trap + de l'amapiano + de la hyperpop + de la bachata + du postrock scandinave + du Jersey club + du noise + du neo perreo + de l'électroclash + du post-punk + du punchis punchis + du deconstructed dance + de la musique classique contemporaine + autres genres métissés.

Ce que je raconte ici est banal, je n'étais certainement pas le seul à écouter de la musique en *shuffle* sur mon téléphone portable et ce n'était certainement pas la première fois que je le faisais, mais cette fois je sentais avec une attention particulière – sans doute pas étrangère à l'état d'ouverture et d'écoute dans lequel on peut se trouver lorsqu'on voyage – que chaque nouvelle chanson brisait le rythme de la précédente, qu'elle en déconstruisait les références tout en révélant les siennes de manière plus évidente. Je me sentais véritablement déplacé par ces pièces offertes aléatoirement et sans cohérence, bien plus que par le mouvement imperceptible de l'avion; je me sentais non seulement amusé par, mais surtout investi dans les surprises que ces changements de registres provoquaient, surprises que j'habitais comme on habite un pont, c'est-à-dire de façon aussi précaire que transformatrice. C'était un voyage – la musique que j'écoute me fait voyager, écrivais-je – dont les rencontres et les échanges avaient le pouvoir de remettre en question ce que je savais pourtant déjà (sons, paroles, récits, souvenirs, etc.).

Cette anecdote est importante *aquí* parce qu'entre deux pays, en survolant les frontières de l'Amérique, j'ai pris conscience d'un mode d'écoute musical qui s'étend à un mode d'écoute du monde, une « border-listening », une « escucha-liminal » qui « dwells on the borders » et qui « should bring to the foreground the situated sonic encounters that inhabit these margins. » (Cardenas, 2020, p. 13) Avec ses variations extrêmes, typiques du mélomane que je suis, la musique que j'écoute me diasporise parce que je décide de l'écouter ainsi : en soi, ces chansons ne font pas grand-chose de considérable si elles ne sont pas entendues *activement*, avec un engagement et une attention qui *activent* les métissages et les récits dont elles sont garantes : « [Listening] produces and is produced by an interplay of hectic, affective, cultural, social, and political responses, engaged not only within the ear but with the whole body. Listening occurs both inside and outside, moving onwards and inwards in resonance with the world and its constitutive power relationships. » (Vineira De Oliveira, 2020, p. 22) Grâce aux surprises et aux chocs qu'il impose, le mode aléatoire a permis d'entendre (au sens sonore et au sens cognitif) une fois de plus, et avec une clarté nouvelle, les logiques nationales et les récits hégémoniques servant à catégoriser tous les types de musique (leur histoire, les dynamiques de pouvoir qui les hiérarchisent, les styles et modes auxquels ils réfèrent, etc.). Cela (re)produisait un savoir impossible à ignorer, qui m'engageait complètement, de manière holistique – corps et âme, intellectuellement et physiquement –, dans un processus que j'appelle diasporique. Cette pratique d'écoute contribuait, au bout du compte, à disséminer ces logiques nationales, ces récits hégémoniques et ces hiérarchies parmi l'espace liminal dans lequel je me trouvais et qui informerait tout mon séjour, mon expérience des lieux, mes relations et mon écriture.

Du même coup, je comprenais que ce qui importait – peut-être aussi ce qui m'inquiétait – dans ce voyage au Chili n'était plus le fait de retourner au pays natal et à mes origines culturelles, mais plutôt d'aller habiter le lieu depuis lequel je suis devenu un sujet diasporique, là où notre diasporisation a débuté. Pendant que j'écoutais ma musique

avec cette nouvelle attention et ce nouvel engagement, montait en moi une forte excitation – autant de la hâte que de la peur. Cette écoute frontalière était aussi le mode d'écoute le plus approprié et le moins appropriatif pour entendre, *escuchar y entender*¹⁶² les témoignages des membres de ma famille, les conversations avec des ami·e·s, les slogans lors des manifestations, les blasphèmes locaux, les régionalismes, les rythmes dans les bars, la rumeur des villes, les vagues et le vent. J'apprenais une fois de plus à écouter de la musique + j'apprenais une fois de plus à écouter le monde.

¹⁶² « écouter et entendre »

DÉTOUR 6 : ENTENDRE

J'ai jadis été ce jeune curieux qui a liquidé ses minces économies pour voyager, pour visiter le plus de pays européens en peu de temps, et comme tous ces jeunes qu'on appelle *backpackers* et qui sont, en réalité, de véritables touristes, j'ai pris des photos, beaucoup de photos, fier de mon nouvel appareil de qualité, fier aussi de quelques années de pratique photographique, le fruit de déambulations montréalaises et de quelques cours suivis sporadiquement. Muni soudainement d'une nouvelle (mais précaire) aise financière, j'ai multiplié ces voyages, étendu le territoire du Québec à l'Europe et l'Amérique latine, et par le fait même perfectionné mes techniques photographiques. Chaque déplacement me permettait de mieux aiguïser mon regard, de comprendre ce que le regard photographique a d'intime et de sensible, d'investir les potentiels de l'image, de faire l'expérience des risques appropriatifs d'une telle activité, des risques surplombants, colonialistes même, et de chercher des stratégies pour éviter ces risques, ou du moins pour qu'ils ne demeurent pas des angles-morts. Au fil de mes voyages, ma photographie s'est définie comme une pratique, comme une esthétique, mais aussi comme une éthique.

Cette dernière dimension est devenue progressivement plus importante, occupait de plus en plus mes pensées au moment de sortir mon appareil pour viser les paysages, et commençait à gêner mes images; j'utilise le verbe dans ses deux sens, gêner comme gêcher, gêner aussi comme traiter les images avec trop d'indulgence, les choyer d'une attention trop grande, trop longue, tellement que les images ne se fixaient presque plus, ne se produisaient plus. Simultanément, je commençais à voyager de moins en moins : ma précarité financière, ma conscience écologique et une réflexion éthique à propos des lieux ralentissaient mes désirs d'aventures. Mes derniers voyages étaient surtout des séjours longs qui appelaient beaucoup moins à cette insistance photographique frénétique, et davantage à un regard plus lent, à un regard qui écoute les lieux et les considère avec une certaine intimité. Lors de mon dernier séjour chilien, mon appareil

ne m'a servi qu'à quelques reprises, surtout lorsque j'étais accompagné d'amis ou de mon amoureux pendant de rares tours guidés. La plupart du temps, l'appareil était une contrainte, un obstacle entre mon corps et les paysages, entre les autres et moi.

Dans l'avion, en route vers le Chili, en expérimentant cette écoute frontalière de la musique, j'avais moins envie de photographier les nuages à travers le hublot que d'enregistrer les sons, cette façon dont les voix, les ronflements et les rires arrivent à peine à traverser les vrombissements des moteurs qui créent une sorte de couche épaisse, hypnotique, interminable, la trame sonore la plus stable et la plus constante de nos voyages. Ce désir de capter les sons – particulièrement les voix qui luttent à percer la rumeur dominante – est resté avec moi dès mon arrivée en sol chilien, et a coloré tout mon séjour. J'ai vite compris qu'il ne s'agissait même pas de capturer des sons ou de saisir des archives des lieux comme on peut le faire avec les images, mais bien de glaner du matériel généralement imperceptible au premier égard, pour façonner de nouvelles trames, de nouvelles pièces qui donneraient à entendre l'écoute frontalière. En bref, l'écoute guidait une autre manière de faire récit avec mon environnement.

Les récits chiliens seraient donc sonores avant d'être visibles, c'est ce que je comprenais de ce nouveau désir. L'enregistreuse que j'avais achetée spécifiquement pour archiver les témoignages des membres de ma famille a rapidement servi non seulement à remplacer l'appareil photographique dans tous les lieux que je fréquentais (cafés, parcs, bars, résidences, galeries, quartiers, plages, trains, bus, salles de spectacle, musées, rues, etc.), mais surtout à les déplacer du registre du visuel : « sound works to *unsettle* and *exceed* arenas of visibility by relating us to the unseen, the non-represented or the not-yet-apparent » (LaBelle, 2018, p. 2, je souligne). *Exceed* comme dépasser : aller au-delà de cette arène du visible, en faire davantage, s'autoriser les débordements pour atteindre l'hors-champ, ce qui s'étend et s'entend aux marges de ce qu'on voit. *Unsettle* comme déstabiliser, décentrer, faire bouger, mais aussi *un-settle* : dé-fixer, disperser, décoloniser nos perceptions et nos certitudes. Habiter les lieux avec

une écoute frontalière, c'est habiter la frontière entre la vue et l'ouïe, donc dans un mode synesthésique compris « as a redirection of dispersed sense, itinerant feeling, and potential meaning » (Ellis Neyra, 2020, p. 1), une synesthésie qui rend possible une attention du monde plus holistique, plus empathique, plus précise et plus politique, car elle révèle ce que les lieux ont de mouvant et de multiple. En bref, l'écoute frontalière opère des « détours sensoriels », comme l'exprime Ren Ellis Neyra, « into a range of affects and modes of attentiveness » (2020, p. 23) et permet de voir / entendre (c'est-à-dire de percevoir, de comprendre, de mieux considérer) ce qui se produit au-delà des clichés et des binarités dominantes.

Informée par des années de fréquentation d'une musique qui me diasporise, ainsi que par une posture musicale qui dissémine les grands récits parmi les frontières du monde et celles qui me constituent, l'écoute frontalière est un exercice, un effort. Elle est une pratique relationnelle, puisque « la frontière évoque la relation » (Miano, 2012, p. 25), et une pratique spirituelle comme celle du *conociamiento* d'Anzaldúa, une « alchemy of connection », un « otro mode de conectar¹⁶³ » et de « develop a spiritual-imaginal-political vision together » (2002, p. 571), car elle permet la création de « holistic alliances » et une « expansive awareness [...] enabling you to think la otra¹⁶⁴ in a compassionate way. » (2002, p. 572) Dans ce pays où la diasporisation a débuté, cette pratique encourageait effectivement un état de compassion avec les lieux, les choses et les gens qui les habitent, parce que l'écoute est une expérience communale et affective, parce que « [w]e sing ourselves into community. Caressed by the undulating beat we sway and swoon » (Teish, 2002, p. 506). Parce que les sons nous traversent, font bouger nos corps, font vibrer nos organes et nous enivrent, nous enveloppent, nous transportent, nous émeuvent. « We are, and sound hugs our bodies » (Lost Girls, 2021) : les sons contribuent à bâtir des ponts invisibles entre nos pensées, nos corps et

¹⁶³ « un autre mode de connexion »

¹⁶⁴ « l'autre » (au féminin)

nos émotions, nous convoquent précisément dans les zones de rencontre, de tension et de friction, aux points de contact et aux intersections des sens, des êtres, des autres, des choses et de soi.

[L]istening is often relating us to the depths of others, and which may extend across bodies and things, persons and places: sound is a medium enabling animate contact that, in oscillating and vibrating over and through all types of bodies and things, produces complex ecologies of matter and energy, subjects and objects. From such conditions, assemblages and conversations may be fostered based on caring and empathizing, for sound and listening are highly adept as carriers of compassion [...]. (LaBelle, 2018, p. 7)

C'est donc avec / par le son que j'ai pu concrètement favoriser une relation de compassion avec le monde extérieur. Capter les sons des lieux dans lesquels je me trouvais encourageait une écoute attentive à la manière dont ils se structuraient, aux guerres qu'ils se faisaient, aux façons dont les voix, comme dans l'avion, luttait à percer les rumeurs dominantes des différents environnements.

Cet état d'écoute est devenu constant et a ouvert, depuis la compassion, une relation de profonde intimité avec les environnements : « when you listen, listen deeply, you hear pain, you hear joy, and, all of a sudden, a new realm of intimacy appears, the veil is made transparent ». C'est avec cette écoute, « exposed to intense intimacy all the time, with everything around » (Marambio et Vicuña, 2019, p. 41), que je marchais pendant les événements de la fierté, que je participais aux manifestations féministes et antiracistes, que je déambulais dans les parcs et les rues de mon quartier, que je prenais un bain de soleil à la plage, que je contemplais les paysages de l'île de Chiloé, que je prenais un café, que je faisais la fête avec des ami·e·s, que je discutais avec mes tantes et cousin·e·s, que je visitais des musées historiques et des mémoriaux, que j'endurais les travaux du voisin et les méga-chantiers près de chez moi, que je vaquais à mes occupations dans mon appartement. J'accumulais les enregistrements avec une certaine légèreté, mais aussi avec un tel engagement que je sentais que quelque chose en moi tombait : « je me désidentifi[ais] à moi-même et à mon langage privé pour me

réidentifier. » (Gefen, 2020, p. 280) De cette manière, je faisais l'expérience du partage de nos existences – mon existence était, par l'écoute, partagée avec celle de l'espace et de tout ce qui était à l'origine des sons (animaux, objets, individus, foules, éléments).

Instinctivement, m'est alors venu à l'esprit de revivre l'expérience du partage par la création de montages sonores, constitués de sons variés qui, ensemble, formaient des métissages nouveaux et m'offraient une alternative à la parole, au verbiage, au récit de voyage, à des formes d'écriture qui permettent la réflexion à partir de l'expérience, mais qui, du même souffle, risquaient pour moi de produire une distance similaire à celle de la photographie. Ces montages sonores étaient fabriqués avec une attention similaire à l'écoute à l'origine des enregistrements, avec le même engagement étendu dans la durée et dans la construction de récits pluriels et insaisissables, imitant la diasporisation sonore que j'expérimente avec la musique que j'écoute.

Au cours de ce séjour, ces récits sonores sont devenus des pistes publiées sur un site web (Dawson, 2018-2019, en ligne) avec beaucoup d'humilité, parce que ces montages ont été créés sans préméditation, à l'écoute aussi des déplacements auxquels le médium même m'invitait, de manière tout à fait indisciplinaire. De fait, il n'était pas question de m'improviser artiste sonore ou musicien, et de feindre une maîtrise parfaite de la discipline, mais bien d'insister justement sur ma méconnaissance du médium et de mon amateurisme technique afin d'encourager ce que Myriam Suchet appelle « [l]'angoisse ou le vertige – en tout cas l'inconfort – d'une telle expérimentation » (2017, p. 53). L'inconfort bousculait autant mes pratiques artistiques habituelles que ma relation à ce séjour. C'était *unsettling*, ça dépassait mes attentes, ça bousculait mes certitudes, ça me décolonisait des savoirs jusque-là acquis et des stratégies traditionnelles du récit mémoriel, du récit de voyage et du récit d'exil.

Pour le dire autrement, ce travail sonore me diasporisait, parce qu'il était issu d'expériences d'écoute compatissantes avec les luttes (sociales ou intimes, publiques

ou privées) qui se mènent dans le monde. Partagé sur internet, il m’amenait à étendre la dimension relationnelle de ces expériences, à créer des espaces métaphoriques pluriels et mobiles.

Sound and sounding practices may therefore function as the basis to creating and occupying a highly malleable and charged relational arena, modulating the social coordinates and territorial boundaries [...]. Through such auditory conditions and experiences one may learn from the affective and conflictual dynamics of relations how to recognize *more* than what appears in the open. (LaBelle, 2018, p. 9)

Il s’agissait, au bout du compte, d’une manière de dialoguer avec le monde en faisant dialoguer tout ce qui le constitue, tout ce qui, en conflit ou en harmonie, a le potentiel de provoquer des réactions affectives à partir desquelles il est possible d’apprendre à considérer ce qu’on a tendance à classer, négliger, mépriser, disqualifier, chasser, exclure, marginaliser, cacher, taire.

J’ai alors fait dialoguer – échantillonné, remixé, tronqué et « distordu » – ce que j’ai appris à entendre à partir des frontières depuis lesquelles j’écoutais. Cela a donné lieu à des montages étranges, parfois mélodiques, souvent cacophoniques, dont les descriptions textuelles sont tout aussi remplies de vides et de bruits que les pistes que je modifie encore aujourd’hui, comme une liste supplémentaire qui ne se terminera jamais :

« Helado¹⁶⁵ »

- + les interpellations des vendeur·euse·s de rue devenues un refrain éternel dans le tumulte au pied du mont Santa Lucía
- + les rythmes et mélodies émouvantes d’une procession religieuse qui traverse le Barrio Italia

¹⁶⁵ <https://nichodawsonvueltas.com/2018/11/14/helado-hay-que-caminar-caleta/>

- + deux jeunes punks qui se plaignent des odeurs et de leur fatigue, l'une d'elles dit « hay que caminar caleta¹⁶⁶ », mais je n'ai jamais su quelle était la destination parce qu'un huit-roues passait tout près

« Lanza Yungay¹⁶⁷ »

- + les crissements d'un balai métallique passé lentement, comme une torture, sur l'asphalte dans une rue résidentielle du quartier Yungay
- + un air d'ukulélé et la voix d'un chanteur de rue : « como una flor que nace dentro de mí¹⁶⁸ »
- + la conversation que tiennent deux hommes à propos des effets des lumières bleues sur le sommeil lors d'un concert de Jessy Lanza, pendant qu'elle répète derrière ses consoles : « just say you love, say you love / say you love, say you love / just say you love me, yeah » (2016)

« ¡Y la weá!¹⁶⁹ »

- + une chanson eurodance générique
- + une foule entière qui chante à l'unisson, avec passion, les paroles d'une version remixée de « Wrecking Ball » de Miley Cyrus (2013)
- + des militant·e·s queer qui répètent « queremos recordar / que el estado nos está mantando / y no nos queremos casar¹⁷⁰ »
- + les glitches et les problèmes de son sur un char allégorique, et la foule qui veut danser : « ¡más fuerte! ¡más fuerte! ¡más fuerte!¹⁷¹ »

¹⁶⁶ « il faut marcher en maudit »

¹⁶⁷ <https://nichodawsonvueltas.com/2018/11/14/lanza-yungay/>

¹⁶⁸ « comme une fleur qui naît en moi »

¹⁶⁹ <https://nichodawsonvueltas.com/2018/11/21/y-la-wea/>

¹⁷⁰ « nous voulons vous rappeler / que l'État est en train de nous tuer / et nous ne voulons pas nous marier »

¹⁷¹ « plus fort! plus fort! plus fort! »

- + des phrases vulgaires perdues dans le rythme : « ¡Piñera chupa!¹⁷² », « ¡a mí me gusta el pico!¹⁷³ », « ¡amiga saca las tetas que estai mina!¹⁷⁴ »
- + une autre chanson eurodance à la mélodie plus triste, elle me fait pleurer
- + les mêmes militant·e·s queer retrouv·e·s : « ¡y la weá!¹⁷⁵ »
- + un garçon, un masque de chien sur le visage, au téléphone : « ¿donde estai amiga?¹⁷⁶ »

« Somos mapuches¹⁷⁷ »

- + des bicyclettes, des poubelles en plastique, des cannettes de bière et des cocktails Molotov fracassant toutes sortes de surfaces, la chaussée, les voitures, les abribus, les boucliers des *carabineros*
- + les violences policières décrites avec angoisse par une reporter dans un réseau de journalisme citoyen
- + le discours de lonko¹⁷⁸ Juana Calfunao Paillaléf prononcé dans le cadre des célébrations funéraires de Camillo Catrillanca
- + la rage de jeunes mapuches pendant un affrontement, leurs clameurs adressées à des policiers : « ¿a cuantos han mantado?¹⁷⁹ »
- + dans la manifestation, à travers le bruit et la fumée, le murmure d'une fille blessée : « el paco nos está filmando¹⁸⁰ »

¹⁷² « Piñera suce! »

¹⁷³ « moi j'aime les queues! »

¹⁷⁴ « mon amie, sort tes seins, parce que t'es canon! »

¹⁷⁵ Régionalisme chilien qui peut être traduit en québécois par « crise d'affaire »

¹⁷⁶ « t'es où mon amie? »

¹⁷⁷ <https://nichodawsonvueltas.com/2018/12/02/somos-maupuches-cuantos-han-matado/>

¹⁷⁸ Ce mot mapudungun (*lonco* ou *cacique* en espagnol) désigne un·e chef·fe ou une autorité d'une communauté mapuche. Juana Calfunao Paillaléf, militante pour les droits de la personne et des peuples autochtones du Chili, est également cheffe d'une communauté mapuche du centre-sud du pays.

¹⁷⁹ « combien en avez-vous tué? »

¹⁸⁰ « le policier est en train de nous filmer »

- « Mece, divino¹⁸¹ » + « J'ai salué la mer sans dire un mot, c'était cacophonique¹⁸² »
- + la trompette festive d'un musicien dans une ruelle
 - + les vagues trop violentes pour la baignade de la Playa del Sol à Viña del Mar
 - + la chanson « Fuego » de Rubio (2016) pendant un spectacle en plein air : « cuando sal toca la piel / no hay nada que pensar¹⁸³ »
 - + les vagues de la Playa Las Torpederas et les galets de la calle Altamirano, à Valparaíso
 - + deux enfants qui fouillent dans le sable : « ¿te acordai cuando habían cangrejos?¹⁸⁴ »
 - + les basses d'un rythme dembow parmi les rires, les jeux et les conversations
 - + les vagues douces et lentes de la plage sur la Avenida del Mar à La Serena, les pas de mon amoureux dans l'eau
 - + le refrain de la chanson « Marinos » (2018) de Francisco Victoria : « tengo miedo marino / tengo miedo de partirme en dos¹⁸⁵ »
 - + la voix autoritaire de Gabriela Mistral : « El mar sus millares de olas / mece, divino¹⁸⁶ » (1979, p. 9)
- « Nos paroles ne sont pas immortelles¹⁸⁷ »
- + les échos gémissants d'un chien blessé
 - + la voix de Shakira s'échappant brièvement d'une voiture qui passe à toute allure à travers la fenêtre, sur la avenida Errázuriz

¹⁸¹ <https://nichodawsonvueltas.com/2018/12/09/mece-divino/>

¹⁸² <https://nichodawsonvueltas.com/2019/01/12/jai-salue-la-mer-sans-dire-un-mot-cetaut-cacophonique/>

¹⁸³ « quand le sel touche la peau / il n'y a plus rien à penser »

¹⁸⁴ « tu te souviens quand il y avait des crabes? »

¹⁸⁵ « marin, j'ai peur / j'ai peur de me briser en deux »

¹⁸⁶ « La mer ses milliers de vagues / se balance, divine »

¹⁸⁷ <https://nichodawsonvueltas.com/2019/02/12/7-nos-paroles-ne-sont-pas-immortelles/>

- + le soupir de ma cousine qui contemple une photo de mon frère, et la main de ma tante sur son épaule, la petite caresse, le tissu contre la peau
- + les cliquetis que les mains produisent quand elles manipulent les photos de famille
- + la chicane de couple de l'autre côté de l'avenue, elle se lamente, il crie, elle lui demande pardon, puis plus rien
- + la mélodie languissante de la chanson « Where the sky drops into the sea » de Tommy Guerrero (2015)
- + le klaxon déraillé d'un bateau
- + une question morbide de ma tante : « ¿como murió el perro de la familia?¹⁸⁸ »

« Coraje (maduro csm)¹⁸⁹ »

- + le marteau et la scie ronde du voisin qui rénove sa cour lentement, seul, pendant plusieurs mois
- + dans le parc devant chez moi, le rassemblement d'immigrant·e·s vénézuélien·e·s, les échos d'un discours, la foule qui crie des injures à Nicolás Maduro et à Sebastián Piñera
- + la mélodie simple et insistante de « Coraje » d'Arca (2017) : « cómo amar desde lejos?¹⁹⁰ », en boucle

« Ellas¹⁹¹ »

- + la rumeur des voix pendant une grande marche féministe anti-patriarcale, l'impatience : « ¡avancemos! ¡avancemos!¹⁹² »

¹⁸⁸ « comment est mort le chien de la famille? »

¹⁸⁹ <https://nichodawsonvueltas.com/2019/02/28/coraje-maduro-csm/>

¹⁹⁰ « comment aimer à distance? »

¹⁹¹ <https://nichodawsonvueltas.com/2019/03/22/ellas/>

¹⁹² « avançons! avançons! »

- + au ralenti, le fond menaçant de la chanson « Exiled » de Tomás Urquieta (2015)
- + des feux d'artifice au-dessus de la foule qui aussitôt se met en marche
- + les repères pour se retrouver : « en la Alameda pero en el lado del metro, cerca de las banderas negras con palos azules, ¿cachai donde? ¿me estai escuchando o no?¹⁹³ »
- + les slogans, les refrains : « no / no / no es no / que parte no entiendes / la N o la O¹⁹⁴ »
- + les distorsions et les carrillons de la chanson « La tristeza de Pluton » de Kali Mutsa (2014)
- + le poème qu'une femme adresse à son père sur un ton intentionnellement pathétique : « no mentiré, papa / no gritaré, papa¹⁹⁵ »
- + les percussions de « Jungle Yuki » de Valesuchi (2016)
- + les confidences qu'une jeune fille derrière moi révèle à son amie, elle lui fournit une liste de professeurs de son université soupçonnés d'agressions sexuelles : « no te puedo creer, los weones¹⁹⁶ »;

« Carrete¹⁹⁷ » + Pajaritos¹⁹⁸ »

- + les secrets que mon petit cousin révèle à sa sœur dans son oreille pendant que ses grands-parents un peu ivres tiennent des propos âgistes
- + un barista qui essaie de tenir une discussion en anglais et qui abandonne, « ya, no más con esta weá¹⁹⁹ »

¹⁹³ « sur la grande avenue, mais du côté du métro, près des drapeaux noirs avec des bâtons bleus, tu vois où? m'écoutes-tu? »

¹⁹⁴ « non / non / non c'est non/ quelle partie ne comprends-tu pas / le N ou le O »

¹⁹⁵ « je ne mentirai pas, papa / je ne crierai pas, papa »

¹⁹⁶ « je peux pas te croire, les salauds »

¹⁹⁷ <https://nichodawsonvueltas.com/2018/12/13/carrete/>

¹⁹⁸ <https://nichodawsonvueltas.com/2019/03/29/pajaritos/>

¹⁹⁹ « bon, ça suffit, les conneries »

- + l'air de « Smalltown Boy » (1984) de Bronski Beat, le refrain crève-cœur : « run away, turn away / run away, turn away »
- + la version de Prince / The Family de « Nothing compares 2 U » (1985), les rires de certaines filles qui regardent un autre barista faire de la air guitar : « ¡Seba, déjate de webear!²⁰⁰ »
- + une bande qui s'échange des ragots dans un parc, un oiseau à deux mètres d'eux qui les regarde en piaffant pendant une bonne dizaine de minutes
- + les conversations croisées de mes ami·e·s pendant qu'on boit, et une phrase précise : « je vais raconter des choses dans ton enregistreuse, mec, des choses tellement profondes qu'on va se noyer dedans, mais pas ce soir, là j'attends un peu de reggaeton » (il a dansé, mais il ne m'a rien raconté, personne ne s'est noyé)
- + l'oiseau qui piaffe encore, mais cette fois en me regardant dans les yeux, il fait un bruit étrange en fourrant son bec dans l'herbe, il y enfouit sa tête en entier, ça fait un son étrange avant qu'il ne s'envole bruyamment.

J'écoute ces montages comme une musique que j'ai du mal à décrire autrement que sous la forme d'une liste prête à être modifiée, qui ne s'arrête sur le papier que pour signifier sa précarité la tirant hors de la page, parce que la frontière où je me tiens, cet *aquí* étendu vers d'autres sphères et d'autres lieux, m'amène à revoir ces sons une fois de plus, à les remixer et à les adapter à des contextes nouveaux²⁰¹. Chemin faisant,

²⁰⁰ « Seba, arrête de niaiser! »

²⁰¹ Les montages sonores ont effectivement été diffusés à différentes occasions et dans des formes variées, d'abord sur le site web *Vueltas. Récits d'exil | Relatos de exilio* (Dawson, 2018-2019). Un de ces montages a servi à l'installation-conférence vidéo *Vueltas : histoire orale, recherche-crédation et retour aux récits* (Dawson, 2019), créée pour l'exposition collective du 6^e *Symposium des checheur·e·s émergent·e·s en histoire orale, récits numérisés et pratiques créative* (Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia). Tous ces montages ont été revisités en vue de former une installation sonore intitulée *Vueltas : tourner, détourner, retourner*, créée dans le cadre de l'exposition collective *Mémoire / Oubli* (ACSHA UQAM, 2022) qui a dû être annulée à cause de la pandémie. D'autres montages ont aussi servi de trame sonore à la performance *Cérémonies pour le moment où nous*

c'est-à-dire constamment revus et déplacés de site web en exposition, de podcast en chapitre de thèse, ces montages vont au-delà de la représentation sonore d'un séjour au Chili. Ils proposent plutôt des « constructs of togetherness that may carry great social and political potential. » (LaBelle, 2018, p. 3) Par le fait même, ils activent le potentiel le plus relationnel et le plus queer des frontières et des diasporas : à travers les sons produits depuis une écoute frontalière, les lieux et les expériences se retrouvent « reshaped by an altogether rhythm, an errant migrating repetition that may sound out alternative futures. » (2018, p. 3). Ce chapitre, avec ses sons, ses chansons, ses listes, ses vides, ses citations, ses symboles, ses boucles et toute sa colère, n'est alors, peut-être, qu'une étape de plus dans ce processus de construction d'une telle futurité, inscrite dans les déplacements interstitiels des sujets diasporiques et des sujets queer. Il est une réponse à l'invitation que nous fait Gloria Anzaldúa, à la fin du collectif *This Bridge We Call Home*, à nous joindre ensemble au détour des frontières : « Let us link hands and hearts / together find a path through the dark woods / step through the doorways between worlds [...]. / Now let us shift. » (2002, p. 576)

Au bout de ces pages-frontières, *entiendo*²⁰² qu'il me fallait dresser un mur ou creuser une rivière, puis les traverser avec des sons et des temporalités spiralées, de manière à précéder le récit de mon séjour chilien par un détour. Avant de rendre compte du retour, je devais honorer les marges depuis lesquelles je m'exprime. Ces pages sont alors ce rituel synesthésique parmi les sons créés et les chansons écoutées, pour que je ne retourne au pays de ce qu'on appelle mes origines qu'après m'y être détourné.

mains arriveront enfin à se toucher (Festival de poésie de Montréal, 2021). De nouvelles versions de certains de ces montages ont été créées pour la journée *Vueltas : s'entendre* (Dawson, 2021) tenue dans le cadre du OFFTA, et font également partie du podcast *S'entendre. Archives d'amitié et d'hospitalité* (Dawson, 2022) accueillie et diffusée par Littérature québécoise mobile.

²⁰² « j'entends / je comprends »

CHAPITRE 3 RETOURS À L'EXIL (NOS OUBLIS)

« Sin embargo, para iluminar la memoria, siempre hay un relato generoso.²⁰³ »

Nona Fernández

Voyager

²⁰³ « Cependant, pour éclairer la mémoire, il y a toujours un récit généreux. »

RETOUR 1 : ESPACES DIASPORIQUES

En 2018 et 2019, j'ai vécu au Chili pendant six mois, période au cours de laquelle j'ai bâti des relations intimes avec des ami·e·s et certain·e·s membres de ma famille : il s'agissait de mon quatrième retour au pays natal, du deuxième en solitaire, du plus long et du plus marquant. Pour la première fois, j'y allais muni d'une pièce d'identité nationale et d'un passeport chilien qui me permettaient d'y rester aussi longtemps que désiré, d'y trouver un appartement parmi les circuits locaux plutôt qu'à l'aide de plateformes touristiques, et potentiellement d'y ouvrir mon propre compte bancaire et d'y travailler si l'occasion se présentait. J'aurais même pu voter si nous avions été en période électorale. Bref, j'étais cette fois un citoyen à part entière, du moins c'est ce que je pouvais prétendre, même si c'était relativement faux : j'y allais aussi avec une bourse d'études québécoise, des coutumes et des langues nord-américaines, une citoyenneté et un passeport canadiens, et tout cela, tout ce bagage me faisait alors profiter de très importants privilèges auxquels n'auraient jamais accès plusieurs Chilien·ne·s, mais aussi d'autres étranger·ère·s immigré·e·s au Chili pour des raisons beaucoup plus urgentes. Cela m'obligeait à un respect, à une empathie, ainsi qu'à un lâcher-prise quant à mes certitudes : pour ne pas arriver là comme un colonisateur, pour éviter d'adopter une attitude appropriative, je devais à la fois écouter, demeurer le plus souvent possible dans la position de l'apprenant, et accepter que tout ce qui m'entourait – gens, langues, coutumes, valeurs, comportements, odeurs, sons – avait le pouvoir de me changer.

J'allais au Chili pour écouter les membres de ma famille : imiter la distance de l'exil qui nous sépare et la rendre active grâce à des rencontres, des entretiens, des conversations à propos de la mémoire et de l'exil familial, de manière à transformer cette position de spectateur qui m'incombe dans mon pays natal en une position empathique, éthique et attentive, position dialogique car exilique et postmémorielle,

position inconfortable parce qu'incessamment mouvante comme le sont les espaces diasporiques.

Cette expression, je l'emprunte au champ des *diaspora studies* qui a produit une grande variété de théories et de conceptions des diasporas, variété perçue non pas comme des mésententes ou des incohérences, mais bien comme des constellations dont l'unicité est « caractérisée moins par le seul décentrement que par l'ambivalence et la tension entre les contraires » (Dufoix, 2011, p. 412). L'*espace diasporique* tel que pensé par Avtar Brah fait partie de ce que Stuart Hall appelle des

nouvelles définitions de la culture de la diaspora [qui] rompent irrévocablement avec le récit fermé de la diaspora qui ne cesse de déplorer une authenticité perdue, dans la mesure où, dans le cadre de la conception traditionaliste de la culture de la diaspora, il y a toujours un mouvement linéaire par lequel l'authenticité s'amointrit à mesure que l'on s'éloigne de la source originelle ou que l'on s'écarte du texte sacré, ce qui entraîne inévitablement une déplorable dérive de l'identité diasporique vers l'inauthenticité et l'impureté. À l'inverse, avec cette nouvelle façon de penser la diaspora, la « tradition » est comprise comme étant elle-même continuellement refaite et transformée, toujours produite en tant que structure discursive, de sorte qu'elle se recompose sans cesse à mesure que les relations de similarité et de différence sont repositionnées [...]. (2019 [2017], p. 167)

L'expression *espace diasporique* propose une critique des origines fixes et pures, tout en remplaçant la linéarité par la circularité (et la circulation), et l'authenticité par la créativité²⁰⁴; elle considère les traditions et les origines comme des discours construits, tout comme les identités, de manière à prendre « en compte [...] aussi bien le centre que l'absence de centre, le local que le global. » (Dufoix, 2011, p. 416) De cette

²⁰⁴ Selon Stéphane Dufoix, le champ des *diaspora studies* combine des notions des *cultural studies* britanniques, dont certaines élaborées par Stuart Hall, aux théories postcoloniales, dont celles de Gayatri Chakravorty Spivak et de Homi Bhabha, spécifiquement dans le but de formuler cette critique des origines. En effet, ce champ d'études considère que : « la diaspora met toujours en danger le centre originel, que ce soit celui de la colonisation et de sa diffusion discursive ou que ce soit celui de la migration. C'est le potentiel dynamique, créatif, mobile et transformateur de la dispersion qui est mis en avant dans un monde [...] plus marqué par la fluidité que par les points de repères. » (Dufoix, 2011, p. 406)

manière, les sujets diasporiques ne perçoivent plus le pays ou la religion d'origine comme le lieu depuis lequel se produit un récit unique²⁰⁵ – le fantasme et le deuil du retour –, mais plutôt comme un désir de *faire demeure* qui pluralise les récits, un « homing desire which is not the same thing as a desire of 'homeland' » (Brah, 1996, p. 180) : un désir qui ne s'intéresse pas tant à la demeure elle-même, mais qui insiste plutôt sur les manières dont on construit sa demeure, c'est-à-dire par l'expérience de déplacements et de traversées des frontières, d'adaptations culturelles, d'apprentissage de langues et d'autodétermination.

Autrement dit, l'espace diasporique propose une mise à distance d'une conception uniquement territorialisante de la diaspora et, par le fait même, permet d'observer de manière à la fois plus globale et plus précise les phénomènes migratoires contemporains. Plus globale, parce que « the concept of *diaspora space* (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement of genealogies of dispersion with those of 'staying put' » (1996, p. 181); l'attention est alors portée non plus sur l'origine des diasporas, mais bien sur les trajectoires migratoires et les disséminations croisées des peuples. Plus précise, parce que les diasporas sont dès lors considérées comme une « interweaving of multiple travelling; a text of many distinctive and, perhaps, even disparate narratives » (1996, p. 183); le concept suggère donc que les déplacements sont à lire comme des textes, des récits de voyages multiples, dispersés, d'expériences de déplacements et de formations identitaires réévaluées, ré-énoncées. Non pas *une*

²⁰⁵ Ici, je me réfère spécifiquement à une « backward-looking conception of diaspora » (Hall, 1990, p. 235), c'est-à-dire à l'acception plus traditionnelle de la diaspora qui s'appuie sur « l'expérience historique de deux populations distinctes, le peuple juif pour la première, le peuple noir pour la seconde. » (Dufoix, 2011, p. 35) Il importe donc de préciser la trajectoire migratoire d'Avtar Brah afin de déconstruire une telle conception traditionnelle de la diaspora. Née au Punjab, Brah a grandi au Uganda et a fait ses études universitaires à Londres. À ce sujet, dans l'introduction à son ouvrage *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities* (1996), elle écrit : « In this sense my own biography is also a reminder of the collective history of South Asians in what used to be known as 'British East Africa'. This history is underpinned by a series of episodes [...]. Hence, the issue of home, belonging, and identity is one that is perennially contested for people like me. » (1996, p. 1)

diaspora, mais *des* diasporas, plurielles, qui contiennent chacune la potentialité d'une multiplicité de récits.

La notion d'espace diasporique me permet donc de me considérer comme partie prenante d'une non plus seulement diaspora chilienne, mais également d'une diaspora de l'exil, ce qui ouvre la possibilité d'y impliquer également ceux qui n'ont pas quitté le Chili, puisque « the diaspora space as a conceptual category is 'inhabited' not only by those who have migrated and their descendants but equally by those who are constructed and represented as indigenous. » (1996, p. 181) Cette dimension du concept est sans doute celle qui favorise le plus ma volonté de débinariser les logiques migratoires et diasporiques traditionnelles qui séparent les autres de soi, les exilé·e·s des rapatrié·e·s, les natif·ve·s des étranger·ère·s, etc. L'espace diasporique est plutôt « le site où le natif est tout autant un diasporien (*diasporian*) que le diasporien est un natif » (Dufoux, 2011, p. 416, l'auteur souligne). C'est une frontière habitable où les conversations peuvent se tenir, peuvent converger, produire une « *confluence of narratives as it is lived and re-lived, produced, reproduced and transformed through individual as well as collective memory and re-memory.* » (Brah, 1996, p. 183, l'autrice souligne) L'espace diasporique, au bout du compte, est un espace dialogique.

Dans cet espace se révèlent des anecdotes, des péripéties, des émotions, tous les récits qui appartiennent au quotidien et qui ont, malgré leur quotidienneté, la force de nous faire, de nous identifier, de nous façonner, afin d'imaginer une communauté diasporique « constituted within the crucible of the materiality of everyday life; in the everyday stories we tell ourselves individually and collectively. » (Brah, 1996, p. 183). Il s'agit de véritables créations de solidarités que je crois possibles uniquement grâce à ces espaces; hors de ce concept, nos relations risquent davantage d'être structurées par les rapports de domination et les binarités que l'on connaît, et de nous rendre sourd·e·s aux dimensions les plus affectives de nos récits. J'insiste sur cet aspect, parce que dans cet espace dialogique se révèlent tout de même les divergences d'opinions, de valeurs,

d'expériences et d'idéologies – sur le plan politique, des membres de famille et moi sommes parfois aux antipodes –, mais il contribue à rendre les relations plus variables et plus bienveillantes, à l'extérieur d'une logique d'affrontement, à l'extérieur des joutes et de la production de savoirs exclusivement spécialisés qui reconduisent une fixité des rôles et limitent les possibilités d'échanges où prévaut la compassion. Or, « [i]t is through empathy that we can learn not simply to suppress self-interest through identification with some putatively universal perspective, or through the irresistible compulsion of logical argument, but literally to redefine self: to both know and feel our connectedness with others. » (Kester, 2004, p. 114) Nos différentes idéologies, positions politiques, situations, classes sociales, cultures et appartenances pourraient certainement nous faire entrer en conflit ou nous empêcher de communiquer, mais la compassion en tant que mode de dialogue des espaces diasporiques nous apprend à nous redéfinir à partir des différences. Ainsi, comme l'écrit Stuart Hall, « le terme *diaspora* commence à fonctionner comme un signifiant de la traduction entre des différences » et devient alors « une métaphore de la production discursive de nouveaux espaces interstitiels » (2019 [2017], p. 161) dans lesquels nous pouvons courir le risque de nous réévaluer, de véritablement nous déplacer, à la lumière de nos paroles échangées et de l'espace liminal qui s'éclaire entre nous.

Et parce que ces rencontres éclairent les espaces, j'écoutais également les lieux, les groupes et les événements qui généraient en moi des sentiments d'appartenance parfois nouveaux, parfois éphémères, la plupart du temps suffisamment permanents pour qu'ils fassent aujourd'hui l'objet de ma nostalgie, à commencer par l'appartement où je logeais qui se trouvait devant un énorme parc, une sorte de microcosme de la ville entière, car le Parque Bustamante, où aboutissaient la majorité des grandes manifestations de Santiago, accueillait également, au quotidien, des jeunes punks, des jeunes emos et des vagabond·e·s en colère contre les riches qui, ostentatoires, y faisaient de l'exercice.

torses nus brassières de sport

barres latérales et yoga zumba aérobie
 capoeira le bouhaha du Parque Bustamante
 parmi mégots cailloux cannettes écrasées malgré l'odeur
 les gaz lacrymogènes ne quittent jamais le sol
 la pelouse demeure en place arrache les larmes
 et dévoile comme un chant
 nos oublis
 les violences d'hier celles qui reviennent
porque los pacos ne tardent jamais
 épargnent les joggeur·euse·s s'acharnent sur les jeunes
 punks emos vagabond·e·s en furie
 chassé·e·s comme des chiens
*los cachorros*²⁰⁶ résistent toujours se roulent dans l'herbe jaunie des lacrymos
 seul·e·s les jeunes en colère et les chiens les tolèrent
 savent obstinément
 que la forme des riches n'est pas une trêve
 piqueniques exercices pirouettes et pas de danse
 loisir des nanti·e·s leurs distractions tandis que là sous les pieds
 sous les cailloux sous le gazon la sécheresse de Santiago
 c'est la terre encore
 qui tremble toujours ça vaut la peine de le rappeler
 soulève subrepticement les gaz
 entasse l'ire jusqu'à la prochaine guerre
 la prochaine émeute *porque Mapuches y mujeres*
porque los desaparecidos y las violadas porque matán
*mis hermanas mis maricas porque nada cambia*²⁰⁷
 une chanson *no nada cambia* si j'avais su
 si j'avais mieux écouté peut-être
 je serais resté

*

Les soulèvements guidés par le slogan *no son treinta pesos son treinta años* ont débuté
 quelques mois après la fin de mon séjour chilien. C'est à distance que j'ai pu vivre ces
 événements, que j'ai pu les « écouter »; écoute aussi décevante que privilégiée, en

²⁰⁶ « chiens errants »

²⁰⁷ « parce que les Mapuches et les femmes / parce que les disparus et les violées parce qu'ils tuent / mes sœurs mes tapettes parce rien ne change »

sécurité parce qu'en différé, à des milliers de kilomètres des incendies, des barricades, et des balles en caoutchouc tirées directement dans les yeux. J'ignore quel tournant aurait pris cette thèse si j'étais resté, quels enjeux auraient été soulevés pendant les entretiens avec les membres de ma famille, quels changements issus de cette situation se seraient opérés en moi, de quelles manières ces changements auraient marqué mon écoute des communautés et des lieux avec lesquels j'ai développé un sentiment d'appartenance. Ce que je sais, cependant, c'est que cette révolution, qui a lieu dans mon pays natal, cette révolution que je n'ai « vécue » qu'à travers des écrans et des conversations sur WhatsApp, joue un rôle dans mon écriture actuelle, lui confère une certaine instabilité, des mouvements circulaires qui me font retourner à ce même récit, à cette même inquiétude, à cette révolte. Tout ce qui se crée et se réitère dans le cadre de cette thèse – poèmes, essais, témoignages et montages sonores – se voit bousculé, déstabilisé, sans cesse coupé, parasité d'espaces, de *glitches* et de blancs, par la situation actuelle au Chili, situation mouvante, imprévisible et complexe, faite de répression, d'injustices et, parce que l'histoire se répète, de violations des droits humains que je répertorie désespérément, en réaction à l'insupportable silence qui habite ma distance. Cela donne lieu, une fois de plus, à des listes, froides et cruelles, des sons désincarnés que je produis à voix haute pour en faire quelque chose comme un poème :

- Ariel Moreno, décédé après avoir reçu une balle en caoutchouc sur la tête;
- Óscar Pérez, coincé entre deux *zorillos*²⁰⁸ tandis qu'il traversait la Plaza de la Dignidad;
- Juan José, écrasé à mort par une fourgonnette policière pendant une manifestation à Arica;
- Mauricio Fredes, électrocuté dans une fosse de près de deux mètres de profondeur dans laquelle il est tombé en fuyant un *guanaco*;
- Cristián Valdebenito, tué par un coup de bombe lacrymogène sur le crâne;

²⁰⁸ Littéralement « mouffettes ». Désigne les véhicules qui servent à répandre des gaz lacrymogènes pendant les manifestations.

- Daniela Carrasco, dont le corps a été trouvé pendu à une clôture; elle avait été battue et violée;
- Danilo Cárdenas, tiré à bout portant par des policiers dans la région de Valparaíso;
- Paula Lorca Zombrano et Alicia Cofré Peñalillo, trouvées calcinées dans un magasin à grande surface incendié de San Bernardo – on soupçonne que le feu a été créé par des policiers infiltrés;
- Maicol Yagual Franco, trouvé lui aussi dans un supermarché incendié, mais deux jours après l’incendie, dans un endroit qui avait déjà été vérifié par les autorités – son corps était couvert d’ecchymoses;
- Alexis Aguilera, lui aussi écrasé par une voiture policière, dans la commune Lo Prado de Santiago;
- Mariana Díaz Ricaurte, morte après avoir reçu une balle perdue;
- les ambulancier·ère·s qui ont reçu des coups de feu pendant qu’iels venaient en aide à un jeune blessé;
- la peau de ces manifestant·e·s qui, des heures après s’être fait arroser par des *guanacos*, se mettait à brûler – on découvrira rapidement que l’eau était contaminée par de la soude caustique.

Et puis, tous ces chiffres instables changeants monstrueusement caduques, au moment d’écrire ces lignes :

- 43 mort·e·s;
- 445 cas de trauma oculaire;
- 35 000 détenu·e·s;
- 13 000 blessé·e·s, dont 2122 par des armes à feu, dont 282 enfants;
- 1095 cas de torture;
- 266 personnes victimes d’agression sexuelle;
- 35 yeux

poussés hors de leur orbite
 écrasés éclatés une infirmière a dit
*abiertos como una flor*²⁰⁹
 35 yeux perdus comme des roches comme des balles
*como perdigones*²¹⁰ qui roulent comme des billes
un ojo colgando de una soga
*un ojo ahorcado en la plaza pública*²¹¹
 un seul œil pendu ce sont 35
 éternellement ouverts ces yeux
 et toutes les larmes d'un peuple

Chaque ligne de ces listes a le potentiel d'être le vers d'un poème. Chaque ligne de ces listes a le potentiel d'être la chute d'un poème. Toutes ces listes, factuelles et ordonnées, elles ont pourtant la force affective d'être des poèmes puissants. Voilà l'engagement qui m'incombe.

Comment faire autrement? Comment ne pas être bouleversé? Comment ne pas retourner aux traces de tout ce qui se produit là-bas et qui se transforme dans le voyage jusqu'ici, à l'autre bout du monde? Comment ne pas penser que chaque tremblement fait table rase de toutes nos certitudes en même temps qu'il permet à l'horreur de se répéter, puisque les yeux sortent de leurs orbites depuis des lustres, parce que ces mêmes mutilations étaient aussi répertoriées pendant la dictature?

La gente decía que habían sido los pacos, que se habían ensañado, que con una culata le habían pegado en la cara. No, que no había sido con una culata, dijo alguien, que fue con el fusil, con la punta del fusil le dio en la cara, y después, paco cobarde, salió arrancando, lo dejó botado al niño, pobre cabro, ni siquiera llamó a una ambulancia el paco de mierda, podría ser su hijo, les lavan el cerebro a estos maricones, están todos empepados, como perros rabiosos los sueltan a la calle.²¹² (Fernández, 2015, p. 50)

²⁰⁹ « ouverts comme une fleur »

²¹⁰ « comme des balles »

²¹¹ « un œil accroché à une corde / un œil pendu sur la place publique » : ces deux vers sont tirés de *Chilean Electric* de Nona Fernández (2015, p. 51).

²¹² « Les gens ont dit que c'était les policiers, qu'ils s'étaient enragés, qu'ils l'avaient frappé au visage avec une crosse. Non, que ce n'était pas avec une crosse, quelqu'un a dit, que c'était avec le fusil, avec la pointe du fusil il l'a frappé au visage, et ensuite, ce lâche de policier a pris la fuite, a laissé le garçon jeté, pauvre petit, il n'a même pas appelé une ambulance, le policier de merde, ç'aurait pu être son fils,

Nona Fernández rend compte, dans son roman *Chilean Electric*, d'une image dont elle a été témoin dans son enfance, en 1984, en pleine dictature, au centre de la Plaza de Armas de Santiago, à cet endroit précis identifié comme le « point zéro » du pays, c'est-à-dire que de là sont calculées toutes les distances, de cet endroit-même où Nona Fernández, avec plusieurs autres, a observé l'œil d'un jeune garçon traîner au sol, ensanglanté, hors de son orbite. Le point zéro est devenu le lieu où les yeux tombent, où les regards sont rivés sur cette violence-là, le lieu de la violence à partir de laquelle on calcule les kilomètres jusqu'au bout du monde en comptant les années non pas au moyen des dates, mais à partir du nombre de morts et de yeux tombés. « La historia es más larga [...] pero por ahora me detengo en la imagen de ese niño sin su ojo²¹³ » (2015, p. 25), écrit l'autrice, car c'est bien ce que commandent ces souvenirs, ces images qui reviennent en boucle sur nos écrans et dans nos psychés. Ces boucles et ces retours, ces *vueltas* ordonnent qu'on soit bouleversé·e, qu'on se trouve en tout temps, en tout lieu, même à des milliers de kilomètres, dans un choc qui perdure comme un éternel tremblement, ou plutôt comme au lendemain d'un *terremoto*, période précaire, interminable et terrifiante, car un tremblement de terre ne vient jamais seul, car les répliques sont nombreuses et parfois tellement violentes qu'on ne sait plus exactement si la catastrophe commence ou finit; période au cours de laquelle les survivant·e·s comptent leurs disparu·e·s, observent les ruines et reconstruisent leurs demeures à partir de leurs souvenirs. Période qui est aussi l'occasion de se refaire, de tout relire, de tout réécrire, une catastrophe longue et ardue qui est aussi le moment de nouvelles potentialités. C'est dans cette position, tragique et instable, que s'écrivent ces lignes, à distance d'une révolution d'une si grande importance qu'elle déplace les frontières et fait encore trembler les espaces diasporiques et les territoires de mon écriture.

on leur lave le cerveau à ces enfoirés, ils sont abrutis, comme des chiens enragés on les lâche en pleine rue. »

²¹³ « L'histoire est plus longue [...] mais pour l'instant je m'arrête à l'image de ce garçon sans son œil »

RETOUR 2 : MIGRATIONS

Au Chili, plusieurs personnes de mon entourage exprimaient clairement leur désaccord : je ne suis pas un exilé. On me disait Canadien, Nord-Américain, Chilien de sang, expatrié, mais rarement exilé. Des membres de ma famille ont avoué considérer notre départ comme une simple émigration économique, d'autres comme un voyage émancipateur, d'autres encore comme une trahison à laquelle nous n'étions pas forcés. Certains amis ne comprenaient pas comment un exilé pouvait retourner à son pays d'origine, avec un passeport chilien de surcroît.

Evelyn:

*pero weón si tení tu pasaporte chileno
si tení tu carnet de identidad
un RUT y toda la weá
y estai aquí tomandote una chela piola con nosotras
de que me estay hablando de exiliado
eres Chileno amigo
o sea chileno-canadiense
canadiense-chileno
chilense o canaleno
o lo que sea pero exiliado
no sé weón quiza' tus viejos
pero tú no sé en serio que no sé
la Ruth es exliada ella si pero tú
no sé²¹⁴*

J'ai rencontré au Chili une large communauté d'exilés vénézuéliens, de jeunes adultes obligés de quitter leur famille et leur ville d'origine pour un pays à l'économie stable, mais encore hostile aux étrangers, un pays qui n'a pas l'habitude de l'immigration, qui est exempt de solides programmes d'intégration des

²¹⁴ « mais mon ami si t'as un passeport chileno / si t'as une carte d'identité / un code et toute l'affaire / et t'es ici en train de boire une pinte tranquille avec nous / de quoi tu me parles avec ton exil / t'es Chilien mon ami / ou plutôt Chilien-Canadien / Canadien-Chilien / Chilien-Canadien ou Canadien-Chilien / ou quoi que ce soit mais exilé / je sais pas mon ami peut-être tes parents / mais toi je sais pas sérieusement je sais pas / Ruth est exilée elle oui mais toi / je sais pas »

immigrant·e·s, qui a cette odieuse manie, comme plusieurs pays du continent, de valoriser à l'excès la blancheur et la richesse – bref, un pays violemment néolibéral, ça vaut la peine de le rappeler. Parmi ces personnes, un très petit nombre osait s'identifier en tant qu'exilé·e·s. Si le mot semblait vieilli, trop lié aux dictatures de la fin du XX^e siècle, l'exil était pour certain·e·s carrément synonyme de socialisme, régime devenu totalitaire dans leur pays d'origine qu'ils fuyaient pour aller travailler dans un pays capitaliste plus accueillant avec les multinationales étrangères qu'avec les immigrant·e·s économiques. Ces personnes reconnaissaient cependant leur privilège de classe et d'études – la majorité d'entre elles possédaient un diplôme universitaire ou technique leur permettant d'obtenir la promesse d'un travail avant leur émigration. Pour cette même raison, ces personnes jugeaient plus honnête de se considérer comme des expatrié·e·s.

Ruth :
exiliada no weona no
yo me fui de mi país porque quería irme
estaba mala la weá
pero no exiliada no
marica yo soy expatriada baby
*exiliada no*²¹⁵

Expatriée : mot plus moderne, plus occidental, plus *empowering* aussi puisqu'il ne connote pas d'emblée une souffrance, une obligation de quitter, un déracinement douloureux, un abandon tragique d'une mère-patrie à jamais perdue. De fait, puisque j'étais parmi elleux, puisque je faisais partie de leur communauté malgré nos parcours différents (parfois incompatibles), je ne pouvais faire autrement que de me rallier à leur cause et accepter silencieusement, avec résignation, peut-être avec un peu de honte, d'être aussi un expatrié.

²¹⁵ « exilée non mon amie non / j'ai quitté mon pays parce je voulais partir / c'était le bordel là-bas / mais non exilée non / putain moi je suis expatriée baby / exilée non »

Ruth :
eres lo que quieres
chileno-canadiense canaleno chile...
como dijiste? whatever baby you are what you want
somos expats más facil así
*expats baby*²¹⁶

Dans cette communauté se trouvaient de véritables *expats*, au sens privilégié du terme, c'est-à-dire des employé·e·s de grandes entreprises nord-américaines et européennes venu·e·s participer à des programmes d'expansion et d'exportation, ou profiter du savoir technique de construction ou d'échanges commerciaux du Chili, ou encore mener des projets au sein d'équipes chiliennes pour partager des stratégies et des méthodes venues des pays du nord. Se trouvaient également des expatrié·e·s américain·e·s et européen·ne·s venu·e·s enseigner l'anglais dans des instituts privés, la majorité du temps fréquentés par des employé·e·s de grandes entreprises financières, en assurances ou en technologies. Dans tous ces cas, aucun·e de ces *expats* professionnel·le·s n'était au Chili indéfiniment ou par nécessité, pour fuir un régime totalitaire ou pour des opportunités économiques inaccessibles chez elleux. Non loin d'un colonialisme nouveau, fortement néolibéral (ça vaut la peine de le rappeler), ces *expats* me voyaient comme un des leurs, c'est-à-dire un Canadien de classe moyenne qui avait le privilège de posséder un passeport chilien et de parler l'espagnol du pays. Enfin, Chilien·ne·s et expatrié·e·s se débarrassaient régulièrement de la question en concluant, après avoir paradoxalement bien classé chaque personne dans ses nations respectives, que nous étions tou·te·s des « citoyen·ne·s du monde ».

Anthony :
yeah I guess we're the same we go around
we travel we go where it suits us the most
we try things out and here we are

²¹⁶ « tu es ce que tu veux / Chilien-Canadien Canadilien Chili... / comment t'as dit? whatever baby you are what you want / nous sommes des expats c'est plus facile comme ça / expats baby »

Alice :
*je veux dire ouais je suis Française mais
ça se voit quoi
que je suis blanche
que j'ai l'air d'une Française por todos lados²¹⁷
et que j'ai l'accent les yeux clairs les cheveux blonds
gringa de partout même si Française
mais ça va quoi enfin si je veux être avec des Français
je reste en France quoi fait chier
ensemble là avec toutes ces personnes de partout
avec nos accents et nos langues on vient de partout
c'est génial quoi*

Samantha :
*I mean it's easier for you to be here isn't it
you blend in for sure but who cares
it might be easier but I mean whatever
Anthony and I yeah we're American ok
he's black I'm fucking white
we're gringos yeah ok
for sure
Alice and Jamel are French
also Antoine but his English si so bad
his Spanish too oh my god have you heard him?
so funny lol
but he's so sweet and so are you I mean you're what
Chileno Canadian Chilenian I guess oh my god
that's so funny Chilenian
but whatever
who cares we're in Santiago together
we're from all over that's what counts I mean
citizens of the world I guess no?
whatever okurrr*

*

Il y a paradoxalement quelque chose de très nationaliste dans cette façon de s'identifier à la fois comme *expat* et comme citoyen·ne du monde : cette conclusion n'est possible

²¹⁷ « de tous les côtés »

que si l'on débute la conversation par les lieux d'où nous venons – « *je suis Française / we're American* » –, et ces lieux sont confortables comme des nations. Je me suis donc demandé ce que l'exil peut bien faire dans toute cette histoire, quelles relations l'exil, en tant que forme d'identification, peut entretenir avec les différents nationalismes qui, selon Gayatri Chakravorty Spivak, « s'appuient sur la conviction privée d'une naissance particulière, conviction tout droit sortie de ce confort privé primaire qui est un simple être-là dans son petit coin à soi » (2011 [2010], p. 20-21), qui est aussi un simple être-de-là, de ce coin là-bas qu'on a le privilège de croire comme étant à soi. En le nommant, en le transportant avec soi dans d'autres nations, l'expatrié·e qui se considère comme un·e ressortissant·e se rassure, se *ré-conforte* : *je suis de là / je suis de telle nation* peuvent être des énoncés qui cherchent à retrouver ailleurs le « confort ressenti dans sa langue maternelle et le confort ressenti sur son petit coin de trottoir, son fragment de bitume » (2011 [2010], p. 17).

Une chose est claire : les nationalismes, issus de systèmes d'exclusion variés et parfois très anciens, produisent de nouveaux nationalismes. À chaque nation ses exils. Ce système exige une attention particulière aux dangers du nationalisme, voire une certaine responsabilité politique. Il ne s'agit pas d'une simple opposition aux nationalismes qui m'ont certainement constitué (les langues que je maîtrise, le pays de mes origines et mon pays d'accueil, mes citoyennetés, etc.) et qui ont, comme le remarque Edward W. Saïd, une « essential association with exile » (2012 [2000], p. 176). Il est plutôt question de reconnaître les manières dont les nationalismes se sont construits dans le monde occidental moderne²¹⁸, et de proposer des voies alternatives pour que l'exclusion dont sont victimes un énorme groupe de gens, qu'on appelle migrant·e·s en Europe, *migrantes* en Amérique latine et *aliens* aux États-Unis, ne

²¹⁸ À ce propos, Saïd affirme que les exils modernes ne sont pas de la même nature que ceux de l'Europe du XIX^e siècle : « our age—with its modern warfare, imperialism, and the quasi-theological ambitions of totalitarian rulers—is indeed the age of the refugee, the displaced person, mass immigration. » (2000, p. 174)

donne pas lieu à des formes de nationalisme plus violentes. Des nationalismes qui « s'accompagne[nt] du sentiment nécessaire, même s'il reste souvent inconscient, d'être unique et, hélas, d'être meilleur », (Spivak, 2011 [2010], p. 20), et qu'on euphémise, qu'on masque à l'aide d'expression plus modernes et plus jolies comme *expats* et *citoyen·ne·s du monde*.

J'utilise le mot nationalisme ici suivant le sens global et postcolonial que lui donne Saïd : « Nationalism is an assertion in and to a place, a people, a heritage. It affirms the home created by a community of language, culture, and customs; and, by so doing, it fends off exile, fights to prevent its ravages. » (2012 [2000], p. 174) Formés à partir de la séparation de certains groupes et de combats menés pour leur indépendance

[t]riomphant, achieved nationalism then justifies, retrospectively as well as prospectively, a history selectively strung together in a narrative form: thus all nationalisms have their founding fathers, their basic, quasi-religious texts, their rhetoric of belonging, their historical and geographical landmarks, their official enemies and heroes. [...] In time, successful nationalisms cosign truth exclusively to themselves and relegate falsehood and inferiority to outsiders [...].

And just beyond the frontier between “us” and the “outsiders” is the perilous territory of not-belonging: this is to where [...] in the modern era immense aggregates of humanity loiter as refugees and displaced persons. (2012 [2000], p. 175-176)

Dans cette logique, l'exil est effectivement considéré comme le simple opposé du nationalisme et de l'identité nationale, et peut donc être perçu dans une dynamique binaire d'affrontement, nourrissant de fait un nationalisme dans ses formes les plus racistes, eugénistes et totalitaires. Il devient alors une expérience solitaire, uniformément d'exclusion, de privation du commun et de la demeure. Dans une telle structure, pense Saïd, « [h]ow [...] does one surmount the loneliness of exile without falling into the encompassing and thumping language of national pride, collective sentiments, group passions? » Cependant, puisque l'exil est également un « fundamentally discontinuous state of being » (2012 [2000], p. 177), il peut être

considéré autrement qu'*a contrario* du nationalisme; il peut être une stratégie pour déconstruire cette dialectique binaire autosuffisante qui s'appuie sur l'exclusion pour affirmer un nationalisme à son tour exclusif. L'exil, en tant qu'identité mouvante, en tant qu'« état d'être fondamentalement discontinu », permettrait dès lors de proposer « an *alternative* to the mass institutions that dominate modern life » : une voie alternative aux récits nationalisants du monde et des parcours migratoires, qui maintiennent les personnes déplacées dans une nostalgie recroquevillée, dont la douleur ne mènerait univoquement qu'à l'affrontement. À cet effet, Saïd propose la figure de l'exilé·e qui, quant à elle, « refuses to sit on the sidelines nursing a wound » et qui, donc, « must cultivate a scrupulous (not indulgent or sulky) subjectivity. » (2012 [2000], p. 184)

*

J'ai aussi rencontré au Chili d'autres immigrant·e·s, majoritairement haïtien·ne·s et donc situé·e·s à l'autre extrême de l'échelle des privilèges, victimes d'un racisme violent et institutionnalisé²¹⁹, incapables de se trouver un travail digne malgré leurs diplômes et leur multilinguisme. Ces personnes étaient les seules à se considérer comme des exilé·e·s, voire comme des migrant·e·s – du moins c'est ainsi que les médias les appelaient au Chili, des *migrantes*, imitant alors le vocabulaire courant en Europe (Roja Pedemonte et Vicuña Undurraga, 2019). Elles étaient également les

²¹⁹ Depuis la dernière décennie, le pays a accueilli un grand nombre d'immigrant·e·s économiques de la Bolivie, du Pérou et de la Colombie, et plus récemment des réfugié·e·s du Venezuela et d'Haïti. Devant cette plus récente vague migratoire, le président Sebastián Piñera a proposé une série de réformes qui hiérarchisent et classent les personnes migrantes, réformes qui ne cachent pas leur racisme. L'une d'entre elles consiste à payer l'ensemble des frais de voyage à tou·te·s les migrant·e·s haïtien·ne·s qui désirent retourner en Haïti, à condition qu'iels ne puissent plus revenir au Chili pendant une période de neuf ans. Ce type de réforme, qui vise non pas le groupe majoritaire parmi les personnes demandant l'asile au Chili mais bien les migrant·e·s les plus pauvres, les plus visibles et les plus marginalisé·e·s, est abondamment privilégié par le gouvernement Piñera, au détriment de l'établissement de programmes d'accueil et d'intégration des immigrant·e·s et des demandeur·euse·s d'asile au pays.

seules à accepter de discuter longuement, sensiblement, à propos de ce type de processus identitaire.

Hervé :
*tu as de la chance
 je ne sais pas si je resterai ici je songe...
 je quitterais mais il faut de l'argent
 et du travail mais je songe à partir
 c'est pas le pays qui me manque
 c'est ma famille
 là-bas la misère je la connais déjà
 la misère d'ici c'est différent
 et les gens sont trop fiers
 fiers contre moi
 la misère là-bas c'est pas comme ça
 et je la connais déjà
 toi resterais-tu?*

Bien que j'étais à leurs yeux un privilégié (parce que je parle trois langues et que je suis citoyen d'un « pays parfait », réputé pour la rareté de ses violences raciales et pour la qualité de ses programmes sociaux en matière d'immigration), j'étais aussi considéré comme un exilé parce qu'ensemble, plus qu'avec les autres *expats*, et même plus qu'avec les personnes chiliennes, nous prenions le temps de parler longuement de nos parcours migratoires, des langues et des cultures qui nous constituent, de nos expériences de racialisation et de nos souvenirs d'enfance.

Hervé :
*quand tu étais enfant au Canada
 le Chili
 ça voulait dire quoi pour toi?
 est-ce que ça voulait dire ça?
 ça voulait dire les montagnes et la mer
 ou la misère la dictature
 ce racisme?
 pour moi ça ne voulait rien dire
 puis c'est devenu là où je pouvais fuir
 simplement*

En d'autres termes, l'identification à l'exil implique une éthique de la subjectivité dont le recours au récit exige de demeurer dans un état constant de négociation entre authenticité et performance de soi, entre intime et politique, afin d'éviter la complaisance et la manipulation qui génèrent des euphémismes violents, et de privilégier l'engagement, le déplacement, l'hétérogénéité et la pluralité. C'est, qu'en tant qu'exilé, je crois de façon incarnée que rien n'est éternel et à jamais fixé, que les boîtes dans lesquelles on me place – ma culture d'origine, mes langues, mes lieux d'habitation, les nations dont je suis citoyen et les histoires qui deviennent des refrains ou des clichés – peuvent être brisées, que mes parcours et souvenirs peuvent être pluralisés sous la forme de récits d'exil.

The exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional. Borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become prisons, and are often defended beyond reason or necessity. Exiles cross borders, break barriers of thought and experience. (2012 [2000], p. 185)

Les récits d'exil se fabriquent dans cette logique de dépassement, de décloisonnement, de déconstruction des frontières, dans le sillage d'une « imagination formée au jeu du langage et des langues [qui] peut anéantir les prétentions à la vérité de l'identité nationale, larguant ainsi le nationalisme culturel » (Spivak, 2011 [2010], p. 44). En rechoisissant l'exil, je cherche à imaginer des formes multiples d'habitation, d'appartenance et de narration, à explorer des récits faits de retours et de renouvellements, de manière à honorer la « plurality of vision » dont m'a doté mon parcours migratoire et que me confère, dans l'échange, les parcours migratoires des autres. Cette éthique de la subjectivité, issue de mon exil, favorise des narrations de soi compatissantes et plurielles, des récits d'exil qui me permettent de m'émanciper de l'assurance toute unificatrice, traditionnellement ordonnée et potentiellement punitive des discours nationalistes.

Dans cette perspective, l'exil ne correspond plus qu'à la fuite d'un pays d'origine, avec lequel on n'entreprendrait que nostalgie ou dégoût, vers un pays d'accueil qu'on considérerait inversement comme la terre promise à laquelle on n'appartiendrait jamais, pas plus qu'il ne désigne des situations géopolitiques et des communautés fixées dans des époques, des classes sociales et des idéologies exclusives. L'exil²²⁰ éclaire des voies qui, ne s'opposant pas à ces dernières, contribuent néanmoins à tendre une oreille plus attentive et plus empathique à des expériences migratoires diasporiques :

- expatrié·e·s, immigrant·e·s, réfugié·e·s, migrant·e·s;
- exilé·e·s de deuxième et de troisième génération;
- personnes qui ont un sentiment d'appartenance à une langue plutôt qu'à un lieu spécifique, à une expérience subjective plutôt qu'à une religion, à l'affect plutôt qu'aux faits;
- tous ces individus restés au pays natal, mais tout de même affectés par l'exil des autres;
- ceux qui ont péri en cours d'exil.

L'exil rend compte plus précisément de « la complexité des mouvements migratoires et leur nature plurielle [qui] créent des effets dont l'empiricité devient floue » (Nouss, 2015, p. 110) et qui défient radicalement les discours et les réflexes nationalistes. Dit

²²⁰ Je me réfère ici à la *Condition de l'exilé* élaborée par Alexis Nouss (2015), proposée comme une stratégie catégorisante mais non-essentialiste de l'exilé·e, stratégie grâce à laquelle le philosophe étudie la spatialité qu'implique l'exil – l'activation d'espaces pluriels (physiques, politiques, intimes et symboliques) et plus émancipateurs qu'une nation pour ceux qui n'ont pas de lieu stable à cause de leurs déplacements forcés. En se référant à Marc Augé (1999), Nouss relie cette spatialité à un non-lieu afin de rendre compte des dimensions insaisissables, inhabitables dans la durée, indéfinissables, mouvantes et incertaines des lieux d'appartenance des exilé·e·s, lieux où les humains, désormais anonymes, sont temporairement dépossédés de la spécificité de leur citoyenneté et de leur propriété, lieux alors considérés en tant qu'espaces physiques identifiables *et* en tant que concepts. Grâce à cette spatialité, à ce « non-lieu de l'exil » (2015, p. 111), Nouss propose de considérer l'exil comme une catégorie dont font également partie les personnes déplacées qui ne sont pas arrivées, des « exilés qui n'arrivent pas à destination, [...] soit qu'elle leur soit refusée par les autorités d'accueil, soit que la mort s'en charge » (2015, p. 15).

plus simplement, et contrairement aux expressions migrant·e²²¹, *migrante* et *alien*, l'exil est un processus.

*

Pendant ce séjour chilien, j'ai constamment été amené à réexaminer ma situation auprès de personnes d'origines, de situations socio-économiques et d'expériences migratoires différentes; bien souvent, auprès de ces personnes, j'ai dû retourner à mes récits, aux plus obscurs souvenirs de mon enfance chilienne et de mes retours subséquents au pays, de manière à expliquer, ainsi qu'à réévaluer, ce que signifie de choisir d'être un exilé plutôt qu'un expatrié, un immigrant, un citoyen du monde, un migrant ou un *retornado*²²². Avec ces personnes, puis pour moi-même, j'ai dû choisir à répétition une telle identification, réévaluer ma situation, ma subjectivité, à partir d'où je parle, à qui

²²¹ Alexis Nouss propose une étude exhaustive de ces mots : le terme migrant·e est un participe présent qui « indique une action en train de se faire » (2015, p. 25), ce qui sous-entend que les personnes migrantes cessent de l'être lorsqu'elles ne migrent plus, tandis que le terme exilé·e, un participe passé, désigne un individu qui demeure exilé, qui « parle donc d'expérience » et qui « est toujours lié au phénomène » (Gisinger et Nouss, 2017), condamné à revisiter constamment son passé, à réécrire ses récits. Considérer les exilé·e·s signifie donc écouter les individus, véritablement entendre leurs parcours. Cela permet, selon Alexis Nouss, d'entraîner un « déplacement du regard » nécessaire pour abandonner le point de vue catégorisant et coercitif avec lequel les sociétés d'accueil objectivent, expulsent ou intègrent les personnes déplacées (2015, p. 28).

²²² Les *exiliados retornados* est une catégorie sociale dans les études sur l'histoire de la dictature et de la postdictature chilienne qui désigne les familles exilées du pays (entre autres en Suède, aux États-Unis, au Mexique, en France, en Belgique, en Australie et au Canada), généralement au début de la dictature, avec la conviction d'y retourner lorsque le régime militaire le permettrait ou, idéalement, lorsqu'il serait tombé. L'image des « valises prêtes » (Hussany, 2015, en ligne) est la plus courante pour illustrer la relation que ces familles entretenaient avec le pays natal et les limites de leur intégration au pays d'accueil. Plusieurs d'entre elles sont retournées au pays à partir de 1983, année où le gouvernement militaire chilien a autorisé le retour sans représailles de plus d'un millier d'exilé·e·s dont les noms ont été publiés dans le journal national, et la majorité se sont définitivement établies au Chili à partir de la fin de la dictature, en 1990 (Del Pozo, 2006; Hussany, 2015). Les effets de ces retours sont vécus de façon très distincte pour chacune des différentes générations impliquées dans ces déplacements : si les personnes de première génération sont généralement déçues à la fois de ne pas retrouver le pays tel qu'elles l'avaient quitté et de ne pas y rencontrer les changements sociaux escomptés, leurs enfants vivent quant à elleux un véritable choc identitaire accompagné d'une impression d'impuissance parente de la colère. Pour les deux générations, le sentiment de division de soi, de déchirement entre deux identités, « n'arrive pas à se résoudre avec le retour : simplement, la nostalgie s'inverse. » (Rebolledo, 2006, p. 199-200, je traduis).

je parle et les formes que prennent ce que nous nous disons. En bref, ce séjour au Chili m'a installé dans un processus qui a autant précarisé mon exil qu'il l'a confirmé.

C'est un processus certainement déstabilisant, puisqu'il oblige à repenser les dimensions territoriale, nationaliste et institutionnelle à la source des enjeux migratoires de notre époque, et particulièrement des problèmes d'accueil des personnes déplacées en Europe et dans les Amériques. De fait, le processus d'exil dans lequel je suis engagé me mène à penser les expériences de migration à partir d'une « conscience exilique », c'est-à-dire en considérant que « tout exil [...] est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps du déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure, d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité, [...] l'expérience des frontières intérieures » (Nouss, 2015, p. 57). Les expériences de migration sont amenées à être perçues depuis cette conscience exilique, et ce *afin de* penser le territoire plutôt que, à l'inverse, penser l'exil à *partir du* territoire.

Ce déplacement est aussi théorique que politique : il vient effectivement entrer en relation avec les propositions d'autres intellectuel·le·s et artistes français·e·s à l'égard de l'hospitalité et, plus globalement, de ce qu'on a appelé en Europe la « crise migratoire ». Exemplaires de cette tendance, les récents travaux de Marielle Macé proposent de *considérer* les personnes migrantes plutôt que de demeurer *sidéré·e·s* devant leur situation et le sort que leur réservent les pays d'Europe. « Devant des événements aussi violents que la “crise des migrants”, il est plus commun, plus immédiat, de se laisser sidérer que de considérer. Mais le sujet de la sidération n'est pas le sujet de la considération. » (2017, p. 26) En effet, la considération est un mode d'accueil plus actif et plus humain, attentif à l'expérience de la personne accueillie (et non pas uniquement à son statut légal et politique, à elle en tant qu'objet), plutôt qu'à l'état émotif de la personne qui accueille. Sidérer, dit-elle,

c'est [...] rester médusé, pétrifié, enclos dans une émotion qu'il n'est pas facile de transformer en une motion [...]. “Considérer”, ce serait au

contraire aller y voir, tenir compte des vivants, de leurs vies effectives [...]. Non un : Te voilà donc, victime, victime de toujours!; mais un : Et toi, comment vis-tu, comment fais-tu, comment t'y prends-tu pour vivre là, vivre cela, cette violence et ton chagrin, cette espérance, tes gestes : comment te débats-tu avec la vie? – puisque bien sûr je m'y débats aussi. (2017, p. 23-25)

La proposition est intéressante : à coup de questions, Macé suggère d'abord un engagement dans la conversation, et donc une attention, une écoute, des récits des personnes déplacées. Cette écoute est une position éthique et politiquement revendicatrice : « c'est demander que l'on scrute les états de réalité et les idées qu'ils énoncent, c'est demander à la fois qu'on dise les choses avec justesse et qu'on les traite avec justice. » (2017, p. 37) Considérer serait donc s'intéresser à l'autre, écouter ses réponses et parler ensemble dans un soin de rigueur et de justice dans les discours que nous produisons à partir de cette écoute : le sujet serait donc véritablement cet·te autre accueilli·e, plutôt que la personne qui accueille et sa propre émotivité qui pourrait, effectivement, faire glisser vers la démagogie.

Mais considérer l'autre devrait, à mon avis, être l'occasion de se considérer soi-même politiquement, à même cet échange qui n'est pas encore horizontal, puisque nous – personnes en situation de pouvoir, citoyen·ne·s des pays d'accueil, membres légitimé·e·s de la société et, justement, considéré·e·s, par nos institutions – sommes ceux qui accueillons, qui posons les questions, qui engageons cette conversation, qui avons aussi le pouvoir d'interrompre le dialogue quand ça nous chante, de détourner la tête des camps, de la Méditerranée ou du Río Bravo où s'entassent les corps épuisés, agonisants, sans vie; bref de cesser « d'aller y voir ». Nos « débats dans la vie » ne sont évidemment pas les mêmes que ceux des personnes déplacées, et *considérer* ces personnes devrait aussi être l'occasion d'évaluer à quel point nos propres « débats dans la vie » ne sont peut-être pas dignes de mention dans cet échange, dans cette relation visant justesse et justice, parce qu'ils peuvent aisément devenir des armes, comme tout ce dont nous profitons en tant que privilégié·e·s de nos nations, pour dominer les autres,

pour taire ou pour diluer les débats de la vie des personnes qui traversent frontières, mers et territoires, ces personnes qui traversent surtout des épreuves qui échappent à l'imagination de la majorité d'entre nous. La proposition de Macé demeure, donc, plutôt binaire : à mon avis, considérer l'autre doit également impliquer que nous considérions la situation à partir de laquelle nous le faisons – c'est-à-dire à partir d'un chez soi, d'une appartenance, d'une citoyenneté et d'un grand nombre de pouvoirs –, de manière à déconstruire davantage les dynamiques de domination inhérentes à l'hospitalité.

Car considérer repose évidemment sur un privilège, celui de pouvoir penser l'autre à partir d'un chez soi : un lieu, un pays, mais aussi une culture (européenne, américaine, coloniale) et une langue (européenne, américaine, coloniale) qui, à l'instar de Derrida, « figure [...] le chez soi qui ne nous quitte jamais » (1997, p. 87). Ce chez soi, qu'on le veuille ou non, c'est-à-dire qu'on s'en décentre ou qu'on l'habite comme de véritables propriétaires, a toujours le potentiel d'être violé, d'être traversé « illégalement ». Comme le dit Olivia Tapiero, dans la relation d'hospitalité, « la rencontre menace les structures dans lesquelles on se rencontre. » (2022, en ligne); si cette menace peut contribuer à délocaliser de son confort la personne qui accueille, elle mène surtout à renforcer la protection de son espace – la menace (d'infiltration, d'invasion ou terroriste) est la raison pour laquelle les murs sont construits entre les nations. Cette dynamique réside justement dans le fait que ce chez soi existe en tant que chez soi, que ces lieux appartiennent à des personnes précises et en excluent d'autres. Ces autres, en traversant ces frontières, en entrant dans ce « chez nous » sans y être invité·e·s, le violent, l'altèrent. « Partout où le “chez soi” est violé, partout où un viol en tout cas est ressenti comme tel, on peut prévoir une réaction privatisante, voire familialiste, voire, en élargissant le cercle, ethnocentrique et nationaliste, et donc virtuellement xénophobe ». (1997, p. 51) C'est à partir de cette potentialité que nous, personnes accueillantes, engageons la conversation avec ces autres, personnes

accueillies, que nous « considérons avec considération » : à même nos « chez nous », nous avons le pouvoir et courons le risque de « choisir, d'élire, de filtrer, de sélectionner [nos] invités, [nos] visiteurs ou [nos] hôtes, ceux à qui [on] décide d'accorder l'asile, le droit de visite ou d'hospitalité. Pas d'hospitalité, au sens classique, sans souveraineté du soi sur le chez soi. » (1997, p. 53) Considérer l'autre en regard de sa propre situation de puissance, tel que je le propose, c'est reconnaître l'aporie : nous habitons toujours-déjà un lieu, une position qui à elle seule ne nous délivrera jamais du problème, qui ne fera pas disparaître les différences hiérarchiques dans lesquelles nous sommes installé·e·s. Ici, l'exilance que propose Alexis Nouss (2015, p. 65) devient un terme approprié : lié à la *différance* de Derrida (et donc en endossant les dimensions performative, processuelle et dissensuelle de la différence)²²³, le mot évite l'effacement des dynamiques de pouvoir et des différences entre les positions à partir desquelles les récits d'exil sont encouragés, énoncés et écoutés. Dès lors, le territoire est pensé simultanément à partir de l'autre et des différences que l'exil impose entre les lieux, les individus et les situations. Et « la frontière », au bout du compte, « n'est plus un lieu donné, mais c'est une question qui est posée. » (Tapiero, 2022, en ligne).

Le processus exilique implique donc, autrement dit, une posture critique de la considération, apparentée à la « critique de la mémoire » que suggère Nelly Richard

²²³ La *différance*, un concept s'appuyant sur les thèses de Saussure à propos de la langue en tant que système différentiel, désigne une expérience performative de la différence, expérience toujours en cours, en train de se faire, mais également en train de se dire et de s'écrire : « la "différence" (avec un a) est, d'une certaine manière, la différence (avec un e) prise sous son aspect dynamique et non statique, la différence en train de s'établir et non pas établie. Il s'agit donc de désigner un processus et non pas une chose qu'on puisse cerner ou présenter; une chose finie ou définie. » (Poché, 2007, p. 36) Performative et processuelle, la différence est, de plus, liée au double-sens du mot *différer* : temporiser, mais aussi se désidentifier. À ce double-sens s'ajoute une référence au *différend* à la base des disputes et des polémiques. Concept fortement polysémique, la différence vient rassembler les systèmes de différence temporelles, spatiales et intersubjectives, systèmes compris ici non pas comme des situations fixes qui s'affrontent, mais bien constitués de mouvements dynamiques, des processus. C'est dans ce même processus indéci que s'active l'exilé·e, comme une sorte de point médian créé par le mouvement entre parole et écrit, entre les temporalités, entre les espaces et entre les individus. L'exilance, selon Alexis Nouss, caractérise donc la part processuelle, différentielle et indéterminée de l'exil, et désigne plus spécifiquement l'exil considéré à la fois comme une condition et une conscience. (2015, p. 65)

dans le but de porter une attention située aux récits mémoriels tels qu'élaborés autant par les institutions que les individus :

la crítica de la memoria es aquella que reflexiona sobre el dispositivo mismo de la representación examinando las distintas maniobras de figuración del recuerdo que trazan un marco, sitúan un punto de vista, convocan una intencionalidad, transmiten una emoción, desacondicionan la percepción, renuevan la materia de la experiencia con una poética de lo justo (justicia-justeza) [...].²²⁴ (Richard, 2014, p. 24)

Comme Marielle Macé, Nelly Richard recourt à la polysémie du mot *juste* – « justice et justesse » –, mais elle le fait ici dans le but d'une *considération* des récits des autres dans un mode dialogique engagé, dans un processus politique qui, en plus d'encourager, comme le fait Macé, une relation éthique à l'autre, mobilise une conscience politique de soi dans cette même relation. En d'autres termes, la justesse devient aussi justice lorsque la personne qui détient le pouvoir de considérer (ou le pouvoir de son contraire, c'est-à-dire de choisir de ne pas considérer, d'ignorer, de nier) et le pouvoir de la parole (ou le pouvoir de taire, de réduire au silence) reconnaît ces pouvoirs et agit de manière à ne pas en abuser, notamment en révélant et réévaluant les dispositifs mêmes de ces pouvoirs. Mission difficile, peut-être impossible, mais qui a le mérite, d'une part, de s'engager dans une éthique de la subjectivité qui ne nie pas ses privilèges, puis d'accorder une attention toute particulière aux dimensions instables, mouvantes, processuelles, voire nomadiques, de l'exil.

Le récit d'exil, dans cette logique, est une façon de proposer des alternatives politiquement engagées et situées, qui ont le potentiel de nommer, critiquer, repenser, déplacer et, même, déconstruire les positions à partir desquelles les migrations se racontent et à partir desquelles elles sont reçues. De cette manière, la mémoire, les parcours migratoires et les récits évitent de se fossiliser ou de se muséifier. Car, comme

²²⁴ « la critique de la mémoire est celle qui réfléchit au dispositif même de la représentation, en examinant les différentes manœuvres de figuration du souvenir qui tracent un cadre, situent un point de vue, convoquent une intention, transmettent une émotion, déconditionnent la perception, renouvèlent la matière de l'expérience avec une poétique du juste (justice-justesse) [...] ».

l'écrit Saïd, l'exil est toujours voué à se renouveler : « [exile] is life led outside habitual order. It is nomadic, decentered, contrapunctual; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew » (2012 [2000], p. 186).

RETOUR 3 : DUPERIES

J'ai d'abord décidé de m'entretenir avec mes parents pour évaluer les fondations à partir desquelles j'explorerais l'exil depuis mon pays natal. Par hasard, mes parents terminaient un court séjour au Chili lors de mon arrivée. Nous n'avions que cinq jours pour nous entretenir : ce qui était une fin pour elleux était pour moi un début, et j'ai profité de cette période tampon, de ce chevauchement de nos déplacements, pour créer un espace flottant, mouvant et éphémère au cours duquel nous nous parlerions comme nous ne l'avions jamais fait avant. Je ne voyais pas meilleur scénario pour placer devant moi l'exil que je déconstruirais et reconstruirais selon les relations, de manière à en faire différents récits.

*

Mon père est venu au Québec avec le désir de rompre avec le Chili; ma mère avoue qu'elle a toujours gardé un pied au pays. Mon père subissait régulièrement, avec agacement, les crises de nostalgie chilienne récurrentes de ma mère, comme si elle était affligée d'une condition qu'il appelait avec humour, non sans mépris, *chilenitis*. Et de nous toustes, ma mère est celle qui y est retournée le plus souvent, elle a même tenté de s'y installer lorsque notre famille, il y a quelques années, s'est brisée de façon aussi spectaculaire que banale, une histoire bête d'adultère révélant douloureusement les trahisons passées qui également étaient à l'origine de notre exil, cachées toutes ces années par la honte et la domination paternelle – nous n'avons pas quitté le pays que pour des raisons politiques. C'est également pour sauver le couple, et donc la famille, que nous nous sommes exilé·e·s, du moins tel était le projet de ma mère pour qui, dès lors, la famille a rapidement, et pour toujours, remplacé un lieu réel d'appartenance. Ni d'ici ni de là-bas, ma mère ne réussira pas à s'approprier un lieu, à désigner une maison stable à laquelle appartenir. Et si cette famille, c'est-à-dire ma sœur, mon frère, mes neveux, mes nièces et moi, venions à nous disperser aux quatre coins du globe, il

faudrait alors construire une nouvelle demeure, car la famille est aussi une chose précaire et peut produire des non-lieux. Si nous nous exilions à notre tour, dans des continents différents, la maison devrait, blague-t-elle, se construire alors sur l'océan. Nous rions un peu trop longtemps.

Je sens qu'avec son rire, ma mère tente de balayer le scénario catastrophe que nous venons d'imaginer ensemble, des exils nouveaux et une maison flottante dans un espace inhospitalier, parmi requins et pirates. Mon rire, quant à lui, cache une autre angoisse, une honte peut-être, car la chance de voyager dont nous profitons, ma sœur, mon frère et moi, et la possibilité de nous installer à l'étranger, ça a un prix : avoir des parents qui ont quitté leur pays d'origine, c'est aussi avoir des parents qui ont du mal à voir les autres partir. Je ris comme un mensonge, car je me rappelle que ce qui nous retient est aussi ce qui nous pousse aussi à fuir. Rire pour ne pas pleurer, un cliché que les exilé·e·s connaissent bien, et qui ne tient jamais longtemps : c'est bel et bien ma mère qui m'a appris à laisser libre-cours aux rires, puis aux larmes quand les rires ne suffisent plus. C'est aussi ça, la famille, cette drôle de demeure.

Des demeures, pourtant, nous en avons considéré toute une panoplie : la Suisse (ou la Suède?), l'Australie, l'Angleterre (ou serait-ce l'Espagne?), Toronto où nous avons accidentellement fait escale à cause des conditions météorologiques, même Yellowknife. Mais encore une fois, la famille a choisi pour nous : c'est à Montréal que se trouvait l'ex petit-ami de ma tante Gloria, c'est donc à Montréal que nous nous sommes installé·e·s, malgré les conseils de l'agent de l'immigration qui insistait pour qu'on s'installe dans une ville anglophone parce que mon père était professeur d'anglais. Tant de lieux, tant de pays avec chacun sa langue et ses exigences, tant de décisions prises si promptement que la confusion colore d'exil qu'ensemble nous tentons d'élaborer : ce ne sont pas ces lieux qui importent, ce ne sont pas les dates. Ce sont les expériences, et surtout la façon non linéaire, lacunaire, balbutiante que nous avons de les raconter. Pour ce faire, il faut commencer, et le début n'est jamais net.

Mes parents ne s'entendent pas sur l'amorce de ce récit, ni sur les raisons qui ont motivé notre départ. Raisons financières, levée du visa canadien pour les Chiliens, adultère, persécution et dictature : comme les lieux, les premiers mots de notre récit d'exil se prononcent en claudiquant, dans une danse rhétorique plutôt gauche. Désaccords, contradictions, malaises. Et mouvements du corps qui trahissent l'inconfort de mon père pendant que ma mère, courageusement, raconte la part intime, presque secrète, de notre départ.

*Engaño*²²⁵. C'est le mot que ma mère a utilisé, cette fois sans hésiter. Ce mot, jamais je ne l'ai senti aussi près de l'exil; il devient subitement une nouvelle amorce à notre récit, malgré les dérobés de mon père qui a répété les duperies jusqu'à la séparation tardive de mes parents²²⁶. J'ai du mal à ne pas penser *tout ça pour ça* : la famille n'aura pas été complètement sauvée, le couple du moins n'aura pas survécu. Triste constat, triste parce que si commun, si banal, et pourtant si déchirant. Ce drame ne peut être évité dans ce récit, puisqu'il se tient là, obstinément, à même les fissures qui désagrègent le fil de notre histoire.

*

Mon père a longtemps maudit l'idée de retourner au Chili, puis il a renoncé à ce choix pour visiter le pays en famille et y voyager plus régulièrement, jusqu'à même s'y acheter un condo qu'il a aujourd'hui vendu. Ma mère, quant à elle, y est retournée un nombre incalculable de fois, s'y est taillé une vie, y a développé des amitiés, s'est engagée auprès d'organismes de bienfaisance, s'y est procuré une propriété qu'elle a aussi vendue. Tous les deux ressentent, aujourd'hui, par rapport au Chili, déceptions et révélations : plus ils y retournent, plus le Chili devient un territoire contradictoire,

²²⁵ « Tromperie », « trahison » ou « duperie ».

²²⁶ Ils sont à nouveau ensemble, pour la quatrième fois; c'est anecdotique, mais ça nous rappelle que l'histoire se répète, autant qu'elle est instable.

émotif, avec lequel la distance physique et la proximité émotive sont tout aussi salvatrices que dévastatrices. Le monde s'est fait plus petit que jadis, tout comme la relation affective avec le pays, et le trauma de l'exil, se répète manifestement lorsqu'ils retournent au Chili : « trauma accompanies not just the rupture of departure and exile but the rupture of return. » (Cvetkovich, 2003, p. 130) Je crois que mes parents, sans doute plus nostalgiques et plus traumatisé·e·s par l'immigration qu'ils n'osent l'admettre, rêvent de plus en plus souvent que les deux pays recouvrent la distance autrefois infranchissable qui les séparait, évidemment pour y retourner à tout moment, mais aussi pour que le refus de s'y rendre soit désormais perçu comme une décision banale, comme on décide de ne pas sortir de la maison un jour de pluie. C'est peut-être le plus tragique dans leur situation : même si mes parents ont aujourd'hui les moyens, le temps et le droit de retourner ou de s'installer au Chili, ils vivent encore l'expérience douloureuse des frontières propre aux exilé·e·s de première génération; « [I]as fronteras son siempre lugares que sangran²²⁷. » (Diaz et Mijail, 2016, p. 39)

Le retour devient un enjeu plus complexe, en tout cas moins binaire, auprès des exilé·e·s des générations suivantes. Je suis le plus jeune d'une famille de trois, mon frère est de dix ans mon aîné, ma sœur de trois ans, et nous n'entretenons pas la même relation au pays natal, à sa culture, à sa langue, à notre famille. Être le cadet est une drôle d'affaire : trop couvé, surprotégé, extrêmement gâté, mais aussi intimidé, humilié, placé dans une boîte qui ne convient qu'aux autres. Les clichés veulent que les cadet·te·s soient souvent les *fuck-up* de la famille, les raté·e·s, les artistes, les instables, les névrosé·e·s, les introverti·e·s, ceux qui ont du mal à prendre des décisions, à terminer ce qu'ils commencent, qui ont du mal à se concentrer sur une seule activité de longue durée, ceux qui s'isolent dans une série d'activités solitaires tout autant qu'ils ont du mal à vivre une vie sans être constamment entouré·e·s, accompagné·e·s, célébré·e·s. Inversement ce sont aussi les plus créatif·ve·s, ceux

²²⁷ « Les frontières sont encore des lieux qui saignent. »

qui prennent des risques, qui font preuve d'un courage paradoxal compte tenu de l'anxiété qui les afflige, qui ont l'audace de laisser libre-cours à leurs émotions, qui s'émancipent spectaculairement et qui se réalisent dans des projets inusités. Ce sont souvent ceux qui, pourtant tranquilles et concentré·e·s, ne savent pas tenir en place, et ces paradoxes peuvent aisément devenir des moteurs extraordinaires pour l'expression et la connaissance de soi. Ce sont d'horribles stéréotypes qui, pourtant, me décrivent.

Cette position dans ma famille n'est pas étrangère à mon obsession avec l'exil et au processus d'autodétermination qu'il implique pour moi, processus qui n'est pas, cependant, un enfermement dans une catégorie. En effet, l'exil ne va pas de soi : il ne suffit pas d'avoir quitté un pays pour être en exil.

El acto fundacional de abandono de la patria que genera el exilio, posible de sintetizarse hechos tales como la represión política con cercenamiento de libertades y hasta peligro de perder la vida, es factible que represente razón suficiente para que ellos mismos, esos niños [hijos de exiliados], sean exiliados o se consideren así. No obstante, otra perspectiva puede desembocar en una consideración de desligamiento del protagonismo que habitualmente se le ortoga a los exiliados como sujetos adultos, y por tanto en el entendimiento de que se trata de hijos de exiliados y no exiliados ellos mismos.²²⁸ (Dutrénit Bielous, 2015, p. 15-16)

Il est ainsi question de paradoxes : si l'exil, c'est-à-dire le déplacement, se produit par obligation et presque par soumission, se considérer en tant qu'exilé·e correspond en réalité à faire de soi le protagoniste de ce déplacement et du récit qui en résulte. Il s'agit d'un processus d'agentivité aussi habilitant qu'incomplet, voué à être éternellement réitéré, particulièrement lorsque nous échangeons avec les autres, lorsque nous racontons nos histoires, lorsque nous l'écrivons répétitivement.

²²⁸ « L'acte fondateur de l'abandon de la patrie généré par l'exil, capable de synthétiser des faits tels que la répression politique avec une réduction des libertés qui va jusqu'au risque de perdre la vie, est susceptible de représenter une raison suffisante pour qu'eux-mêmes, ces enfants [d'exilé·e·s], soient, de fait, exilés ou se considèrent comme tels. Cependant, une autre perspective peut mener à considérer leur détachement du rôle habituellement attribué aux exilés en tant que sujets adultes, et donc en se considérant plutôt comme des enfants d'exilés et non pas des exilés eux-mêmes. »

Mes parents m'ont révélé, au cours de notre entretien, que notre histoire peut aussi commencer au moment où nous avons obtenu notre citoyenneté canadienne, quatre ans après notre immigration. J'avais 8 ans. À ce moment-là, comme l'ont fait plusieurs exilé·e·s chilien·ne·s, mes parents ont envisagé retourner au pays désormais en pleine transition vers la démocratie – et vers le néolibéralisme sauvage que nous connaissons aujourd'hui, ça vaut la peine de le rappeler. Si nous avons fait une telle chose, nous aurions emboité le pas d'un très grand nombre de familles exilées aux quatre coins du monde (la diaspora chilienne a cela de particulier qu'elle n'a pas de point d'arrivée commun, n'a pas un pays d'accueil majoritaire; il s'agit d'un peuple véritablement dispersé), en quittant le Québec pour reprendre notre vie là où nous l'avions laissée et tenter de relever le défi de nous y sentir chez nous à nouveau malgré les changements politiques, les tensions familiales et nos années de vie dans une autre culture et une autre langue. Nous aurions fait partie de ces personnes *exiliadas-retornadas*, de ces enfants de l'exil, dont les parents ont vécu dans le pays d'accueil « con la maleta lista [...] y mirando hacia Chile con el retorno como meta única²²⁹ » (Rebolledo, 2006, p. 192). Ma sœur, mon frère et moi aurions été ces enfants aux prises avec des sentiments contraires à l'égard du pays d'origine, sentiments avec lesquels iels doivent jongler instinctivement, difficilement et, la plupart du temps, dans la solitude : « El sentimiento de miedo, de indefensión ante quienes habían implantado el terror era no obstante acompañado de una imagen idealizada del país lejano.²³⁰ » (Dutrénit Bielous, 2013, p. 219) C'est dans l'espoir d'y retrouver un véritable chez-soi éteignant idéalement toute forme de déchirement identitaire que *lxs retornadxs* retournent au pays, et ce sont bien entendu la déception et la confusion qui les attendent.

Para la generación de los hijos, especialmente entre aquellos que llegaron después de haber vivido durante la infancia y la adolescencia fuera de Chile, el retorno aparece como un a condena dictada a partir de una

²²⁹ « avec la valise prête [...] et en regardant vers le Chili avec le retour comme unique objectif. »

²³⁰ « Le sentiment de peur, d'impuissance devant ceux qui avaient implanté la terreur était cependant accompagné d'une image idéalisée du pays lointain. »

decisión tomada por sus padres quienes, para dejar de vivir como exiliados, obligaron a sus hijos a vivir su propio exilio. Esta memoria es una memoria que se acompaña de sentimientos de rabia e impotencia, y a que ellos siempre supieron que el proyecto de sus padres era volver, pero jamás se imaginaron que ese regreso alteraría sus vidas de una manera tan profunda.²³¹ (Rebolledo, 2006, p. 199)

Mes parents n'ont jamais été ce genre d'exilé·e·s : les valises étaient rangées et notre relation au Chili, complexe et parfois émotive, n'était pas de l'ordre d'une nostalgie exacerbée. Je sais que l'objectif premier de mes parents était, dès leur arrivée au Québec, de travailler pour subvenir à nos besoins, et d'obtenir la citoyenneté. Quatre ans plus tard, nous devenions officiellement des Canadien·ne·s, et c'est à ce moment-là que des objectifs nouveaux se sont imposés : rester ou repartir, se débarrasser du fantasme du retour une fois pour toutes et faire nos vies canadiennes telles qu'on nous le permettait désormais ou, plutôt, prévoir un retour au pays, fort·e·s de notre multilinguisme et d'éventuels diplômes hautement considérés au Chili. Le choix de rester ne s'est pas fait sans nous, les enfants, et même ce petit de 8 ans que j'étais à participé au vote. En acceptant le verdict auquel nous étions unanimement arrivé·e·s, mes parents ont évité de faire de nous une statistique supplémentaire à propos des jeunes Chilien·ne·s revenu·e·s au pays, statistique indiquant que

el proceso de retorno generó en [los jóvenes] una profunda crisis de identidad y desconcierto ya que lograron sentirse parte ni del país de acogida ni de su país de origen, no lograron en su mayoría gestar raíces y construir identidad que la misma adolescencia como etapa de desarrollo requiere.²³² (Pinto Luma, 2015, p. 302)

²³¹ « Pour la génération des enfants, spécialement entre ceux qui sont arrivé·e·s après avoir vécu hors du Chili pendant leur enfance, le retour apparaît comme une condamnation dictée à partir d'une décision prise par leurs parents qui, pour ne plus vivre comme des exilé·e·s, ont obligé leurs enfants à vivre leur propre exil. Cette mémoire est une mémoire qui s'accompagne de sentiments de rage et d'impuissance, puisqu'iels ont toujours su que le projet de leurs parents était de retourner au pays, mais jamais iels ne se sont imaginé que ce retour altérerait leurs vies de manière aussi profonde. »

²³² « le processus de retour a généré chez les jeunes une profonde crise d'identité et de la confusion, puisque, n'ayant réussi à se sentir appartenir ni au pays d'accueil ni au pays d'origine, la majorité n'a pas pu créer des racines et construire une identité tel que le requière l'adolescence en tant qu'étape de développement. »

Je n'ose pas imaginer ce que seraient devenus mon frère et ma sœur, âgé·e·s alors respectivement de 18 et 11 ans, si nous avions décidé autrement. En nous permettant de prendre part à la décision et en acceptant de rester au Québec, mes parents ont évité une altération de plus, et peut-être encore plus grave, de nos vies et de nos identités. Qui plus est, et ceci vient jouer un rôle fondamental dans ma réévaluation de l'exil, mes parents ont permis à la colère d'occuper une place marginale, voire futile, dans mon récit mémoriel. Ce n'est pas la colère qui motive mes projets, mes éternelles itérations des vieilles histoires de mes vieux traumatismes familiaux. C'est à la fois ma soif de savoir et mon besoin de créer, tous deux issus, je crois, de ma relation affective à notre histoire : l'exil me situe et me déplace.

Ma mémoire m'avait donc fait défaut pendant toutes ces années – j'ai toujours cru que j'avais unilatéralement subi l'exil : écrire, créer et réfléchir l'exil étaient des façons pour moi de m'en saisir davantage, à l'intérieur d'un processus d'agentivité. J'apprends, avec cet entretien, que j'ai pourtant contribué à le reconduire, à éviter de devenir un *exiliado-retornado*. Malgré mes 8 ans, j'ai eu un certain pouvoir sur notre situation. Il y a quelque chose de choquant dans cette révélation, mais aussi une dimension fortement *empowering* qui modifie mon regard sur mon retour au pays et, plus précisément, sur l'écriture. L'exil n'est pas un récit fermé : cette anecdote me confirme une fois de plus que les récits d'exil, comme l'identité, sont toujours à recommencer, qu'ils se bâtissent à l'écoute des autres et prennent aussi les formes complexes et plurielles des retours. À l'intérieur de ces récits s'observent les relations et les situations qui précarisent l'identité, et qui permettent de la choisir, de la performer à nouveau. C'est effectivement en regroupant les différents types d'expatrié·e·s rencontré·e·s pendant ce séjour et en m'entretenant avec les membres de ma famille – à commencer par mes parents – que j'ai été amené à revoir mon exil. Autrement dit, c'est dans la rencontre que l'exil se fait. C'est dans la relation qu'il se raconte.

L'enregistrement de l'entretien avec mes parents est parsemé de sons venant de l'extérieur. Nous étions à Viña del Mar, dans l'appartement que mes parents avaient loué, près du centre-ville, voisin de la cour d'une école primaire où se tenaient des répétitions interminables de messes, de danses folkloriques et de pièces militaires jouées par un ensemble d'instruments à vent et de percussions. Par cette journée étrangement chaude pour l'automne, nous avons gardé les fenêtres ouvertes malgré le bruit. Mes parents riaient des sons qui montaient jusqu'à nous, ces chansons et ces discours passionnés en hommage à une Vierge ou une sainte qu'on célébrerait dans quelques jours; c'était un hymne de bienvenue, comme un rite de passage que traversent les enfants du Chili, et qui s'infiltrait dans nos récits. C'était un heureux hasard : une écoute empathique est aussi une écoute plurielle, car, entre les discours héroïques de mon père et ceux plus intimes de ma mère, se faisaient entendre obstinément les aspects culturels les plus bruyants de cette nation.

En écoutant ces chants, mon père a reproché à la culture chilienne d'être trop militaire, et je comprenais dans ce reproche une certaine fierté de s'être exilé de cela, aussi, de ce caractère si militairement patriotique de la société chilienne; je me suis demandé si mon identification en tant qu'exilé était une aussi une opposition. Contrairement à mon père, je ne ressentais aucune aversion pour ce que je voyais et entendais. Au contraire, j'étais heureux que cela se produise pendant notre entretien. Des semaines plus tard, devant mon appartement à Santiago, se tenaient également d'autres types de processions, parfois religieuses, parfois militaires, parfois encore militantes, et à chaque fois j'éprouvais cette même excitation, un sentiment de fascination parente d'une forme d'exotisation, mais qui était aussi de l'ordre de la reconnaissance de quelque chose d'enfoui – je me souvenais des messes du dimanche que nous fréquentions, quand j'étais enfant, dans l'église latino-américaine de la rue Ontario où l'on chantait avec beaucoup d'émotion des pièces longues et rythmées, accompagnées de percussions et de guitares. C'était de l'empathie, je crois bien, c'est-à-dire une

manière de m’inscrire dans ces célébrations, de me mettre à la place de ceux qui y prenaient part. Je n’étais ni dans l’acceptation aveugle de ce que ces chants encourageaient – une forme d’asservissement religieux ou militaire –, ni dans l’opposition univoque. En plein dans cette empathie, pendant que des enfants priaient et imitaient des soldats, je me suis à nouveau demandé ce que ça signifiait, dans ce contexte précis, d’être un exilé. Si, comme mon père, je me suis exilé aussi de cela.

En introduction de *Aquellos niños del exilio*, Silvia Dutrénit Bielous constate qu’avec l’usage des expressions *exil*, *exilé·e* et *exilé·e de deuxième génération*, les jeunes exilé·e·s

exhiben un cúmulo de subjectividades que hacen la diferencia en las formas de asimilar y resignificar la trayectoria de vida y de los senderos que como audltos están recorriendo. A la vez advierten nuevos significados desde el presente en el que se rememora sobre el dilema de las generaciones y los procesos de identificación.²³³ (2015, p. 18)

En d’autres termes, se dire exilé·e est une façon de s’engager dans un processus identitaire qui repose sur la mémoire, dans toute sa pluralité : l’exil est une identité mémorielle dans la mesure où elle se construit à travers les récits familiaux, historiques, archivistiques, artistiques, autobiographiques, officiels, institutionnels et affectifs, à travers une multiplicité de récits qui permettent de dévoiler et réactualiser les marques que l’exil a laissées sur l’histoire sociale et intime. Les exilé·e·s, et particulièrement ceux de deuxième génération

advierten la dificultad de fundar sus orígenes de acuerdo con el lugar de nacimiento y en este sentido conciben los himnos y las banderas nacionales como algo que no determina totalmente su identidad. Esta percepción ampliada de la cultura identitaria, casi se diría de ciudadanía que trasciende fronteras, es quizá un beneficio mas que una restricción²³⁴. (2015, p. 31)

²³³ « exhibent un cumul de subjectivités qui se distinguent selon les manières dont iels assimilent leur trajectoire de vie et re-signifient les sentiers qu’iels parcourent en tant qu’adultes. De même, iels produisent de nouvelles formes de significations à propos des différends entre les générations et des processus d’identification, à partir du présent dans lequel se forme la mémoire. »

²³⁴ « affirment la difficulté de fonder leurs origines en fonction du lieu de naissance, et conçoivent en ce sens les hymnes et drapeaux nationaux comme quelque chose qui ne détermine pas totalement leur

Elles sont là, donc, les valeurs positives du récit d'exil : occasion d'autodétermination, occasion de faire de soi le protagoniste de son histoire, inscription de soi dans un processus mémoriel, remise en question des identités nationales, possibilité de pluraliser les façons de se raconter et de s'identifier par la mémoire. Ce sont des bénéfices sur lesquels je m'appuie pour écouter la manière dont les autres – mes parents, les enfants, les lieux, tout le paysage que je vois à travers la fenêtre – deviennent les sujets de leurs histoires.

Si mon père a pensé formuler un reproche culturel à partir des sons de l'extérieur de l'appartement, c'est que ces sons identifient ce qu'il considère comme des duperies qu'il a fuies, ce dont il semble s'être émancipé; en d'autres termes, il s'identifie, certes *a contrario*, à ces bruits, à cette chose désagréable qui pourtant lui colle encore à la peau. J'ai le privilège de ne pas avoir ce problème, et de pouvoir entendre ces sons simplement, les écouter attentivement comme des mélodies, certaines violentes, d'autres d'une grande douceur. C'est depuis cette distance compatissante que je tente de déceler les manières dont tous ces exils nous placent, mes parents et moi, au centre de nos récits. Peut-être qu'ainsi nous ne serons plus dupes.

identité. Cette perception élargie de la culture identitaire, on pourrait presque dire d'une citoyenneté qui transcende les frontières, est peut-être un bénéfice plutôt qu'une restriction. »

RETOUR 4 : *SOBREMESA*

C'est dans un cadre tout chilien que j'ai pu m'entretenir avec mes deux tantes Dawson et mon oncle : *estábamos tomando once*, ce repas de soirée qui prend des airs de *four o'clock tea*, au cours duquel on accompagne le thé de pain, de fromage, d'avocats, de viandes froides et de desserts variés. Pour cet entretien, je rêvais d'une ambiance plus détendue qui ressemblerait davantage à la relation que j'entretiens avec elles. Mes tantes Gloria et Scarlet sont celles que je connais le mieux de toute la famille Dawson, mais je n'ai que très rarement passé du temps d'intimité avec elles. Nos conversations ont toujours été peuplées d'assiettes et de verres qui cognent, des voix d'autres convives, de téléphones qui sonnent, de détours de la pensée, de paroles coupées, d'éclats de rire, et de l'extraordinaire odeur de pain chaud. Je rêvais d'une discussion autour de mon repas chilien favori.

j'entends *dame un pan*
pásame el quesito
quieres mas tesito mijito
*disfruta la palta que allá no hay tanta*²³⁵
 paroles souriantes que je chéris
 vers tendres comme des comptines

Mes tantes et mon oncle étaient déjà au courant de mon projet et avaient lu le formulaire de consentement. Les choses se sont dès lors déroulées organiquement, sans avoir à forcer la note. C'est que cette partie de ma famille a l'habitude de la conversation et des rassemblements familiaux. Pour moi, qui vis loin et qui n'ai jamais connu la proximité des tantes, oncles, cousin·e·s et grands-parents, cette habitude de *compartir en familia*²³⁶ me bouscule toujours, parfois me rend mal à l'aise. En même temps, elle me fascine, elle peut même me rendre jaloux. J'étais nerveux au début du repas, mais

²³⁵ « passe-moi le fromage / veux-tu plus de thé mon enfant / profite des avocats parce que là-bas il n'y en a pas autant »

²³⁶ « Partager en famille », ici le mot « partager » est entendu également au sens d'échanger, de discuter; une traduction moins littérale serait « passer du temps en famille ».

leurs exclamations, leurs blagues, leur *buena onda*²³⁷ et le *pisco sour*²³⁸ que ma tante Scarlet a préparé ont vite calmé mon anxiété. Je savais que ce serait facile, je savais que mes tantes parleraient sans frein. S'il y a une chose que je connais bien d'elles, c'est leur générosité de parole : sans attendre, les langues se sont déliées dans une cacophonie tendre et féconde, propre à celle des discussions entre sœurs et amies qui, librement, racontent ensemble une histoire chorale faite simultanément de confidences et de blagues, d'aveux et de banalités :

Le sujet n'était plus défini, ni singulier non plus, diffracté tel qu'il était désormais dans une multitude de voix, [...] pluriel par définition.

La narration non plus n'était plus linéaire, elle était faite de fragmentation et de voix superposées. La phrase ne rythmait plus la parole, puisque la répétition, les « réponses », les échos ponctuaient tous les récits individuels [...]. (Martelly, 2022, p. 84)

Au cours de ce repas, notre histoire familiale a éclaté en de nombreuses petites anecdotes entrecoupées, adressées non plus juste à moi mais aussi, également, aléatoirement, à chacun·e d'entre nous.

Sans le savoir, ma tante Gloria a d'emblée situé sa position avant de me parler de notre exil. Elle est retournée à la période où, pendant la dictature, mon père devait, malgré ses diplômes, additionner les emplois subalternes (types d'emploi que mes parents ont d'ailleurs continué à pratiquer au Québec). Elle a d'abord placé nos soucis économiques comme première justification de notre départ (première et unique – la dictature et les questions politiques n'ont été que très peu abordées pendant le repas). Ce faisant, elle nous montrait ses couleurs, ses valeurs, ce qui pour elle représentait l'introduction appropriée à sa version de notre histoire. C'est vrai que nous parlons souvent de nous à travers l'histoire des autres, et ma tante Gloria n'a pas hésité à le faire, particulièrement en abordant l'aide qu'elle a apportée à mon père tout au long

²³⁷ Littéralement « bonne vibration », cette expression sert à décrire des personnes sympathiques, amusantes, accessibles.

²³⁸ Boisson alcoolisée typique du Pérou et du Chili, à base de pisco et de jus de lime.

des préparatifs de notre départ. C'est une manie que nous avons, les Dawson, d'insister sur nos propres interventions dans les histoires des autres. Nous aimons tout connaître, tout savoir, tout apprendre; nous ne tolérons pas les secrets et aimons nous impliquer partout. Nous sommes engagé·e·s, fidèles au poste et épris·e·s des autres, mais nous pouvons aussi être des fouille-merde, des fouines, ici on dit *metiches*. C'est avec candeur que je reconnais cette caractéristique plus ou moins heureuse des Dawson, et je crois que c'est avec honnêteté, et peut-être en toute conscience de cause, que ma tante a annoncé si rapidement son implication dans notre histoire, car ceci n'est pas en réalité notre histoire. C'est la sienne qu'elle nous raconte, et elle commence là où elle veut. Son histoire peut prendre les détours qu'elle désire, car son récit n'est pas fixe. Les objectifs sont multiples, et plus on parle, plus on convoque ce qu'on tente d'éviter, ce qu'on sait qu'on ne pourra jamais éviter : la peur, la nostalgie, la perte, la tristesse, ces émotions qui cassent la voix et qui nous font perdre la route si droite que la parole essayait d'emprunter.

Mes deux tantes n'hésitent pas à laisser les émotions moduler leur voix (j'interprète d'ailleurs cet abandon comme un geste d'une grande générosité) et forcer des détours tout aussi émouvants : mon frère qui était alors adolescent, sa relation avec mes cousin·e·s, les autres membres de ma famille qui ont fêté le Noël de 1986 dans l'inquiétude et les suivants avec une tristesse de plus à célébrer, les bienfaits de notre exil sur notre famille et, comme un refrain, ma grand-mère aujourd'hui décédée, jadis doyenne de cette famille, femme autoritaire et silencieuse, parfois rieuse, souvent injuste car dure avec certain·e·s et extrêmement affectueuse avec mon père. Dans le récit de ma tante Gloria comme dans celui de ma tante Scarlet, et aussi dans celui de mon oncle Maximo, c'est par elle, *mi abuela Lili*, que se transmet la peine, la nostalgie, le manque et, enfin, l'exil que mes tantes ont elles-mêmes vécu, ensemble, depuis le Chili.

Pendant ce repas, mes parents ont été surpris des émotions que mon oncle Maximo n'a pas eu de mal à exprimer, lui qui en réalité détient une certaine autorité de ce côté-là de ma famille chilienne. Je crois qu'il a été fortement influencé par les paroles de mes tantes qu'il a laissé parler sans les interrompre pendant plus d'une heure. J'en étais surpris également, parce que je connais peu mon oncle. Il est le mari de ma tante Gloria, et il fait partie des rares hommes dans cette famille aux femmes nombreuses et souvent puissantes. Et la mémoire de mon oncle est résolument sélective. S'il n'a aucun souvenir de moi au Chili, il ne se souvient de ma sœur qu'à travers des anecdotes très précises, très simples. En fait, il se souvient surtout des histoires qu'on raconte depuis toujours dans les fêtes de famille, en particulier des frasques de ma sœur qui, semble-t-il, était une enfant agitée. Cependant, de mon frère, il ne se souvient que de moments qu'il considère de qualité; en plus de débiter avec une émotion vive et toute chrétienne issue de cette date symbolique que nous avons choisie pour quitter le pays, ces souvenirs racontés dans le désordre nomment pourtant très justement les positions que nous occupons, ma sœur, mon frère et moi, sur l'échiquier familial. Mon frère a pu entretenir des relations avec les membres de ma famille chilienne avant l'exil, ce qui lui confère une place privilégiée dans leurs récits, tandis que ma sœur occupe dans leur mémoire une place incertaine, ce qui leur permet de dire un peu n'importe quoi à son sujet, et non sans sexisme. J'occupe, quant à moi, ce que je pense être une place privilégiée, plus obscure, fantomatique : on parle peu de moi et, chose libératrice pour un dernier de famille, on évite par le fait même de me classer sans mon consentement. Cette position, une sorte de liberté spectrale, m'autorise à arriver au Chili avec mes gros sabots et mon enregistreuse pour faire parler les autres aisément. Elle encourage cette distance éthique appropriée pour la collaboration et la création. C'est, je crois, le potentiel productif propre à l'exilé·e de deuxième génération, potentiel que j'investis pleinement pendant ce séjour. C'est à partir de ce même potentiel qu'on répond spontanément à mes questions naïves et qu'on se permet, encore une fois, de revenir aux différents deuils que notre famille a dû traverser, qui se cristallisent dans les

souvenirs de ma grand-mère – elle que mon oncle, un homme conservateur qui respecte avec affection les traditions, appelle Doña Lydia.

à distance nous l'appelions *abuelita Lili*
 nom tendre pour l'inconnue
 femme toute-puissante pas de place pour l'amour
 malgré la courbe de son dos d'une vie entière
 de silences tendus pas de place dans ce corps tout petit pour les mots
 pour les bras quand on parle tendrement
 ce nom
abuelita Lili comme une mention
 une doyenne plutôt rugissante sur son trône
 Doña Lydia exhibe son dédain pour nos airs nos accents
 nos langues mêlées notre malaise à dire
 je t'aime grand-maman *abuelita te quiero*²³⁹
 concept opaque depuis la distance comme la famille
 depuis l'exil toutes les grands-mères sont étrangères
 doyennes de l'ailleurs dédaigneuses comme nous
 qui n'avons pas grandi
 auprès d'elle inconditionnellement tendres
 jour après jour savoir aimer cette peau qui s'amincit
 et cette figure sur un trône déjà vieux
abuelita mot mystère mot brisé
 morceaux de signes inconfortables vidés de toute tendresse
 ma grand-mère est une autre frontière

*

Partout, l'exil réveille la mort : rares sont les récits d'exil qui n'abordent pas la mort d'un·e proche, exilé·e ou resté·e. C'est d'ailleurs en tuant le personnage de la mère dès les premières pages de mon roman *Animitas* (Dawson, 2017) que j'ai réussi à dénouer certaines dimensions de l'exil. C'est que l'exil est intimement lié aux deuils qui, dans nos récits de vie, se répondent : un deuil en réveille toujours un autre. La peine inconsolable que ma grand-mère a trainée toute sa vie durant, cette peine de savoir son

²³⁹ « grand-maman je t'aime »

filis à l'autre bout de la terre, était peut-être liée à une peine antérieure, celle de craindre que son fils ait été assassiné par des militaires pendant le Coup d'État, peine elle-même liée au deuil initial qui définira à jamais sa relation à la mort et, du même coup, à la vie des autres : le deuil de son propre frère décédé à l'âge de 13 ans. Mes tantes et mon oncle, à leur tour, semblent aborder la peine de ma grand-mère de manière à aborder la leur, non seulement la peine déclenchée par notre exil, mais celle venue avec sa mort à elle, plusieurs années plus tard.

Ce réflexe d'aller inévitablement évoquer la mort, et plus précisément la mort des femmes, m'a semblé problématique : aborder l'exil en pleurant nos mères est peut-être un réflexe sexiste que les hommes répètent, dans ma famille, comme s'ils reconduisaient cette mise à mort pour assurer leur propriété de la mémoire familiale avec des récits dominants, bruyants, univoques. Comme mon père, mon oncle raconte l'histoire de cette famille de façon spectaculaire, théâtrale, en enchaînant les anecdotes qui, à elles seules, produisent des monologues parfois drôles, parfois tragiques, toujours avec ce trémolo dans la voix lorsqu'est mentionnée comme un refrain la mère pleurée. Il y a quelque chose de trop construit, dans ces récits genrés, dans cette manière théâtrale de raconter cette histoire qu'on tente de faire nôtre, mais qui n'est pas suffisamment située, qu'on essaie de rendre plus incarnée en déposant des larmes juste là, au bon endroit, au bon moment, lorsqu'on évoque la mère décédée. Cela me rend drôlement mal à l'aise : ces larmes, je les reconnais, je les ai moi-même jadis restituées en écrivant un roman où la mère mourait. Ces voix cassées racontent de bien belles histoires, mais elles maintiennent également, sournoisement, la masculinité des orateurs, leur mainmise sur le récit familial et, plus violemment, les femmes à leur place – spectatrices vivantes, mères mortes, toutes silencieuses.

Je me suis dit alors qu'il faudrait bien trouver d'autres moyens pour raconter ces histoires sans parler pour les autres, sans trahir leur parole en la reproduisant bêtement dans un texte. Ne pas écrire de spectacles larmoyants. Ne pas tuer les femmes. C'est

ici que j'ai décidé que je ne m'entretiendrais plus avec les hommes de ma famille. C'est ici que j'ai décidé que, désormais, nous discuterions, mes cousines, mes tantes et moi, dans des contextes où nos positions pourraient être plus mouvantes, dans un contexte où les femmes peuvent choisir les positions qui leur plaisent, celles qu'elles considèrent les plus appropriées pour que leur récit prenne, dans le réel et dans la relation, des formes variées; celles de l'intimité, de la confiance, du secret, de la médisance, de la blague, de la légèreté, mais aussi cette position professorale et théâtrale traditionnellement dévolue aux hommes pendant nos repas²⁴⁰, à laquelle elles ont droit, elles aussi. Ce contexte, c'est généralement celui du thé qui suit les repas et que les hommes de ma famille ont du mal à endurer – certains fuient pour vaquer à des occupations plus traditionnellement masculines, d'autres se mettent à boire exagérément, d'autres se taisent (ils sont plus rares), d'autres encore se regroupent entre eux pour discuter des « vraies choses », avec plus de bruit et plus de vulgarités, avec une écoute pour le moins approximative et sur un ton chauvin, interrompus sans cesse par une ivresse grasse qui rit en crachant, qui finit toujours par manquer d'endurance et par s'endormir dans une autre pièce, devant la télé restée allumée. Ce contexte où les femmes sont plus tenaces, c'est la *sobremesa*; ce sera celui que je privilégierai.

Dans ce roman où j'ai tué la mère pour aborder l'exil, j'abordais néanmoins ce moment du repas auquel je retourne ici comme une forme constante de réparation :

C'est l'heure de la cigarette. On s'allume, l'une après l'autre, je remarque que je suis le seul homme qui fume. Mon oncle et mon cousin se lèvent de table pour vérifier les résultats des courses de chevaux. Les enfants se poursuivent en courant, les mères les disputent sans se lever. Le temps a changé dans la salle à manger : les assiettes sont sales et les avocats

²⁴⁰ Je suis conscient que cette thèse reconduit cette même position, car une thèse, avec ses codes, ses règles et ses exigences, a certainement quelque chose de théâtral et de professoral. Écrite par un homme queer, cette thèse n'a pas la prétention de donner une voix aux femmes et de pleurer les mortes, mais bien de proposer des formes queer et diasporiques des récits d'exil, à partir de l'expérience répétée des frontières et de l'intimité. Ce qui importe ici, à partir de ma position complexe et non traditionnelle vis-à-vis ma famille, ce sont les contextes à partir desquels les récits se sont produits, contextes revus, revisités et réévalués selon les désirs des personnes interrogées et les relations que j'entretiens avec elles, de manière à éviter de reproduire des stratégies sexistes et hétérocentrées de narration.

brunissent, la nuit est tombée. On fume sans arrêt, on boit du thé et du *pisco sour*. Ici, on fait les meilleures blagues et on rit le plus fort. On médite, on s'échange des recettes. Ma tante me parle de sa glande thyroïde et ma cousine, de son régime. Mes tantes deviennent des amies, mes cousines deviennent des amies. Je suis le seul homme de ce groupe d'amies, on se moque de moi. On parle de mon homosexualité, on ne se moque pas de ça. On parle de bonheurs et d'infortunes, d'amour et d'homophobie. Puis on se moque des autres, des hommes qui se sont enfermés dans la chambre, des courses de chevaux, des ignorants et des homophobes, parce que le plaisir est ici, parmi les femmes qui laissent pourrir la nourriture, parmi les femmes qui s'empoisonnent les poumons, parmi les femmes qui laissent la nuit tomber avec une liberté qui soudain apparaît sous cet épais nuage de fumée. (Dawson, 2017, p. 224-225)

Comme les récits funestes, les souvenirs aussi se répondent, parce que ce moment qui suit le repas, où nous demeurons à table, à piger parmi les restes pour discuter, la *sobremesa* est propice aux constants changements de positions, entre éloignement et intimité, à partir desquels nous parlons et racontons des histoires, déplacements qui produisent une instabilité des rôles que nous jouons autour de la table. « These varied positionalities between proximity and distance actually created an open space for listening, a space we might also consider a third space, not yet saturated by already completed and legitimized narratives. » (Martelly, 2018, p. 187) La *sobremesa*, c'est ce moment où, dans ma famille, les femmes détiennent le pouvoir d'une parole libre, c'est un tiers-espace où sont possibles enfin les débordements, où se croisent les conversations, où se tiennent des séances de *brainstorm* de souvenirs qu'on exagère, qu'on modifie, qu'on invente, qu'on réinvente; c'est à ce moment qu'on répète les vieilles histoires et les vieux deuils, qu'on confond les confidences et les rumeurs, qu'on se coupe la parole et qu'on se souvient des récits les plus banals tout comme des récits les plus rassurants de notre famille. Un espace-temps solidaire, où les voix singulières ne dominant pas la voix collective, où la voix collective raconte une histoire assez trouée, assez poreuse et assez plurielle pour que les récits intimes puissent être entendus avec le timbre que chacune de ces femmes aura choisi. Ainsi, mes tantes ont raconté leurs histoires d'une manière qui n'effaçait pas leurs parcours individuels, mais au contraire, les affinait et affirmait par le dialogue, la

résonance, la contradiction ou la dissonance. C'est comme si, soudain, un savoir de l'incertain, un savoir de la résonance plutôt que de la raison et du sens résolu pouvait apparaître comme une possibilité. (Martelly, 2022, p. 85)

Cela a donné lieu à un enregistrement difficile à monter, impossible à nettoyer; plusieurs moments demeurent imprécis, chaotiques, des moments dont le désordre néanmoins est à chérir parce que de cette manière « une autre histoire, une qui n'était jamais définitive, est soudainement devenue possible, nous permettant enfin de penser d'une manière opaque et brisée à des choses elles aussi brisées et opaques. » (2022, p. 85-86) Si l'exil réveille la mort, il permet ici, comme le dit ma mère, d'ouvrir « *el baúl de recuerdos*²⁴¹ » pour rejouer notre histoire commune, confuse et imprécise, en lui donnant des formes intimes, collectives, ouvertes, libératrices, féministes.

l'héroïsme des femmes leurs grands récits
 relayés à l'espace domestique au secret qui consume la parole
 se transforme en chuchotement anxieux en bruit de fond
 en sous-entendus qu'on dépose prudemment sur les tables
 quand les hommes se sont bien remplis la panse
 ivres de leurs fables sont allés roupiller
 repus d'anecdotes et péripéties
 interminables assommantes ils peuvent bien dormir
 saouls confortables dans leur mémoire
 dans leurs refrains qui bercent leur sommeil
 intranquilles leurs nuits parce qu'il y a des paroles brèves
 qui racontent la part omise de l'exil
 contenues dans les confins de nos photos sur les regards inquiets
 regards denses découpés comme des vers
 parce que ces histoires-là je les ai apprises trente ans trop tard
*no son treinta años son relatos ocultos*²⁴²
 des récits que je n'ai su faire miens qu'à coups de poèmes
 depuis mes grands-mères ma mère ma sœur
 depuis mes tantes et cousines leurs voix se délient
 comme un rituel pour nos repas

²⁴¹ « la malle aux souvenirs »

²⁴² « ce ne sont pas trente ans ce sont des récits occultes »

RETOUR 5 : RITUELS

Le voyage de Santiago à Valparaíso était plus long qu'à l'habitude, parce que les routes, qui fermentaient quelques heures après mon passage en autobus, étaient déjà encombrées par un certain nombre de pèlerin·ne·s venu·e·s parcourir un nombre impressionnant de kilomètres pour joindre le sanctuaire de Lo Vasquez et y célébrer la Fiesta de la Purísima. Grâce à ces rituels qui m'émeuvent particulièrement, je disposais de beaucoup de temps pour penser à l'omniprésence de la religion dans mon enfance, éducation reçue surtout par ma mère qui priait régulièrement, allait à l'église tous les dimanches, faisait du bénévolat dans la paroisse du quartier. La catéchèse était chose hebdomadaire pendant mon enfance jusqu'à ce que, adolescent, je perde cette fascination toute juvénile pour les rituels chrétiens, les chants des chorales, les récits bibliques, les plaintes des dévot·e·s. La discipline et l'austérité de la paroisse brossardoise que nous fréquentions, après avoir quitté Montréal et sa spectaculaire église latino-américaine de Centre-Sud, ont sans doute contribué à ce désintérêt soudain, également nourri par mon attrait pour les arts, les idées de gauche et le corps des hommes. Cette méditation à propos de mon histoire religieuse était inévitable, non seulement à cause de cette fête et des pèlerin·e·s qui courageusement marchaient auprès des voitures et des autobus, mais aussi parce que j'étais en route vers la maison de ma tante Cristina, sœur de ma mère. La famille de ma mère est très chrétienne; ma grand-mère a toujours joué dans mon imaginaire le rôle de doyenne sombre et sévère d'un catholicisme aussi punitif qu'émotif, rempli de peurs, de mélancolie et d'extases. Aujourd'hui, c'est avec affection que je me souviens de cette grand-mère pourtant dure, instable, terrifiante, qui a cependant su transmettre un penchant éhonté pour les croyances, les superstitions, l'occulte et des formes variées, certainement contradictoires, de spiritualité.

ma mère en VHS lance un regard trop vif trop bref pour y lire un récit
 mais toi qu'on appelait *abuelita Naty*
 tu lisais charmes et minauderies tu choisissais de haïr

tu choisissais la distance qui brouille tout
 le grain de l'image la neige la distorsion
 tu transformais la télé en porte-voix tu criais
*hija ingrata no me saludas*²⁴³
 ce mot *ingrata*
 rebondit sur l'écran
 rebondit sur tes plaies tout le mal que tu as subi
 sur les coups de fouet que tu t'infliges devant ton dieu
 menaçant plein de rancune ce dieu qui voit tout entend tout
 ce dieu qui se souvient
 il faudra bien prier pour que ce dieu te pardonne
 ne te charge pas d'un châtement incendie accident deuil ou cécité
 pour qu'il te protège encore malgré la haine
 sortie de toi *hija ingrata* comme un écho
 qui est la plus ingrate? il faudra bien prier
*tendré que rezar*²⁴⁴ tu as chuchoté
 le regard bas le sol froid
 dur le béton brut accueillera tes genoux
 une fois de plus
 pour qu'on te pardonne pour que ta fille
 ma mère
 oublie tes mots lancés depuis la mémoire
 quel est ce dieu *que te vuelve loca?*²⁴⁵
abuelita par quel dieu tu nous punis?

De cette relation à la religion a résulté une distance avec les gens de ma famille maternelle, oncles et tantes que je connais moins et qui sont moins extraverti·e·s que les membres de ma famille paternelle. Il s'agit d'un groupe beaucoup moins solidaire et de relations régulièrement annihilées par des conflits, ainsi que par toutes sortes de violences physiques et psychologiques, des familles profondément blessées, brisées avec fracas et parfois, à force de déni et de résilience, inconfortablement reconstruites. C'est aussi le côté de ma famille que je connais le moins parce qu'il est rempli de secrets, mais pour lequel j'ai beaucoup de compassion. Néanmoins, je connais bien *mi*

²⁴³ « fille ingrate tu ne me salues pas »

²⁴⁴ « je devrai prier »

²⁴⁵ « qui te rend folle »

tía Cristi qui m'affectionne particulièrement, qui dit sans gêne que je suis son préféré, qui me considérait jadis comme son propre enfant fragile, son *niño de porcelana*²⁴⁶. Elle m'a toujours regardé avec une nostalgie évidente, avec un air triste que j'ai mis beaucoup de temps à décoder et à accepter. Aujourd'hui, j'entretiens une relation plus fluide avec ma tante endeuillée, qui a dû reconstruire sa vie et qui, je crois, ne s'est jamais complètement remise de notre départ qu'elle ne considère d'ailleurs pas comme un véritable exil.

Elle n'est effectivement pas la seule dans ma famille à éviter de reconnaître la part politique de notre exil; son point de vue est clairement celui de l'intimité, sans doute parce qu'elle s'adresse à moi, celui qui jadis a réveillé en elle un appel maternel. C'est avec une vive émotion qu'elle m'a ouvert la porte de sa maison pour cet entretien, qu'elle m'a préparé un généreux repas, qu'elle a installé le salon pour que nous puissions discuter librement parmi ses chiens, qu'elle m'a taillé une place à moi dans son monde à elle, dans ce monde qu'elle a construit pour son couple, ses enfants et, auparavant, pour sa propre mère malade et aujourd'hui décédée. Ces petits soins, modestes, presque invisibles, sont de véritables preuves d'affection, et surtout la mise en place d'un dispositif d'intimité approprié pour que ma tante, conteuse sensible, arrive à raconter à son neveu, devenu témoin sensible, les manières dont notre exil a affecté sa vie familiale, son quotidien, ainsi que son appartenance autant à sa demeure qu'au Chili. « The trauma of national identity is a story that can only be told through an intimate connection between teller and witness. » (Cvetkovitch, 2003, p. 129) C'est en voyant comment sa demeure est sienne que je saisissais immédiatement, depuis cette position de témoin de son récit, la teneur du drame qu'elle a vécu quand nous avons quitté le pays, puis les différents moyens qu'elle a trouvés pour rebâtir sa famille, sa maison, sa nation.

²⁴⁶ « comme son enfant de porcelaine ». Il s'agit d'un extrait d'un poème dont elle m'a fait la lecture pendant notre entretien, et qu'elle a accepté que je reproduise ici, en partie.

J'ai peu de souvenirs de ma tante d'avant notre départ, mais j'ai la certitude que nous partagions quelque chose de l'ordre du rêve, de l'image, de la fiction. Je sais qu'elle est fière que je sois devenu écrivain, que je n'aie jamais cessé d'inventer des histoires et de voir dans l'imaginaire et le langage le potentiel de décrire autrement le réel et le monde dans lequel nous vivons. En comparant le démantèlement de notre maison familiale au moment de défaire l'arbre de Noël, moment de l'année qu'enfant je trouvais absolument tragique et que ma mère avait l'habitude de précipiter dans la solitude pour se débarrasser de cette fête plutôt triste fraîchement passée, ma tante Cristina a affiché un subtil sourire de complicité, sourire que je lui renvoyais naturellement parce que c'est dans cette forme de langage, dans ce genre d'analogie, dans ce type de récits, que nous semblons nous retrouver, elle et moi, ce qui aurait pu être perdu à cause de toutes ces années de séparation et d'expression de soi en une langue étrangère, ce qui a heureusement été sauvé parce que ma mère et ma sœur n'ont jamais cessé d'encourager cette partie de moi, de nous, à laquelle je me suis toujours accroché pour fuir l'angoisse, mais aussi pour lui donner des formes plus sensibles et plus habitables.

Ma tante se reconnaît dans ce recours à la création pour s'exprimer. Parmi les chansons, les comptines et les pièces de théâtre qu'elle écrivait jadis, elle a trouvé un poème naïf et rimé, rédigé quelques semaines après notre exil, et qu'elle a accepté de réciter avec cette voix douce qu'est la sienne, avec ce ton d'enfant mélancolique qu'elle emprunte souvent pour me parler, parce qu'à ces yeux je suis encore cet enfant qui aurait pu être le sien. La *sobremesa* donne aussi lieu à des moments comme celui-là, où celle qui raconte peut librement, à sa guise, retrouver une archive douloureuse et intime, et la performer pour un enregistrement, puisque nous sommes entre nous, entre personnes sensibles, créatives et brisées – c'est ainsi que ma tante me perçoit, comme un être brisé, condamné à une fragilité créatrice qu'elle devinait déjà quand j'étais bébé. C'est par cette fragilité qu'elle explique mon projet de recherche-crédation qui m'amène au

Chili à la recherche de récits, cette même fragilité qui expliquait autrefois, selon elle, un défaut de langage que j'avais (dont l'apprentissage du français et de la littérature m'auraient sauvé, pense-t-elle), mon extrême tranquillité, ma propension à croire n'importe quelle histoire, et même mon homosexualité qu'elle décrit comme une « condition ». Cela pourrait m'insulter, mais ça me fait sourire parce que ce moment, relativement gênant de notre discussion, contribue à bâtir un pont qui se déploie dans cette thèse et avec tout ce projet : la queerness est parente de la condition exilique.

Bien qu'inconfortable, ce moment ne m'a pas surpris, parce que je comprends que ma tante, dans un effort de solidarité, m'attribue une fragilité que d'autres lui ont attribué toute sa vie : ma tante rêveuse, la petite sœur sensible, l'artiste. Adolescent, je m'étais souvent rebellé contre cette boîte dans laquelle on m'enfermait parfois pour invalider certaines de mes remarques et positions. Je ne crois pas que ce soit vraiment de la fragilité, peut-être un tempérament qui nous permet au contraire d'être fort·e·s, colériques, engagé·e·s, empathiques, sensibles. C'est sur cette sensibilité que je m'appuie pour étudier l'exil de ma famille. C'est sur cette sensibilité que ma tante s'est appuyée pour me raconter intimement comment tout cela s'est passé, sa version à elle de l'histoire, avec ses faits, ses souvenirs, ses préjugés, ses absences construites et, surtout, avec une grande attention portée aux émotions, les siennes et celles, plus furieuses, plus violentes, de ma grand-mère.

Les récits des réactions exagérées de ma grand-mère, la *abuelita Naty*, par ma tante semblaient parfois spectaculaires, mais ils semblaient également légitimer la souffrance que ma tante elle-même avait traversée, la tristesse et la colère qu'elle ne pouvait pas tout à fait exprimer comme elle le désirait. Ma grand-mère, bipolaire ou borderline non diagnostiquée, avait habitué toute sa famille aux crises et aux injustices; elle avait cette tragique liberté de pleurer bruyamment pendant des journées entières, hurler des atrocités, punir ses proches pour notre abandon, fracasser des assiettes et des vases contre le plancher de béton. Triste privilège, dont elle profitait, que celui de

pouvoir remplir les lieux de sa souffrance, tandis que sa propre fille, résiliente, ramassait les éclats de verre en silence. Aucune médisance dans ces anecdotes que ma tante me raconte avec précision, aucune théâtralité qui s'apparenterait au ton parfois présomptueux de mon oncle ou de mon père lorsqu'ils abordaient la mémoire de ma grand-mère paternelle : ma tante a interrompu son récit pour me parler sérieusement de ma grand-mère, décédée il y a quelques années aux suites d'un accident cardiovasculaire. Sa mort, et toute la souffrance qui l'a précédée, n'était pas un prétexte pour amorcer l'histoire de notre exil, voire pour s'en distraire ou pour ramener l'attention sur elle-même, sur sa propre performance. La mort de ma grand-mère était abordée, plutôt, comme on s'engage courageusement sur un chemin ardu, un retour que ma tante a effectué avec compassion : un hommage nécessaire pour célébrer le legs de cette douleur transmise de mère en fille.

Parce qu'une discussion de *sobremesa* permet la diversité des formes de discours, ma tante n'a pas hésité à me montrer des photos de ma grand-mère, des livres, des calepins, toutes sortes d'objets qui pour elle, comme c'est le cas pour une majorité de personnes touchées par le deuil et l'exil, ont le pouvoir de détenir la mémoire de ce qui n'est plus, des objets qui se tiennent dans cet autre espace qui n'est pas tout à fait celui de la vie ou de la survie, ni non plus celui de la mort ou du passé : ni vestiges, ni reliques, ces objets sont la preuve même du témoignage dont elle me fait don, tel que le questionne Derrida : « Et pourquoi la question du *testimonium* n'est-elle autre que celle du *testamentum*, de tous les testaments, c'est-à-dire du survivre dans le mourir, du *survivre* avant et au-delà de l'opposition entre vivre et mourir? » (2005, p. 10) C'est bien là que nous nous tenons, ma tante et moi, avant et au-delà de cette opposition entre la vie et la mort, suspendu·e·s dans ce rituel, dans cet intervalle de la *sobremesa*, muni·e·s de ces objets qui s'activent par nos discours parmi les restes de nourriture qui changent tranquillement de couleur, qui durcissent, qui périment, tandis que nous nous hâtons de raviver les images, les mots et les souvenirs cristallisés dans ces objets comme des retailles de nos vies séparées, des morceaux des trépassées et des morceaux de nous,

vivant·e·s, qui traversons les pays pour que nous puissions encore ensemble représenter, construire, donner un sens à nos relations fragiles.

C'est à ce moment-là que ma tante s'est lamentée d'avoir perdu, comme par magie, comme si ma grand-mère les avait emportées avec elle dans son cercueil, les cassettes audio que nous remplissions de nos voix pour donner des nouvelles à la famille chilienne. Je me suis soudainement souvenu de nos premières années d'immigration, au cours desquelles mon père narrait des récits de notre intégration et de notre quotidien : ma sœur et moi devions enregistrer nos voix d'enfants dans un vieux magnétophone, chanter des chansons de Noël en français, répéter des *te quiero tía, te quiero abuelita*²⁴⁷ sans trop savoir à qui nous adressions cet amour abstrait, des tantes et des grands-mères qui deviendraient peu à peu des figures insaisissables, volatiles, étrangères. À la fois fière et déçue d'être celle qui me rappelait du même souffle l'existence et la perte de ces cassettes, ma tante a comme moi immédiatement compris que mon séjour chilien venait soudainement se doter d'une nouvelle mission devenue simultanément une nouvelle impossibilité : trouver ces cassettes qui évoquent clairement mon propre instinct d'enregistrer les voix des membres de ma famille.

J'étais certain, effectivement, que je ne les trouverais jamais, et ma tante aussi; c'est pourquoi elle m'a avoué que ces cassettes appartiennent à un autre temps, à une autre histoire qui ne m'est pas adressée : c'est en écoutant nos voix venues de l'autre bout de l'Amérique que ma tante, vivant très difficilement l'absence de ceux qu'elle aimait, a réussi à se bâtir une nouvelle vie, un foyer, une famille, comme si notre exil avait accéléré un processus, avait modifié son récit pour qu'elle puisse se libérer du deuil, si une telle chose est possible, devenir un soi dont elle est l'autrice afin d'être en mesure d'écouter nos cassettes, lire nos lettres, contempler nos dessins et, plus tard, regarder les VHS qu'on leur envoyait, avec un peu moins de douleur malgré les crises, puis la

²⁴⁷ « je t'aime ma tante, je t'aime grand-maman »

mort, de ma grand-mère. C'est en souriant que ma tante s'est engagée dans ce rituel exilique : cette fois, c'est ensemble que nous remplissons l'espace de nos voix, et c'est à son tour de parler pour nous, à notre tour de l'écouter.

RETOUR 6 : DIALOGUES

Un jour, j'ai interrogé mes tantes : où sont les cassettes? Depuis la mort de ma grand-mère, les sœurs de mon père ont toujours agi comme si elles étaient chargées de la mission d'assurer la garde familiale; elles croient ainsi être l'unique ressource nécessaire à tous nos besoins, particulièrement à propos du passé familial (souvent, cela donne lieu à une rivalité plutôt comique entre les deux sœurs, et parfois même entre elles et mon père). Toutes deux m'ont promis de chercher en se débarrassant clairement de la question. Quelques semaines plus tard ma tante Scarlett a feint de comprendre qu'il s'agissait de cassettes VHS et de photographies (qu'elle possédait effectivement en grande quantité, mais que mes parents avaient également gardées), tandis que ma tante Gloria a inventé une histoire si exagérée que je ne pouvais qu'abandonner ma requête : selon elle, pendant le séisme de 2010, la grande bibliothèque vitrée dans laquelle les cassettes étaient prétendument rangées se serait effondrée sur le plancher, lui-même recouvert de plusieurs pouces d'eau parce que des tuyaux auraient également éclaté; les cassettes, m'a-t-elle dit, s'étaient complètement démontées, les bandes noires étendues comme des algues mortes flottant dans l'eau, formant des nœuds autour des morceaux de bibliothèque, des livres et des bouteilles de vin brisées. Pendant qu'elle me racontait cette histoire catastrophique avec théâtralité, je contemplais le paysage à travers sa fenêtre :

depuis la Calle Errázuriz tous les chemins mènent au large
 aux pélicans
 qui savent tout qui voient tout lourds de cette mémoire qui flotte
 pêchent l'histoire la font valser dans leur bec
 la bouffent la régurgitent dans le bec des petits
 pélicans miniatures nourris de poissons nourris de chair humaine
 de métal rouillé et de fragments d'os
 majestueux et millénaires les pélicans sacrificiels
 se délectent de la disparition

La fenêtre était restée ouverte; nous entendions le cri des goélands, les rugissements des moteurs, quelques klaxons d'autobus et de bateaux, les chiens qui jappent auprès des voitures. Les sons de Valparaíso dans l'appartement de ma tante me semblaient si exacts, presque folkloriques, que les mensonges de ma tante devenaient secondaires, négligeables. Pour cette raison, je n'ai pas insisté : nous avons rapidement parlé du tremblement de terre de 2010, puis de l'autre, beaucoup moins fort, que nous avons senti quelques semaines auparavant – conversation typiquement *porteña*²⁴⁸, aussi stéréotypée que les discussions québécoises à propos de la météo, mais j'étais heureux d'y participer, car cela faisait de moi, temporairement, un *porteño*. Bref, c'était peine perdue : ces cassettes étaient mystérieusement disparues et jamais je ne connaîtrai la vraie histoire; aussi bien accumuler nos mensonges, de manière à expérimenter ces détours que prennent mes tantes pour négocier la mémoire familiale et les objets qui la contiennent.

Toutes deux étaient surprises de mon désir de retrouver ces cassettes et me répétaient souvent qu'elles préféraient les images; il est vrai qu'elles semblaient n'avoir aucune opinion à propos de mes enregistrements et s'étonnaient du fait que je ne fasse pas usage de la photographie pendant mes entretiens. Le travail postmémoriel à partir de photographies me semblait trop évident, et ma propre relation à la mémoire en est une d'impressions, de mots, de langues et de sons, une relation au récit plutôt qu'aux images – enfant, devant les photos de famille, j'étais souvent curieux de connaître les sons que contenaient les images, ces sons irrécupérables qui, paradoxalement, permettraient de compléter les récits qui s'imposaient à nous, récits inachevés, muets. Depuis, je me dis que c'est peut-être là que se trouve le souvenir, dans cette impossibilité-là qui oblige un recours ou un retour aux récits que l'on tire des bruits

²⁴⁸ Littéralement : « portuaire ». Se dit des gens, d'attitudes et des phénomènes typiques de villes portuaires (particulièrement les habitant·e·s de Valparaíso et Buenos Aires se désignent comme des *porteñxs*).

ambiants : moteurs, voitures, oiseaux, vent, averses, langues, bouts de phrases et fractions de mots.

Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y a veces, al escribir, limipamos todo, como si de ese modo avazáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final.²⁴⁹ (Zambra, 2012, p. 150-151)

Je suis persuadé, en effet, que ma tante Gloria m'a menti : elle a décrit une image très détaillée de cette perte des cassettes, savamment esthétisée; elle a parlé des bandes noires parmi les débris comme on décrit une nature bien fixe, bien morte. Mensonge inoffensif, pour sauver les apparences sans doute; mensonge qui, comme tous les mensonges, devient beaucoup trop gros, exagéré, lorsqu'on s'y attarde trop longtemps. Empêtrée dans cette histoire, ma tante a tellement insisté sur l'image de la destruction qu'elle a omis de décrire le son qu'a produit la bibliothèque en tombant et celui de la terre qui tremblait quelques secondes avant le séisme, ce son que les habitués des tremblements de terre reconnaissent immédiatement, ce vrombissement particulier, très précis, profond, et qu'on tente toujours de raconter quand on fait le récit de ce terrible *terremoto* de 2010.

alors on se détourne
on regarde la fenêtre qui encadre les bruits
des vapeurs klaxons moteurs
on n'entend rien dans le vacarme on dit
*mira la vista ¿que lindo no?*²⁵⁰
on remplit l'espace de gestes attendus
autoritaires comme nos voix nos mots vides et bouts de doigts
nos empreintes digitales
sur la vitre altèrent l'horizon
détournent la trajectoire des pélicans

²⁴⁹ « On se rappelle plutôt les bruits que les images. Et parfois, quand on écrit, on nettoie tout, comme si, de cette façon, on avançait vers un endroit précis. On devrait simplement décrire ces bruits, ces taches dans la mémoire. Cette sélection arbitraire, c'est tout. C'est pour ça qu'on ment tellement, finalement. » Traduction de Denise Laroutis, 2012, p. 152-153.

²⁵⁰ « regarde la vue, c'est beau, n'est-ce-pas? »

taches d'huile sur la baie une image perpétuelle
 comme la mer de Valpo
*la ventana manchada de la memoria*²⁵¹
 nos fenêtres accueillent nos deuils
 c'est là qu'on lance nos silences nos oublis

L'exclusion du son était suspecte, parce que ce faisant le récit de ma tante Gloria devenait ordonné à outrance, structuré à la perfection, et dès lors dénué de toute relation affective à l'événement raconté. L'affect se comprend par le désordre, l'éparpillement, « the messiness of the experimental, the unfolding of bodies into worlds, and the drama of contingency. » (Ahmed, 2010, p. 30) Pour cette raison, j'ai ressenti le besoin de retourner, avec mes tantes, à une relation affective avec nos récits, afin d'éviter la production d'histoires si parfaites qu'elles deviennent imperméables et silencieuses. Puisque je savais que je ne serais pas en mesure d'éviter les mensonges, j'ai désiré adopter une méthode qui transformerait nos bobards en fictions racontées parmi des récits qui ne mentent pas, ou qui mentent involontairement, dans l'éparpillement et l'improvisation, à partir de vérités précaires qui se disséminent dans les échanges et les conversations.

J'ai donc demandé à mes tantes de me proposer un protocole qui raviverait notre mémoire. Sans surprise, elles ont immédiatement suggéré un repas, puis une *sobremesa* au cours de laquelle nous regarderions ensemble nos photos de famille éparpillées sur la table parmi les restes. Comme des cartes à jouer nous pigerions au hasard les photos, une par une, et nous parlerions ensemble, à partir d'elles, à propos d'elles, dans une liberté toute affective. Je m'intéresserais donc à la fois aux interventions, mais aussi aux sons que l'expérience produirait : nos rires, nos réactions, nos histoires, les coudes sur la table, l'exhalation répétée de la fumée de cigarette, les cliquetis des photos manipulées. Grâce à cette proposition, mes tantes se sont senties à nouveau chargées de la mission qui leur est dévolue dans cette famille : trouver parmi leurs archives ce

²⁵¹ « la fenêtre tachée de la mémoire »

qui pourrait construire une pluralité d'histoires afin d'assurer grâce à elles la transmission de la mémoire familiale. Et cela, autour d'un repas qui prend toujours les airs d'une petite fête.

*

Rapidement, j'ai compris, pendant mon séjour au Chili, que je ne pourrais pas utiliser l'intégralité des enregistrements – je ne suis ni sociologue, ni historien, et malgré les formulaires éthiques qui s'avéraient d'ailleurs de plus en plus caduques, la méthodologie que j'ai adoptée, mouvante et diasporique, n'est pas compatible avec des verbatim ou des reproductions écrites de témoignages. L'idée n'était pas de considérer les témoignages des membres de ma famille comme des vérités uniques, savantes, univoques comme celles des spécialistes, mais plutôt comme le vecteur de relations changeantes à la famille, à la mémoire et à l'exil familial. Par ailleurs, il me semblait frivole, et même problématique, de me mettre à traduire ces témoignages pour les écrire : la langue parlée, c'est-à-dire autant l'espagnol que l'oralité de cet espagnol, avait quelque chose d'intraduisible qui, en changeant simplement de registre, perdrait en sens, en force; le résultat d'un simple (mais laborieux) changement de registre cantonnerait chacune des expériences – celle de la discussion et de l'écoute, puis celle de l'écriture – dans ses propres codes et maintiendrait une séparation stérile. Il me semble plus intéressant et plus respectueux de jouer dans les frontières entre ces registres, et tenter de créer des registres pluriels d'expression qui s'appuient sur ces espaces frontaliers et qui les multiplient, ce qui m'éviterait alors d'imposer aux membres de ma famille le choc de voir leurs paroles enfermées, circonscrites et fixées dans l'écrit : « Les témoins font la distinction entre un entretien et un texte écrit et sont généralement horrifiés de voir couchée sur le papier leur langue parlée » (Spuhler, 2016, p. 71), particulièrement lorsque ce qui se trouve sur le papier devient indécodable parce que traduit dans une autre langue.

C'est dans cette logique que j'ai mis sur pied le site *Vueltas* (Dawson, 2018-2019) dans lequel je partageais des montages sonores issus des entretiens et accompagnés de textes écrits en français. Le web était pensé comme un espace intermédial, mobile et interstitiel dans lequel diffuser largement le matériel créé pendant ce séjour, le rendre accessible aux personnes vivant autant au Québec qu'au Chili. Les témoignages sonores étaient partagés non pas dans leur intégralité, mais plutôt à même les textes qui les accompagnent, et notamment après avoir subi un travail laborieux d'écoutes répétées et de montage. Ainsi, « le matériau de l'interview [...] retravaillé par le montage artistique, se place une nouvelle fois à la croisée du montré, de l'incarnation et d'une reconstruction historique réactualisante (*reenactment*) et parce qu'il réclame encore une nouvelle forme de présence et un nouveau rapport à l'histoire. » (Omlin, 2016, p. 32) Ainsi, la part construite de ces témoignages s'exposait de façon évidente : plutôt que de les considérer comme la preuve de ce qui a été, ces témoignages étaient plutôt présentés comme le résultat incomplet de l'écoute et de notre relation, événementiel et virtuellement déconstruit – un montage peut toujours se refaire, se remonter, se démonter. Il s'agissait également, pour moi, d'une manière de proposer un traitement parent de l'écriture sans avoir à traduire les témoignages et les rendre alors totalement insaisissables pour celles qui les ont produits : « Parce qu'il doit être lié à une singularité et à l'expérience d'une marque idiomatique, par exemple d'une langue, le témoignage résiste à l'épreuve de la traduction. Il risque donc de ne même pas pouvoir franchir la frontière de la singularité, ne serait-ce que pour livrer son sens. » (Derrida, 2005, p. 15) Plutôt que de livrer leur sens enfermé dans une langue traduite, et donc exclusive, l'objectif était ici de conserver les témoignages dans leur langue d'origine tout en les déplaçant grâce au montage, pour qu'ils donnent à entendre la relation à l'origine des enregistrements. De cette manière, ils se tiennent à même la frontière, dans un espace sonore dialogique, dans un dispositif qui leur est propre, renouvelé et interstitiel, en marge du texte, en marge de la thèse.

Issus d'expériences d'écoute, ces montages inventent à leur tour de nouvelles expériences d'écoute. Ils activent alors une pluralité de témoins : d'abord, les membres de ma famille qu'on entend; ensuite moi-même qui, à travers le montage (ainsi que les textes), témoigne de ces échanges; enfin, les personnes qui, en écoutant ces montages et en lisant les textes, deviennent à leur tour témoins de ces témoignages. Dans ce processus où les témoins se succèdent, où chaque témoin en produit un·e autre, la hiérarchie des voix s'affaiblit, la véracité des propos s'amenuise, et au bout du compte chaque sujet devient « aussi singulier et impliqué que le premier témoin » (Derrida, 2005, p. 37). Ce qui demeure, ce sont les mouvements du processus, les langues dans lesquelles ces récits se construisent et se partagent, comme un jeu de téléphone où la justesse de notre parole n'est plus ce qui importe puisque nous sommes obligé·e·s de « chercher son sens dans une zone inattendue » (Agamben, 2003 [1998], p. 37), une zone qui n'est plus déterminée par des barrières solides, une zone frontalière où travailler : « Trabajar en y sobre las fronteras que separan los territorios de intervención artística [...] es una de las tácticas que nos permite entrar y salir de los marcos prefijados, recurriendo a las zonas de entremedio [...] para armar zigzags que interrumpen los trazados regulares y las separaciones fijas.²⁵² » (Richard, 2014, p. 15) Au bout du compte, ce qui importe dans cette zone intermédiaire et interstitielle, c'est le passage, le mouvement, la relation, les dialogues, la transmission de nos récits et les erreurs que nous commettons, ces erreurs qui sont en réalité la preuve de notre sensibilité, de notre pouvoir d'écoute, de notre subjectivité et de nos connaissances des langues.

En montant et en diffusant ces enregistrements pour en faire des récits sonores exclusivement en espagnol, et plus précisément en évitant de les traduire en français

²⁵² « Travailler dans et sur les frontières qui séparent les territoires d'intervention artistique [...] est une des tactiques qui nous permet d'entrer et de sortir des cadres préfixés, en recourant aux zones intermédiaires [...] pour former des zigzags qui interrompent les tracés réguliers et les séparations fixes. »

dans mes écrits, je porte une attention particulière aux rapports de domination que peut générer l'hétérolinguisme, rapports formés de dynamiques d'ignorance, de savoir, de compréhension, de contrôle, de communauté et d'abandon qui se jouent dans le texte autant que dans l'espace social. En réalité, ce sont des dynamiques dont je faisais l'expérience au quotidien, pendant mon séjour chilien : on me prenait tour à tour pour un natif, un étranger, un expatrié, un touriste; on commentait abondamment mon accent en espagnol; on riait de mes « L » de Brésilien; on me célébrait parce que je savais danser sur du reggaeton et dire *si po catchai la weá*²⁵³; on me parlaient de notre histoire familiale dans une langue que j'apprenais encore à connaître, dans une langue que plusieurs de mes lecteur·rice·s ne maîtrisent pas. C'est pourquoi j'ai décidé de ne pas traduire les témoignages : comme une sorte de vengeance au profit des témoins dupé·e·s par les textes en français qui accompagnent leur voix enregistrée, je maintiens l'impossibilité pour les francophones de traduire les montages sonores en espagnol. Il s'agit non seulement de reproduire, mais aussi de rendre actif et éthiquement performatif le sentiment de rupture et d'abandon qu'ensemble, multilingues et monolingues, nous subissons lorsque les langues, les accents, les dialectes et les *chilenismos*²⁵⁴ sautent d'un registre à un autre en nous laissant bouche-bée, en nous obligeant à accueillir les autres dans nos créations, dans nos recherches, dans nos réseaux de savoir et dans nos communautés, avec leurs langues et leurs cultures propres qui, par la différence et les ruptures, nous invitent à nous décentrer.

Le site *Vueltas* était propulsé par un engagement éthique qui a guidé le choix des médiums et des langues utilisés : maintenir les récits dans leur langue, sans traduction, et ainsi, encourager une écoute qui accepte de ne pas tout piger, une écoute frontalière qui exige de redoubler le travail pour mieux comprendre, qui incite à devenir élève, apprenant·e à son tour, attentif·ve aux voix qui généreusement continuent à nous parler.

²⁵³ « Mais oui, comprends-tu le truc », mais en langage très oral; en québécois, cette phrase pourrait être traduite par « ben oui tu catches-tu l'affaire ».

²⁵⁴ Régionalismes chiliens.

Je crois, comme la philosophe Gemma Conradi Fiumara, que « we must begin to acknowledge the long-suppressed role of listening as a creative practice » (Fiumara, paraphrasée par Kester, 2004, p. 107). C'est dans l'idée d'intégrer l'écoute dans ma pratique créative, et de transformer l'écoute des autres en processus créateur, que s'est bâti *Vueltas*, lieu interstitiel et dialogique abritant mes récits d'exil qui sont également récits de retours multiples : retour au pays d'origine, retour à ma langue maternelle, retour aussi au non-savoir, à l'attention et à l'apprentissage, retour à des formes de récits qui décentrent les modes de pensée, de création et de production de savoir.

We typically view the artist as a heroic figure, actualizing his or her will through the transformation of nature or alchemically elevating the primitive, the degraded, and the vernacular into great art. Throughout, the locus of expressive meaning remains the radically autonomous figure of the individual artist. A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist, one defined in terms of openness, of listening [...], and of a willingness to accept a position of dependence and intersubjective vulnerability relative to the viewer or collaborator. (Kester, 2004, p. 110)

Engagé dans cette pensée dialogique de la création, j'ai tenté de demeurer dans une sorte de déplacement perpétuel, dans une précarité toute queer parce qu'elle me permet de proposer des formes de récits hybrides et intersubjectifs, qui rendent possible une émancipation des catégories familiales, générationnelles, discursives, disciplinaires et artistiques prédéterminées. Il s'agit aussi d'une méthodologie, d'une approche compatissante et diasporique de la création, et plus globalement d'une approche transdisciplinaire au sens spatial où l'entend Nelly Richard :

Lo transdisciplinarion est la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la literatura, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etcétera) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento.²⁵⁵ (2014, p. 18)

²⁵⁵ « La transdisciplinarité est la zone frontalière dans laquelle la réflexion sur l'art entre dans un flexible et nouveau régime de proximités et de transferts entre les savoirs mêlés (l'anthropologie culturelle, la sociologie, la littérature, la sémiotique, la philosophie, les théories du discours, etc.) qui, sans retenue,

Le dialogue ne se génère donc pas uniquement entre témoins et individus, mais aussi entre situations, disciplines et formes d'expression, encourageant une conception plurielle et indéterminée de savoirs qui se produisent dès lors comme s'écrivent les souvenirs et les fictions : un savoir en tant que récit, un récit d'exil en tant que forme de savoir.

s'interrompent l'un l'autre avec des questions et des réponses toujours partielles, afin d'éviter toute totalisation de la connaissance. »

EKPHRISIS : *NOS PAROLES NE SONT PAS IMMORTELLLES*, NICHOLAS
DAWSON (2018-2019)²⁵⁶

Il n’y a pas de véritable révélation dans cet enregistrement avec mes tantes, un peu trop long, peut-être trop monté, comme un interminable poème dont on a coupé quelques vers. Pas de moment émotif, pas de voix cassée, pas de larmes, pas d’associations d’idées guidées exclusivement par le langage, rien de spectaculaire. Que les sons de notre *sobremesa*, consacrée cette fois aux images du passé, de différents passés juxtaposés au hasard du désordre. Que des questions : où est-ce, qui est-ce, quand était-ce? Et des réactions : quelques blagues, quelques rires, beaucoup de silences parmi le bruit des doigts sur les photos, des camions dans la rue et de la cendre qui tombe dans le cendrier. Ici, le processus s’inverse : plutôt que d’offrir une voix à la mémoire, de sorte à donner à entendre un récit de notre histoire, nous profitons des récits ambigus, flous, surexposés, décolorés, mal cadrés, figés sur le papier glacé, incomplets car exempts des sons qui peuplent la mémoire; profiter de tous ces récits muets et amputés que contiennent les photos de famille pour laisser le silence occuper une place importante dans notre rencontre, pour que dominant, cette fois, les réactions affectives, désordonnées, incontrôlées.

C’est la disparition des cassettes, de ces voix d’antan, qui nous a poussé·e·s, mes tantes et moi, à nous accrocher à ces images, à les étaler sur la table et à les contempler, une à une, les commenter, les lire et leur ajouter nos paroles disséminées, répétitives, inutiles, prononcées instinctivement, simplement, pour les faire un peu plus nôtres, en sachant qu’elles sont aussi précaires que les cassettes, que nos voix, en sachant qu’elles non plus ne sont pas immortelles.

²⁵⁶ Enregistrement sonore diffusé sur le site *Vueltas. Relatos de exilio | Récits d’exil* (Dawson, 2018-2019, en ligne), faisant ensuite partie de l’installation sonore *Vueltas (retourner, tourner, détourner)* (Dawson, 2020), puis transformée en performance sonore intitulée *Vueltas : retours*, diffusée lors de la journée *Vueltas : s’entendre* (Dawson, 2021) dans le cadre du OFFTA, et dans le podcast *S’entendre* (Dawson, 2022), réalisé par Littérature québécoise mobile.

Et d'emblée, en vidant un sac plastique plein de photos, ma tante Gloria s'accroche à leur pérennité, en reprochant aux images numériques d'être trop volatiles, de ne pas vraiment exister, d'être toujours-déjà assemblées, structurées à l'intérieur d'un ordre préétabli, une narration qui nous empêche de les disperser sur la table en mélangeant par le fait même les temps, les époques, les lieux, l'histoire. *A mí me gusta tenerlas así*²⁵⁷, répète-t-elle, c'est-à-dire imprimées pour qu'on puisse les tenir dans nos mains. J'aime croire qu'elle préfère aussi les avoir répandues, mêlées, pour que la contingence de notre mémoire fasse seule son travail.

En les voyant tomber, je perçois effectivement les récits se dissiper; je passe ma main sur ce lit de photos, je les caresse pour les mélanger davantage, pour les réduire à leur plus simple dimension, pour que ces images deviennent des indices, pour qu'elles se transforment en signe « qui ne peut être “rempli de signification” que dans la mesure où il est “vide” » (Krauss, 1993, p. 64). J'imagine chaque photo n'être désormais qu'un potentiel de récit, une possibilité de référencement, des images dépendantes d'une personne qui les regarde et, comme un embrayeur, d'un·e locuteur·rice, d'une personne dotée de la faculté du langage qui puisse parler pour les désigner et, du même souffle, les activer.

Si nos paroles n'ont pas eu de mal à les activer, c'est bien parce que les images contiennent des symboles qui ne peuvent être vidés de leurs référents : visages, immeubles, rues, paysages, et surtout ces inscriptions à l'endos de chaque photo où mon père a obstinément écrit la date et le lieu, parfois même quelques commentaires sympathiques – en bon gardien de la mémoire, mon père a empêché l'effacement de nos histoires; mes caresses pour les mélanger n'y peuvent rien. Chaque photo porte une date, un lieu et un micro-récit qui renvoient l'image à ses référents.

²⁵⁷ « Moi, j'aime les avoir comme ça »

Je pense : *c'est insupportable*. Mes tantes et ma cousine, pendant un certain temps, s'attardent à ces inscriptions autant qu'aux images, mais ce sont des textes anecdotiques, des chiffres et des mots répétitifs :

- *Montréal 1989.*
- *Los chicos en pyjama, Dic. 87.*²⁵⁸
- *Los nietos en el parque del cerrito. Está como a 5 cuadras del depto. Como ves, la nieve se fué. Estamos en la punta del cerrito (lo hicieron los Italianos), abajo se vé una cancha de futbol y al fondo la ciudad. La Naty estaba en clase a esa hora. Domingo 12 abril 12^ohrs*²⁵⁹.
- *Valparaíso, 1999.*
- *El edificio con la familia en la puerta saliendo de compras. Había nebado en la noche. El cartel dice que no se puede estacionar porque va a pasar la barredora de nieve. Feb 87*²⁶⁰.
- *Gomez Carreño*²⁶¹, 1999.
- *La flecha indica nuestra habitación del hotel Ramada, desde el 30.12.86 hasta el 28.01.87*²⁶².
- *Toda la familia en la Isla Sta. Helena en un día "primaveral". Detrás está descongelando el río St-Laurent. Al fondo el puente Jacques Cartier. Como pueden ver, nos sobran unos kilitos a cada uno. Marzo 87*²⁶³.

²⁵⁸ « Les petits en pyjama, déc. 87. »

²⁵⁹ « Les neveux dans le parc à la petite colline. Il est à près de 5 rues de l'apt. Comme tu peux le voir, la neige est partie. Nous sommes au sommet de la petite colline (fabriquée par les Italiens), en bas on peut voir un terrain de soccer et, au fond, la ville. Dimanche 12 avril, 12h00. »

²⁶⁰ « L'édifice avec la famille dans l'entrée, en sortant pour faire des courses. Il a neigé pendant la nuit. Le panneau dit qu'il est interdit de stationner parce que la déneigeuse va passer. Fév. 87. »

²⁶¹ Gomez Carreño est un quartier de classe moyenne et de classe ouvrière de Viña del Mar (Chili).

²⁶² « La flèche indique notre chambre de l'hôtel Ramada, depuis le 30-12-86 au 28-01-87. »

²⁶³ « Toute la famille à l'Île Ste-Hélène, en une journée "printanière". Derrière le fleuve St-Laurent est en train de dégeler. Au fond, le pont Jacques-Cartier. Comme vous pouvez le constater, nous avons chacun quelques petits kilos en trop. Mars 87. »

Nous pigeons les photos comme des cartes à jouer, nous les manipulons avec de moins en moins de soin, et nous produisons, ce faisant, des sons très précis, très bref, des cliquetis avec nos doigts sur le papier, des petits tics qui rythment notre lecture et qui me rappellent des chansons électroniques minimales très longues et méditatives, de la bleep techno ou de la IDM européenne. Au fil de ces manipulations, nous nous attardons aux détails comme je m'attarde aux sons, et nous réagissons alors de plus en plus librement :

- le chapeau sur la tête de ma sœur – nous croyons que c'est son anniversaire;
- les bas de mon frère roulés jusqu'aux genoux – ma tante dit *que feliz se ve, tu hermano*²⁶⁴;
- l'édifice de la rue Papineau que ma tante trouve beau, que je trouve horrible;
- la seule fenêtre ouverte, en plein hiver, d'un immeuble qu'on devine être l'hôtel dans lequel nous sommes arrivé·e·s – peut-être cette fenêtre désigne-t-elle notre chambre;
- la voiture ancienne derrière moi, bébé pleurnichard;
- le manteau trop long et trop mince que ma sœur porte devant une montagne de neige – ma tante dit *y tu hermana se ve feliz, con tanta nieve*²⁶⁵, pourtant je lis dans ses yeux autant d'excitation que d'incompréhension, un sourire parent de la panique;
- la tristesse de notre accoutrement, nos habits de neige aux couleurs dépareillées;
- le manteau de cuir, les verres fumés et les cheveux tirés de mon père devant cette voiture noire – *mira tu papá, tiene pinta de narco colombiano*²⁶⁶ – que ma mère conduisait quand, le jour de ma graduation, elle a eu un terrible accident dont elle est pourtant sortie indemne, un miracle selon elle;

²⁶⁴ « qu'il a l'air heureux, ton frère »

²⁶⁵ « et ta sœur a l'air heureuse, avec tant de neige »

²⁶⁶ « regarde ton père, il a un air de narcotrafiquant colombien »

- les habits de mes parents – *que guapa tu mamá*²⁶⁷ – et leur visage familier, si jeune (ma mère avait exactement mon âge);
- la pose perplexe de ma mère devant un restaurant louche où elle travaillait, son air égaré;
- le drapeau chilien accroché à un mur, les ballons, les guirlandes, le verre de vin dans la main de mon père et son air mi-festif mi-angoissé;
- nos tentatives parfois ratées de localiser ces images – *esto es en Chile, no en Canadá*²⁶⁸.

Les minutes entières de cliquetis semblent de plus en plus venir de nos recherches, comme si s’activait, parmi les rires et les soupirs, une machine à récits dans une cadence régulière. Je ne sais plus, néanmoins, ce que nous regardions, et parfois un mot, une phrase et une réaction active ma mémoire, me rappelle une image, parfois un choix d’images. Les descriptions que nous formulons à partir des images – descriptions partielles, subjectives et affectives – ne suffisent pas à rendre compte des expériences qui se croisent pendant cette *sobremesa* : ce sont les cliquetis, les réactions, les questions et les silences qui forment, avec nos descriptions des images et nos lectures des inscriptions, ce travail de mémoire comme le « product of collective agency » (Bal, 1999, p. vii) et nous maintient dans un « ongoing process of performance » (Cándida Smith, 2005, p. 3). Une performance plurielle, solidaire et politique, puisque les sons « interrupt the representational codings active on that “visual sufrace” of particular worlds, supporting instead constructs of togetherness that may carry great social and political potential. » (LaBelle, 2018, p. 3) Comme les images sur la table et les récits qu’elles contiennent, les sons se mêlent et créent, dans leur métissage, un nouveau monde où se partagent et se confondent un os de doigt qui craque, une photo manipulée, un pas dans la rue, un chant d’oiseau, une chaise qui se déplace, un rire qui cache une

²⁶⁷ « comme elle est belle, ta mère »

²⁶⁸ « ça c’est au Chili, non au Canada »

histoire tue. Avec ces confusions, nées du croisement de ce que nous regardons, de ce que nous disons et de ce qui s'entend, se performe un récit pluriel, comme une ekphrasis sonore de notre *sobremesa*, elle-même une ekphrasis des images que nous observons et que nous dotons, ensemble, collectivement, de récits qui nous rassemblent. « The act of ekphrasis is thereby one of relations, a contract of kinships » écrit Joshua Whitehead. « [E]kphrasis is a relationship » (2019, en ligne).

EKPHRASIS : *FRAGMENTOS DE MEMORIA*, SANDRA PIÑEIRO (2017)²⁶⁹

Il y a quelque chose de funeste, dans cette pièce, qui rappelle les gigantesques façades dans le Cemeterio General de Santiago devant lesquelles la mort nous avale par son immensité sans, cependant, annuler la curiosité : de nombreuses fois, je m'étais approché des tiroirs contenant les restes des défunt·e·s pour y admirer les fleurs et y lire les noms. Et je fais pareil, dans cette pièce, devant ce mur imposant tapissé de croix formées par des photographies dont je m'approche pour y apprendre les visages, tous anonymes, pourtant tous familiers, de la même époque, partageant entre eux des airs semblables : des visages parfois faussement sereins comme quand les enfants posent pour une photo de famille; parfois authentiquement innocents, croqués en plein jeu; parfois carrément inquiétés, enragés, passionnés, au milieu d'une émeute. Tous ces visages, toutes ces personnes : une communauté, la possibilité d'une relation.

Le noir et le blanc dominant sur ce mur, comme au Cemeterio General, un gris mémoriel, la couleur des souvenirs qui s'estompent et celle du béton, la couleur stéréotypée des images d'archives, de ces photos orphelines, sans histoire et sans références nettes, qui traînent à l'intérieur d'une boîte dans un marché aux puces, à l'intérieur d'un réceptacle un peu quelconque dans lequel tombent, parmi la poussière, les traces du passé, un « ever-present but usually ignored repository filled with the random survivals of antecedent social relationships stored in buildings, landscapes, librairies, museums, [...] as well as in the everyday lives of the countless unknown people » (Cándida Smith, 2005, p. 3). Ces visages, je les regarde dans les yeux : accrochés au mur, peut-être arriveront-ils à sortir de l'oubli, à se libérer des boîtes qui, paradoxalement, les vident de leurs récits. Peut-être pourrais-je entendre la mémoire qu'ils recèlent.

²⁶⁹ Titre complet de l'œuvre : *Infancia/Dictadura. Fragmentos de Memoria : No Estábamos Solos (Enfance/Dictature. Fragments de mémoire : nous n'étions pas seuls)*, installation et événement d'art participatif à la Sur Gallery, Toronto, et au Parque Cultural de Valparaíso, Chili.

*cruzes*²⁷⁰ sur les murs de nos salons
 entières nos demeures sont des cercueils
 réceptacles à souvenirs
 entomologiques
 piqués poignardés cloués comme des mouches
 qu'on se nait plus raconter
 parmi les croix et les visages figés le silence est de mise
 et l'horreur aussi

Ces croix sont des patrons – je le devine rapidement grâce aux lignes et pointillés qui encadrent les photos – servant à former des cubes de papier : un souvenir commun, des jeux d'enfants. Ici, on tente de relier nos enfances.

*

Je prends un cube dans mes mains; d'autres l'ont fait avant moi, ça se voit parce que, parmi la centaine de visages amoncelés sur la table, plusieurs sont abîmés, un peu bossus, parfois troués. Je retrouve des visages rencontrés sur les murs, mais entre mes mains, tandis que je manipule ce cube aux six portraits, ces regards me semblent autrement familiers, comme s'ils appartenaient à ma propre famille éloignée – ce pourrait être ma grand-tante, ma mère, ma grand-mère. J'en prends un autre, puis un autre; plus je m'engage avec ces cubes entre mes mains, plus le regard familial est familier. Plus je crois jouer avec ma propre histoire familiale.

C'est pourtant de l'histoire des autres dont il s'agit : ces cubes ont été fabriqués par les propriétaires des photos, des personnes chiliennes (certaines vivant au Chili, d'autres exilées) dont les parents étaient jadis engagés dans des activités militantes contre la dictature. En bricolant ensemble ces cubes de papier à partir de copies des photos de

²⁷⁰ « croix »

leurs propres archives intimes, ces personnes ont eu l'occasion de raconter leur récit mémoriel familial : la trace de leur mémoire autant que le résultat de la construction de leur récit se trouve désormais entre mes mains, sous la forme d'un objet malléable, fragile, façonné de toute pièce comme l'est la mémoire.

Je manipule ces cubes avec plus de soin, mais aussi avec plus de ferveur : je crois activer une mémoire commune, celle des participant·e·s – qui demeurent d'ailleurs anonymes – et la mienne, des mémoires qui se joignent par les jeux que ces cubes rendent possibles, par les regards familiers / familiaux que, grâce à ces jeux, nous nous échangeons, et qui « can allow a truly heteropathic nonappropriative form of affiliation » (Hirsch, 2002 [1997], p. 276-275), une forme d'affiliation créative, ludique, si bien qu'un enfant tout près de moi construit un mur avec les cubes en choisissant scrupuleusement les visages qui formeront la façade visible, puis un autre s'est mis à en lancer comme on lance des dés. Je devine que certains cubes ont été détruits ou volés; qui sait jusqu'où peut mener la destruction de ce qui a été construit avec autant de constance et de précarité. Partout les familles se désintègrent, se déconstruisent et se détruisent ; jouer avec ces cubes, c'est performer la précarité de la famille, c'est « to underline its contingency, to delineate the openness of its boundaries and the many factors, beyond biology, that underscore its definitional power. The “family” is an affiliative group, and the affiliations that create it are constructed through various relational [...] processes. » (2002 [1997], p. 10)

*

Cube à la main, je regarde à nouveau les visages et les croix sur le mur, ces archives intimes, familiales, décontextualisées, recontextualisées dans une forme vouée à sa propre fin. Les croix sont peut-être le symbole de la précarité des récits mémoriels, des récits de nos exils, des relations familiales; peut-être servent-elles à nous rappeler que nos histoires et nos relations restent moribondes malgré nos tentatives de les figer, de

les conserver éternellement dans des boîtes et des albums pour qu'on ne puisse les observer qu'avec l'intention de nous catégoriser, de nous figer dans des histoires mortifères : « individualization, naturalization, decontextualization, differentiation within identification, and the universalization of one hegemonic familial organization. » (2002 [1997], p. 54) Dans ce cas, alors, le cube que je tiens dans ma main propose l'inverse, quelque chose comme une forme d'engagement dans la fragilité de la mémoire, de manière à la rendre active. En jouant avec ces cubes, nous vivifions notre héritage au risque de le détruire, nous pluralisons l'idée même de la famille en diasporisant nos archives, car ce sont bien des archives diasporiques qui se tiennent sur la table, dans les mains des enfants, dans la mienne, puisqu'elles sont maintenues non pas dans un état de conservation, mais bien dans leur aspect le plus volatile, le plus instable, le plus éphémère et le plus fragile. Ce faisant, elles donnent lieu à des relations et des narrations renouvelées : « the diasporic archive [...] is intrinsically unstable, but also unfinished, in progress, potentially able to initiate knowledge revolution. » (Giannachi, 2016, p. 95). Il est vrai qu'ici, dans cet espace, parmi ces archives qui nous diasporisent, nous accédons à des savoirs en constante révolution.

C'est un espace de recueillement qui m'accueille, mais qui, effectivement, ne cache ni son plaisir ni son instabilité; il n'appelle pas à la prudence et à la fixité des musées, des archives nationales ou des cimetières. Au contraire, on m'invite encore à jouer, à déconstruire, à reconstruire, et ainsi à mieux m'identifier à ces visages révolutionnaires, à cette mémoire et, surtout, à ces récits fragiles qu'on a construits. C'est en jouant, oui, que je m'identifie à ces histoires précaires et que ma propre histoire familiale peut elle aussi s'inscrire à l'intérieur de ces archives diasporiques; en déplaçant ces cubes et mon corps dans l'espace, je performe les jeux mêmes de l'identité en tant que « situatedness in motion: embodiment and spatiality » (Rodríguez, 2003, p. 5). Je ne sais plus, alors, combien de temps je passerai à me promener d'une surface à l'autre, du mur pour me recueillir à la table pour jouer avec les cubes, combien

de traces de doigts, d'empreintes digitales, de poussières, de cheveux et de peaux mortes je laisserai dans cet espace comme autant de preuves de ma présence et de mon identité, toutes deux éphémères comme les histoires que j'inventerai à chacun de ces visages et à chacun de ces cubes, toutes deux fragiles comme les objets que je manipule, toutes deux montées comme des fictions. « Identity is very much a fictive construction: you compose it of what's out there [...]. You create reality. But you're going to need some help, because it's all done in relationship with other people. » (Azaldúa, citée par Lunsford, 1999, p. 67) Ces « other people », ce sont toutes ces personnes qui, avec moi, acceptent de fragiliser nos certitudes, diasporiser nos archives et réécrire nos identités. Ce seront des récits exiliques, puisqu'ils voyagent d'une main à l'autre, au risque de s'anéantir, au risque aussi de former des alliances nouvelles.

Je ne subtiliserai pas un cube, par respect, mais surtout parce que je n'en ai pas besoin. Il y tant de récits avec lesquels jouer; c'est pour cela que je suis ici, dans ce pays. C'est pour cela que je me déplace de maison en maison, de relation en relation, d'une *sobremesa* à l'autre.

RETOUR 7 : ABSENCE

C'est maintenant une tradition : quand je vais à Viña del Mar, je loge chez ma cousine Jany, accueillante et généreuse. Notre relation a évolué rapidement; elle s'est particulièrement consolidée pendant mon troisième séjour au Chili, il y a cinq ans, au cours duquel j'ai vécu chez elle pendant près de deux semaines. Jusque-là, nous nous connaissions peu : pour elle, comme pour la majorité des personnes de ma famille chilienne qui ne m'a pas connu adulte, j'étais sans doute une abstraction façonnée de langues, de cultures et de valeurs différentes des siennes, une abstraction qu'on tente de rendre plus saisissable en retournant au souvenir unique *del Nickito*, ce bébé calme et tendre qui a quitté la famille à 4 ans. Quant à moi, aller vivre chez Jany en 2013 était l'occasion de mieux connaître celle qui, au Chili, était la meilleure amie de mon frère, sa cousine la plus intime; j'ai toujours su que mon frère n'avait jamais fait le deuil d'un devenir adulte avec ses complices, son cousin Hans, sa cousine Jany. Un jour j'ai entendu mon frère dire avec une vive émotion qu'il souhaitait que ses enfants aient des cousin·e·s (phrase que ma cousine a répétée pendant l'entretien); mon frère souhaitait en réalité que ses enfants connaissent ce qu'il a perdu, ce que je n'ai moi-même jamais connu.

Jusqu'en 2013, Jany et moi étions presque des inconnu·e·s relié·e·s par l'absence qui fragilisait la filiation familiale. C'est ce que je croyais, du moins, mais j'ai vite compris, lors de cette visite, que cette fragilité venait de moi, et non pas d'elle, pas des membres de ma famille restée au Chili. C'est qu'ils avaient justement cette image *del Nickito* encore fraîche et figée dans leur mémoire depuis plus de trente ans, tandis que je n'avais que des vides, quelques images furtives, quelques paroles, les histoires et relations des autres, et toutes sortes d'artéfacts volatiles, trop précaires pour être véritablement considérés comme des socles suffisamment solides pour soutenir mes récits ou quelque relation réelle. Jany savait que j'étais désormais adulte, artiste, intellectuel, queer; je savais que Jany était adulte, juge, mère et divorcée. Pourtant nous n'avons

jamais oublié les effets de l'absence et de la distance : *el Nickito* est toujours aussi vif dans sa mémoire que l'est, dans la mienne, la cousine intime et préférée de mon grand frère. C'est à partir de ces deux fictions, qui fonctionnent paradoxalement comme un socle, que notre relation s'est bâtie. Rapidement, au fil de mes visites, Jany et moi sommes arrivé·e·s à nous tailler une relation qui nous est propre, faite d'anecdotes partagées, de conversations, d'escapades dans sa région et de célébrations familiales. C'est pour cela que cet entretien s'est tenu dans la plus grande simplicité, dans son salon qui a vue sur la mer, là où, la veille, oncles, tantes, enfants et ami·e·s de la famille trinquaient pour souligner deux événements considérés comme des rites de passage : la fin des études universitaires de mon petit cousin et mon retour au pays.

Jany est connue dans sa famille pour être une femme sérieuse, studieuse, rationnelle, posséder toutes les qualités d'une juge. Fidèle à sa réputation, elle m'a avoué avoir réfléchi longuement à ce qu'elle dirait pendant cet entretien, de manière à m'offrir un témoignage complexe, honnête et sérieusement construit. Pour cela, sans doute, Jany n'a pas eu besoin de mes questions pour entrer dans les détails de son récit qui, d'ailleurs, ressemble en grande partie à celui de ses parents et de la majorité des personnes de ma famille chilienne : selon elle, notre exil était provoqué uniquement pour des raisons économiques, non pas politiques. Cette justification semble, au premier regard, vider notre exil de toute considération politique, prétextant alors que les conditions économiques de ma famille, notre pauvreté, n'étaient pas le résultat d'une situation politique qui encourageait la violation des droits humains dans le pays – c'est pourtant parce que mon père était syndicaliste et militant pour le parti socialiste qu'il avait perdu son emploi d'enseignant. Mais ce qui importe ici n'est pas la vérité, pas même la manière dont l'histoire est interprétée afin de construire un récit qui correspond aux valeurs, aux idéologies, à l'adhésion ou à l'opposition aux stratégies proposées par l'État pour la justice, la mémoire et la réparation. Ce qui semble importer, dans le récit de ma cousine, c'est la transmission.

En valorisant avant tout les relations familiales et intergénérationnelles, Jany répète à plusieurs reprises que sa version de notre histoire correspond fidèlement à celle qu'on lui a racontée. Elle va même jusqu'à considérer des versions alternatives et hypothétiques du même récit, différentes histoires qu'elle rapporterait si ses parents avaient davantage insisté sur la dictature, si les mots *desaparición*, *muerte* et *tortura*²⁷¹ avaient été prononcés. Elle est donc consciente qu'au « cours d'une vie, certains événements deviennent des "histoires coagulées", car celles-ci sont toujours racontées de la même façon. Le plus souvent, ces histoires renvoient à un "enseignement" ou à une "expérience primordiale". » (Spuhler, 2016, p. 65) Ces enseignements ne sont pas relatés naïvement : ma cousine n'est pas dans le déni concernant la part construite de cette histoire qu'on lui a répétée comme un refrain, ou les aspects des événements qu'on a tus pour, peut-être, moins politiser notre situation ou sauvegarder la famille d'un récit trop douloureux. Taire la part politique, engagée, fortement idéologique de notre exil, ainsi que ses origines adultères, a certainement sacrifié notre histoire d'enjeux importants, et l'a peut-être même rendue un peu suspecte, mais en contrepartie « [t]aire quelque chose n'est pas forcément synonyme d'in vraisemblance. » (Spuhler, 2016, p. 69) Parce que les histoires se transmettent répétitivement, avec de moins en moins de nuances et de plus en plus d'opacité, elles deviennent au contraire excessivement cohérentes, d'une cohérence si parfaite qu'elles portent le risque de disqualifier la possibilité d'une lecture autre, alternative, qui éclairerait certains angles-morts. Mais Jany est juge; même si elle adhère à des valeurs spécifiques, idéologiquement orientées vers la droite, elle prend le soin de vérifier tous les scénarios potentiels, et c'est pourquoi elle se dote d'une logique particulière pour mieux cadrer son récit : notre exil serait pour elle chose trop amère, trop triste, si nous avions véritablement quitté le pays pour des raisons strictement politiques, pour fuir la dictature et une persécution certaine, et de cette amertume résulterait alors, selon elle, une lecture excessivement subjective de l'histoire du pays, une lecture qui ne serait pas

²⁷¹ « disparition, mort et torture »

telle qu'elle la privilégie, froide, objective, non contaminée par la douleur, la souffrance et le trauma.

Bien qu'elle justifie cette dépolitisation de notre exil par une volonté d'être le plus objective possible, elle admet en toute connaissance de cause les paradoxes qui l'habitent devant le récit de notre exil : la transmission familiale de cette « histoire coagulée », comme le sont les liens de sang jamais remis en question, rend son témoignage toujours-déjà biaisé, variable, peut-être même contradictoire, mais non moins valide, non moins vrai. « De toute façon, les interprétations et les opinions des interviewés ne peuvent pas être vérifiées et sont donc toujours vraies. » (Sphuler, 2016, p. 67) C'est avec cette conviction que j'écoute ma cousine jongler habilement avec ce qu'elle sait, ce qu'elle souhaite et ce qu'on lui a transmis, puisqu'elle me parle non seulement à partir de son expérience sensible à l'intérieur de notre famille, mais aussi de son expérience professionnelle dans le monde juridique : c'est bien en témoin qu'elle me parle, c'est bien un témoignage qu'elle me livre, un témoignage qui

en appelle à l'acte de foi à l'égard [...] d'une promesse toujours susceptible de trahison, toujours suspendue à cette possibilité de parjure, de l'infidélité ou de l'abjuration. [...] Qu'est-ce que je veux dire quand je dis "je témoigne" (car on ne témoigne qu'à la première personne)? Je veux dire non pas "je prouve" mais "je jure que j'ai vu, j'ai entendu, j'ai touché, j'ai senti, j'ai été *présent*". Telle est la dimension irréductiblement *sensible* de la présence et de la présence passée, de ce que peut vouloir dire "être présent" et surtout "avoir été présent", et de ce que cela veut dire dans le témoignage. » (Derrida, 2005, p. 31, l'auteur souligne)

De fait, ma cousine Jany témoigne à partir de cette présence complexe qui est de l'ordre de la relation sensible aux événements racontés; au-delà de l'immédiateté physique, au-delà d'avoir vu la chose racontée, Jany a été présente parce qu'elle a également perçu (dans le sens cognitif et affectif du terme) notre départ, les deuils qui se sont déroulés à la suite de notre départ, les manques qui se sont révélés, les récits qui se sont formulés à partir de notre absence et à même la distance, puis les silences qui se sont

installés pendant plus de trente ans entre ma famille chilienne et moi. Forte de ces expériences de perception, c'est-à-dire munie de cette mémoire de l'affect, ma cousine est devant moi, avec moi, cette personne « dont l'expérience, en principe singulière et irremplaçable, vient attester, justement, que quelque "chose" lui a été présent. Cette "chose" [...] lui est présente [si elle] allègue cette présence, en tant que présentement *re-présentée* dans la mémoire. » (2005, p. 35-36, l'auteur souligne)

Sérieuse et rationnelle, ma cousine emprunte tranquillement, prudemment, ces détours qui sont ceux-là mêmes de la *re-présentation* de sa mémoire, conférant à son récit un ton serein, posé, convaincant, qui s'éloigne cependant d'une position dominante, chauvine ou assurée. Au contraire, elle prend le temps de s'arrêter là où il le faut pour fragiliser les certitudes familiales, de manière à ce que son témoignage ne se transforme pas en quelque chose comme « une vérité théorique démontable, le moment d'une information ou d'un constat, une procédure de preuve, voire une pièce conviction ». Ces détours ont pour effet d'embrasser la précarité de tout récit mémoriel, la position précaire de tout·e témoin : « la *possibilité* de l'anéantissement, la disparition *virtuelle* du témoin [...]. Telle serait la seule condition du témoignage, sa seule condition de possibilité comme condition de son impossibilité – paradoxale et aporétique. » (2005, p. 14, l'auteur souligne) Ma cousine semble alors s'engager dans ces détours, attentive aux risques de contradiction, de parjure ou de disparition, comme une façon de demeurer consciente de l'aporie qui lui est dévolue en tant que témoin, ainsi que des points aveugles, des refrains et des fictions que l'on génère d'une génération à l'autre.

Et c'est en respect de ces échanges familiaux que Jany m'a accueilli plus d'une fois chez elle, me transportant en voiture de village en village pour me faire connaître la splendide côte de la région de Valparaíso et de Viña del Mar :

Playa Las Salinas Playa de Reñaca
Dunas de Concón

Caleta Horcon Maitencillo Zapallar
 Papudo y de vuetla a Viña²⁷²
 par les sommets cette fois *por arriba* ²⁷³
 parmi baies et lagunes le savoir de ma cousine
 ses récits comme des vagues
 déferlantes 2010 le tsunami les jeux dans le sable
 quelques châteaux inondés rebâti une fois de plus détruits
 parce que les refrains de l'histoire ondoient regarde
 c'est vrai dit-elle les pélicans font danser les morts dans leur bec
 révèlent les blessures d'enfance les coquillages
 désormais bracelets colliers perdus au fil du temps
 quelques larmes d'exil retournées à la mer
 en quête de demeures *mira las casas*
*que bonitas que pega fuerte el sol*²⁷⁴
 crises climatiques et manufactures
 infections pollution cheminées odeurs de souffre
acuí jugabamos cuando chicos acuí mismo
con tu hermano
mi primo mi amigo
*buena onda tu hermano*²⁷⁵
 dans sa voix c'est l'horizon qui se casse
 illumine les tessons de l'histoire les secousses
 là dans les remous entre l'océan et les plages
 éclairés par ce soleil aveuglant c'est là
 mon frère ma cousine la césure
 nos oublis

*

Avant de retourner au Chili, je pensais faire usage de la famille comme d'un accessoire
 ou une voie de passage pour aborder plus précisément les questions de l'exil. Je
 comprends peu à peu que c'est le chemin inverse qui s'impose : l'exil est un tremplin,
 un sujet de conversation pour revisiter les relations familiales en considérant, en

²⁷² « de retour à Viña »

²⁷³ « par en haut »

²⁷⁴ « regarde les maisons / qu'elles sont belles qu'il frappe fort le soleil »

²⁷⁵ « ici nous jouions quand nous étions enfant ici même / avec ton frère / mon cousin mon ami / sympa ton frère »

affrontant et en respectant tout ce qui nous relie autant que ce qui nous sépare. Une évidence : l'exil a produit une absence indéniable, et je m'aperçois qu'ici je suis le principal porte-parole de cette absence. Ceci me permet dès lors d'aborder sans gêne et sans domination les enjeux qui pourraient nous diviser : les langues, le choc des cultures, la sexualité, les relations intergénérationnelles, les allégeances politiques, les valeurs, les idéologies, la dictature, la mémoire, les secrets de famille et tout ce qui, depuis des décennies, demeure tabou. L'absence que je représente auprès de ma cousine n'est pas douloureuse, peut-être un peu triste, inconfortable tout au plus, mais elle est inversement marquée par un potentiel de reconstruction, de relation, puisque je retourne maintenant régulièrement au Chili, puisque je reviens chez elle comme on retourne à une maison qu'on ne cesse de (re)choisir.

C'est bien parce que mon absence est aussi variable, malléable, affranchie des obligations mémorielles de notre famille, que ma cousine Jany a la liberté de réécrire l'histoire de sa relation avec mon frère, relation qu'elle me raconte à même les ruptures et les vides qui la constituent, tout en s'appuyant cette fois sur la façon dont ses propres enfants s'entretiennent avec leurs cousin·e·s, et même en abordant cette opportunité de construire une nouvelle histoire avec moi et, plus tard, avec mon amoureux, ma sœur, son mari, ses enfants : il s'agit d'un souhait qu'elle formule sans gêne, avec émotion. Je ne peux m'empêcher de penser, sourire en coin, qu'il y a quelque chose de queer là-dedans, malgré les normes de genre qui sont légion dans ma famille, et malgré le lieu dans lequel nous nous trouvons, ma cousine et moi, chez elle, dans cet appartement qui est devenu le quartier général des fêtes de famille et, symboliquement, celui de l'hégémonie familiale.

Nous sommes effectivement dans un « sanitized space as a comfort zone » (Berlant et Warner, 2000, p. 313), un lieu de la normativité et de l'hétéronormativité savamment construit par ma cousine pour son propre confort familial; ce mot, confort, je l'utilise tel qu'entendu par Sara Ahmed, ce confort qui est « really hard to notice when one

experiences it », qui s'apparente à un objet moulé aux corps normés comme une chaise, qui désigne ce sentiment d'être « so at ease with one's environment that it is hard to distinguish where one's body ends and the world begins [...]: in feelings of comfort, bodies extend into spaces, and spaces extend into bodies. » (Ahmed, 2013 [2004], p. 425) Ce confort est aussi celui de la famille qui occupe les lieux avec cette même désinvolture, cette même inattention aux frontières entre le corps et l'espace, et la maison familiale est alors l'apothéose du confort normé, là où pourtant ma cousine et moi conversons, là où, ensemble, nous nous engageons dans un processus qui met ce confort à l'épreuve.

Mon récit personnel, mon orientation sexuelle, ma relation au pays, à la famille et à la langue pourraient, dès lors, déformer le divan sur lequel nous nous tenons, ou du moins rappeler aux autres qu'il est effectivement confortable, que la maison est effectivement grande, que la vue est belle, que les murs sont là, qu'ils nous entourent, nous enferment dans cet espace où nos corps se meuvent, d'où nos corps peuvent contempler la mer à la fenêtre et constater que notre peau est une frontière. Cela ne permet pas de rendre tout le lieu inconfortable, cela n'arrive pas encore à nous faire voir que de cette fenêtre nous pourrions sauter et que ces murs pourraient s'effondrer sous les coups d'un tremblement de terre et d'un tsunami, mais cela nous amène du moins à prendre les distances nécessaires pour réévaluer les comforts que la famille a construits et qui lui évitent de remettre en question ses dynamiques et ses espaces. À l'intérieur de la relation familiale, à même les liens de sang qui se célèbrent dans un lieu aussi hégémonique que la maison familiale de ma cousine, soudain il devient paradoxalement possible de créer quelque chose comme une *queer familia*.

Cela ne signifie pas que tout d'un coup tou-te-s les membres d'une même famille deviennent queer, ou que les lieux dans lesquels iels se rassemblent se transforment subitement en un espace sécuritaire pour les personnes queer; *la queer familia* est une « catégorie » mouvante, un concept issu des études intersectionnelles désignant une

formation familiale choisie, qui n'exclut pas et ne s'oppose pas à la famille de sang²⁷⁶, mais qui se tient dans une constante négociation de ses membres, de ses lieux et de ses relations. La *queer familia* est une *familia* remise en question, précarisée, et qui « contest[s] the heteropatriarchal stronghold on communitarian thought » (Rodríguez, 2013 [2009], p. 325). Elle peut être formée d'une bande d'am·e·s latinx dans un bar queer, d'un groupe d'appui communautaire pour migrant·e·s queer du Sud, d'une *house* pendant les années 1980 où une *mother* rassemble des jeunes latinx et afro-américain·e·s marginalisé·e·s en quête d'une communauté alternative dans le milieu des *ballrooms* de New York, mais aussi d'une communauté d'expatrié·e·s installé·e·s dans un pays latino-américain ou d'une famille traditionnelle qui s'est engagée – même temporairement puisque « “queer” reconfigurations are always provisional » (2013 [2009], p. 325) – dans un processus créatif menant à réévaluer les positions occupées par chaque membre de manière à remettre en question les dynamiques de pouvoir, la circulation des récits et la médiation de nos relations.

Malgré les rôles que nous jouons, ma cousine et moi, malgré la place bien solide que nous occupons sur l'échiquier violemment normé et genré de notre famille, malgré le lieu dans lequel nous discutons et dans lequel elle m'accueille, il est de plus en plus évident que notre exil, avec les blessures, les séparations, les distances et les absences qu'il a produites, a le potentiel de nous écarter des refrains traditionnels, parfois dominants, qui nous ont façonnés, pour nous reconstruire, nous et nos récits, à même les vides inévitables qui les parsèment, ces *cajitas des historias*²⁷⁷ que nous remplissons alors éternellement, avec la possibilité de réévaluer qui nous sommes, ce qui nous relie, ce qui nous distingue, puis de choisir de réécrire cette tendresse que nous portons les

²⁷⁶ L'expression *queer familia* est née dans les Chicano studies, entre autres proposée par Cherrie Moraga. Malgré la domination masculine et du patriarcat dans les familles chicanas (et latino-américaines vivant à l'extérieur du pays d'origine), la famille de sang est paradoxalement perçue comme un refuge, certes problématique et complexe où se reproduisent des violences de genre et homophobes, mais un refuge tout de même, particulièrement devant l'adversité blanche. À ce sujet, voir Moraga, 1993.

²⁷⁷ « petites boîtes d'histoires »

un·e·s pour les autres. Cette réécriture marque particulièrement le processus du récit d'exil, processus qui peut mener à des reconfigurations queer de notre famille.

Le mot réécrire n'est pas utilisé à la légère : le recours à l'écriture est tout aussi important que celui à la parole. Pour preuve : Jany m'a avoué avoir été émue lorsqu'elle a su qu'une fête familiale, comme celle tenue la veille de cet entretien, qui s'est déroulée chez elle il y a cinq ans et à laquelle j'avais participé, était mentionnée dans un de mes livres. Mon père avait justement choisi de traduire cet extrait, où j'aborde la *sobremesa* telle que je l'avais vécue chez ma cousine Jany, pour l'envoyer à ma famille chilienne. Peut-être a-t-il lu dans ce passage une valorisation de la famille traditionnelle ou, au contraire, y voyait-il les potentiels de relations familiales libérées des obligations biologiques; d'une façon ou d'une autre, il a cru que cet extrait du roman, plus que tout autre, devait être lu par mes proches au Chili, dans la langue du pays. Je vois dans cette anecdote, et dans la réaction émue, amusée, de ma cousine Jany, quelque chose comme des va-et-vient constants, des négociations, entre les différentes relations, complexes et mouvantes, que chacun·e de nous entretient avec la famille, et particulièrement avec nos retours éphémères au pays qui ont le défaut d'éclairer obstinément nos absences. Dans ce passage, comme avec ma cousine Jany, je valorise spécifiquement l'amitié en marge des liens de sang, une forme d'amitié que je chéris avec la puissance toute queer de la famille choisie et que l'on *re-présente* avec nos photos, *selfies*, livres, enregistrements, témoignages et récits pour donner des formes à la fureur qui nous unit. C'est ainsi médiatisées que nos relations se réactualisent, c'est ainsi réécrites qu'elles franchissent l'épreuve du temps qui passe et des rôles traditionnels auxquels nous sommes trop souvent soumis·e·s. Jany m'avoue avec émotion son propre besoin de recourir à l'écriture pour transmettre une fois de plus à son cousin, à son « *partner-buena-onda* », à son véritable ami qu'elle choisit malgré / grâce / depuis la distance, le sens renouvelé de ce conte, ce récit d'exil façonné par leurs rencontres trop brèves et les absences trop longues. C'est la forme qu'elle a choisie, celle-là que je choisis aussi, pour réévaluer, réactualiser et raconter les mouvements de nos relations.

RETOUR 8 : TENSIONS

En contemplant la Cordillère depuis la fenêtre de l'autobus qui me menait jusqu'à la maison de ma cousine Griselda, je me suis dit, ému, que jamais je ne me laisserais de cette vue qui nous réduit à notre petitesse et nous ramène à cette solitude profonde faite paradoxalement de toutes les personnes qui nous composent. Le ciel de Santiago était dégagé, sans nuages et sans smog, et le quartier où vit ma cousine, à flanc de montagne, me donne l'impression de me tenir aux confins du pays, comme si de l'autre côté de ces rochers se trouvaient des espaces vides, encore inexplorés, des déserts si vastes qu'ils élargissent et floutent la frontière avec l'Argentine, en nous rappelant qu'ils nous constituent. « Nous sommes des déserts, mais peuplés de tribus, de faunes et de flores. [...] Et toutes ces peuplades, toutes ces foules, n'empêchent pas le désert, qui est notre ascèse même, au contraire elle[s] l'habitent, elles passent par lui, sur lui. » (Deleuze, 2008 [1996], p. 14) *J'ai pensé ici, au bord de ces montagnes, pas le choix d'être ensemble, pas le choix de s'écouter, en toute intimité.*

Après un *almuerzo*²⁷⁸ copieux avec son fils Felipe, qui m'a avoué encore être accablé d'une lourde tristesse aux moments des adieux, Griselda et moi nous nous sommes tout naturellement installé·e·s à la terrasse pour que cet entretien prenne plutôt la forme d'une simple et longue conversation de *sobremesa* parsemée de nombreux micro-récits familiaux relativement nostalgiques, comme des petits pas, des petites promenades à même cet espace que nous occupons de nos rires et de la fumée de nos cigarettes qui ne réussit jamais à s'échapper au-delà des Andes, derrière nous, comme si cette rencontre retenait tout ce qu'elle produisait. Notre échange était intime, fait de chemins minuscules, mais non moins importants, par lesquels nous ne cessions de nous rencontrer et de devenir les traces changeantes de nos propres récits. « Ce pourrait être ça, un entretien, simplement le tracé d'un devenir. » Adoptée et vivant depuis

²⁷⁸ « dîner »

longtemps dans une autre ville que celle où habitent ses proches, Griselda connaît bien les effets des distances (physiques, familiales, biologiques, idéologiques) qui, au cours des années et des relations, se sont radicalement amenuisées grâce aux expériences qu'elle transforme en récits capables de forger ses appartenances à des groupes, des lieux, une famille, consciente que « “ce que” chacun devient ne change pas moins que “celui qui” devient. » (2008 [1996], p. 8)

Griselda parle des membres de notre famille avec beaucoup d'affection, et d'abord de ma mère avec qui elle entretient une relation privilégiée, douce, remplie d'amour et de reconnaissance parce que c'est elle qui l'a présentée à ma tante Gloria, devenue par la suite sa mère adoptive. Je ne connaissais pas les détails de cette histoire, je ne savais pas non plus que ma mère était impliquée dans l'adoption de ma cousine par ma tante. Devant mon étonnement, Griselda a vite compris qu'avant de parler d'exil il fallait faire le récit de ses origines, car elles ne vont pas de soi, car elles sont beaucoup plus complexes que celles de ses frères et sœurs. Elle ne craint pas de parler de destin, de belle étoile, d'ange gardien et de sauveuses, et elle raconte son récit d'adoption comme une fable gorgée de bonté et de générosité, de dettes aussi qu'elle rembourse par une promesse éternelle de bienveillance. À partir de ce conte, difficile de ne pas poursuivre la conversation dans cet état de gratitude, en déplaçant l'exil comme on déplace, sur la table, un objet qui obstrue la vue. L'exil est toujours là, mais décentré; ce séjour chilien m'amène étrangement à m'en distancer ponctuellement pour mieux repenser nos relations familiales.

Une logique semble dominer les récits de toutes les membres de cette partie de ma famille : l'opposition entre possibilités d'avenir et proximité familiale. Le plus grand sacrifice auquel nous aurions consenti dans le but d'accéder à plus d'opportunités sociales et économiques serait celui d'être à jamais séparé·e·s de notre famille élargie, ce qui suggère alors que ceux resté·e·s au pays, auprès des leurs, auraient sacrifié leur éducation et leur avenir professionnel au profit d'une vie familiale plus solidaire.

Cette pensée binaire semble cacher, voire justifier, toutes sortes de jugements de valeur, et repose, à mon avis, sur une différence de classe et d'idéologies : elle sous-entend que mes parents profitaient jadis d'une liberté de choix, et qu'ils avaient alors délibérément privilégié un avenir financièrement prospère au mépris de la proximité familiale. Bien qu'affirmée dès le début de cette conversation, cette logique est cependant rapidement nuancée : Griselda aborde d'emblée les réussites scolaires des plus jeunes, de mes petit·e·s cousin·e·s, rendues possibles grâce à leurs efforts, mais aussi grâce à l'aise économique dont profitent leurs parents, dans un pays où, ça vaut la peine de le rappeler, une éducation universitaire et une carrière ne peuvent se réaliser sans d'importants moyens. Le Chili n'est plus ce qu'il était il y a trente ans, et cette famille de classe moyenne-élevée, qui vote majoritairement à droite (et parfois non-loin des extrêmes), arrive la plupart du temps à emboîter le pas. À la logique binaire qui circule dans sa famille, Griselda apporte ces nuances sans pudeur, presque avec une fierté que je reconnais comme une forme de respect et d'honnêteté nécessaires pour que notre relation, et plus largement la relation entre ceux qui sont resté·e·s au Chili et ceux qui sont parti·e·s, se maintienne sans faux-semblants, sans ce fatalisme dont je suis souvent le témoin lorsque je parle d'enjeux de classe, des migrations contemporaines et de la mémoire de la dictature avec des gens qui appartiennent aux classes privilégiées; surtout sans gâcher la sincérité de notre conversation avec des discours dominants qui réduiraient à néant toute discussion et toute forme d'agentivité.

Je m'aperçois cependant que le contenu de cet entretien ne diffère pas tant de ceux menés avec mes tantes et ma cousine Jany, particulièrement quant au récit qu'elle fait de notre exil : comme les autres, Griselda pense que nous sommes parti·e·s uniquement pour des raisons économiques, en reconnaissant toutefois les dangers que nous courions pendant la dictature à cause du militantisme parfois radical de mon père, ainsi que de son engagement dans les luttes syndicales et au sein du parti socialiste. Comme les autres, elle regrette notre absence lors des anniversaires et des événements familiaux, et remarque notre écart et nos différences lorsque nous leur rendons visite.

Comme les autres, elle est persuadée que nous ferions partie de la famille, avec la même présence et au même titre que mes cousin·e·s, si nous étions resté·e·s. Comme les autres, elle dresse fièrement la liste de nos réussites – mariages, enfants, diplômes, livres, voyages – en insistant sur celles auxquelles nous n’aurions sans doute pas eu accès au Chili, et comme pour les autres cette liste lui sert à elle aussi, d’une certaine façon, à dépolitiser notre exil, à le distancer de la dictature. C’est avec un certain agacement que je reçois, une fois de plus, cette version des faits dominante dans sa famille, et qui est si contraire à celle qui domine dans la mienne; je m’aperçois simultanément que mon agacement est égoïste et paradoxal : peut-être suis-je en réalité agacé par cette volonté en moi d’entendre les discours de mon père corroborés ici, au Chili, parce qu’il est vrai qu’il y a quelque chose de rassurant dans le fait de pouvoir entendre et reprendre tels quels les récits, même s’ils sont mensongers, exagérés ou idéologiquement biaisés, qui ont abondamment circulé pendant notre éducation, qui ont bercé notre enfance et qui ont nourri nos souvenirs. Mais une fois narrés, ces souvenirs se transforment et révèlent également là où ils sont nés :

El recuerdo narrado es producto de una selección que atraviesa el silencio y los olvidos. El que recuerda crea una identidad que armoniza el pasado con el presente. La memoria es un campo de acción en que se negocian las percepciones del ser y estar en el mundo. La acción de recordar resulta históricamente significativa, pues se resaltan ciertos hechos y se ocultan aquellos que no son favorables. La memoria trasciende la verdad de los hechos y ofrece la verdad del corazón.²⁷⁹ (Cano Sánchez, 2010, p. 219)

Qu’importe, alors, si ces souvenirs et ces histoires sont « vrais » : c’est leur construction qui m’intéresse, leur situation, leur *standpoint*, les lieux à partir desquels ils sont racontés, « aunque existe una tensión entre lo que se recuerda, lo que se olvida y lo que se calla²⁸⁰ » (2010, p. 219). C’est cette tension, en fait, qui porte le sens de nos

²⁷⁹ « Le souvenir narré est le produit d’une sélection qui traverse le silence et les oublis. Celui qui se souvient crée une identité qui harmonise le passé avec le présent. La mémoire est un champ d’action dans lequel se négocient les perceptions de l’être au monde. L’action de se souvenir est historiquement significative, car certains faits sont mis en évidence tandis que d’autres, qui ne sont pas favorables, sont occultés. La mémoire transcende la vérité des faits et offre la vérité du cœur. »

²⁸⁰ « même s’il existe une tension entre ce dont on se souvient, ce qui s’oublie et ce qui se tait »

relations, de notre rencontre, même si elle risque par moment de transformer les témoignages en redites, en une masse intimidante de faits qui cache mal ses silences, en discours assurés, en séries d'histoires coagulées qui me rappellent celles qui sont prédominantes dans ma propre vie et avec lesquelles j'ai moi-même une relation plus tendue que je ne le croyais.

Et peut-être parce ce que ma cousine s'apercevait que son témoignage ne semblait plus venir plus du cœur, mais plutôt d'un endroit dans son corps où se produisent différents types de conditionnement, nous sommes passé·e·s soudainement, dans une rupture de ton qui a aussitôt anéanti mon agacement, à un mode de conversation plus flexible, plus relâché, plus affectif, plus intime, puisque « el recuerdo está asociado a la conversación.²⁸¹ » (2010, p. 220) À partir de quelques anecdotes d'une réunion familiale tenue chez elle vingt ans plus tôt, lors de notre premier retour familial au Chili, notre discussion est devenue unique, « haciendo que las palabras viajen de un lado a otro de la frontera de la comunicación.²⁸² » (Richard, 2014, p. 27) En parlant de voyages, de détours et de retours, en racontant toutes nos traversées des frontières géographiques et linguistiques, nous avons abordé en filigrane les dynamiques familiales plus ou moins nocives, les rapports de domination et, surtout, la manipulation que nous subissons parfois en tant que dernier·ère·s de famille, ainsi qu'en tant que personnes qui révèlent, par leurs situations uniques (elle adoptée, moi queer), les tensions à l'intérieur d'une famille qui performe sans cesse sa proximité et qui répète les récits univoques, fédérateurs, homogènes. Si ces phénomènes sont communs dans toutes les familles, ma cousine a raison d'affirmer que la séparation, la différence et la distance ont le potentiel d'y mettre fin, ou nous offrent du moins la possibilité de les nommer. Nos exils et nos déplacements ne servent donc plus seulement à renforcer les traditions auprès de ceux qui sont resté·e·s, ils nous

²⁸¹ « le souvenir est associé à la conversation »

²⁸² « en faisant en sorte que les paroles voyagent d'un côté à l'autre de la frontière de la communication »

permettraient de mentionner les violences familiales, d'analyser les dynamiques et, éventuellement, de les modifier, même si nous savons qu'elles sont parfois tenaces comme les frontières, dures comme de la roche, monumentales comme des montagnes.

Au chemin du retour, la Cordillère était toujours là, évidemment, tout près de la maison de ma cousine.

Valle de la Luna Quebrada de Guatin
Lagunas Altiplánicas Miscanti y Miñiques
El Tatio Luna de Sal y Vallecito je choisis
el Valle de la Muerte pour nous fossiliser
parmi les crevasses les Andes brouillent
la frontière
entre les pays jamais tout à fait noire
jamais tout à fait blanche
Chile Argentina Bolivia Perú à cette heure du ciel
des couleurs poreuses
couvrent les retailles des cadavres
trient les débris selon la durée de leur déclin
et leur résistance au vent
d'où vient cette poussière de chair?
de quel corps momifié s'est-elle détachée
pour gratter nos oublis
dans le blanc de mes yeux?

En regardant la Cordillère défilier lentement, avec cette lenteur qui signifie sa distance, je me suis surpris à chérir la solitude vers laquelle je me dirigeais, cette solitude d'après les repas, d'après les *sobremesas*, d'après les discussions, ce moment où je me retrouverai dans le silence partiel de Santiago, où je repenserai à tout ce qui s'est dit, où je me remémorerai que ce n'est pas l'histoire qu'on a raconté, mais bien nos vies : « Existe una diferencia entre contar la vida y la historia. La última es estereotipada y lineal, mientras la primera es singular y sinuosa.²⁸³ » (Cano Sánchez, 2010, p. 221) J'ai

²⁸³ « Il existe une différence entre raconter la vie et l'histoire. La seconde est stéréotypée et linéaire, tandis que la première est singulière et sinueuse. »

la chance de poursuivre cet état d'écoute de nos vies racontées en demeurant attentif, cette fois, à la voix enregistrée de ma cousine. Son témoignage se déplacera, et nous aussi, comme se déplacera cette solitude de l'écoute qui est la même que celle de l'écrivain·e, « une solitude extrêmement peuplée. Non pas peuplée de rêves, de fantasmes ni de projets, mais de rencontres. [...] C'est du fond de cette solitude qu'on peut faire n'importe quelle rencontre. » (Deleuze, 2008 [1996], p. 12)

RETOUR 9 : ÉPIPHANIES

Je retourne à l'exil pour réévaluer ce qu'il signifie à la lumière de ces échanges, de ces expériences d'écoute, ainsi que des déplacements auxquels ce séjour m'a forcé. Je comprends en effet que l'exil me permet plus concrètement de faire le récit de l'expérience des lieux – les salons et salles à manger, les cours et les plages, les routes et les paysages que je parcours pour me rendre chez les membres de ma famille, les parcs et avenues devant les fenêtres, la mer, l'horizon la Cordillère. Rien, parmi ces lieux et espaces, n'est stable : tout bouge dans ce retour au pays natal, tout bouge dans l'exil. Je ne suis pas seul à me déplacer, car avec moi la terre aussi remue comme un tremblement de terre qui fait glisser les frontières. Dans ce mouvement, un lieu en rappelle un autre, puis m'installe ailleurs, dans des temps nouveaux, « [c]omme si un plan de Londres servait à s'orienter à Paris, un plan de Berlin d'avant-guerre à se repérer dans celui de 2013 » (Nouss, 2015, p. 26). Expérience géographique, certes, mais également corporelle : Amy K. Kaminsky insiste sur la part incarnée du processus exilique. Selon elle, les manifestations de l'exil sur et dans le corps ne sont pas à exclure des dimensions théoriques, interprétatives et langagières :

Exile and all the processes related to it have a material component, and that component is felt, experienced, and known through the body. This is not to say that it is not theorized, interpreted and/or represented through language; but that without the emplaced human body, there is nothing to know about exile and its aftermath. (1999, p. xi)

Avec cette nuance, Kaminsky établit une base féministe, moins blanche et moins eurocentrée à son étude de l'exil littéraire latino-américain²⁸⁴ : en inscrivant son travail dans les épistémologies féministes, à même l'écriture des femmes²⁸⁵, l'autrice permet également d'élaborer une compréhension plus holistique de l'exil, qui ajoute aux

²⁸⁴ Elle cite également, en tant que cadre théorique introductif, Myra Jehlen, bell hooks, Patricia Hill Collins, Rosi Braidotti et Gloria Anzaldúa.

²⁸⁵ Cette expression est utilisée dans le sillage de productions littéraires d'écrivaines comme Audre Lorde et Hélène Cixous qui insistent sur le besoin des femmes d'écrire le corps féminin et de proposer des formes d'écriture incarnées dans les expériences vécues (expériences identitaires, sexuelles, physiques, raciales, coloniales et politiques).

aspects structurels, théoriques et géographiques les effets de l'exil sur le corps, sur la psyché, même sur la spiritualité. Ce passage par l'affect place au centre des études ce qui est traditionnellement relégué aux marges : les souvenirs, la fiction, la douleur, la nostalgie, l'anxiété et toutes les formes de désorientation qui nécessitent un langage différent pour être exprimées : poèmes, récits, métaphores.

*

Je profite de ce détour théorique pour retourner à l'exil, c'est-à-dire le reconsidérer en tant que processus et tel que vécu dans mon histoire personnelle ainsi que, plus largement, dans mon histoire familiale. De fait, les membres de ma famille ont maintes fois, pendant les entretiens tout autant lors de nos rencontres anecdotiques, verbalisé ce type de désorientation, de nostalgie et d'expériences anxieuses, à commencer par mes parents pour qui toutes les villes plus ou moins montagneuses et en bordure de d'eau leur rappellent Valparaíso. Lisbonne est une ville que mes parents adorent et dont iels parlent souvent en décrivant subitement l'odeur de poisson, omniprésente dans la ville portuaire chilienne. De manière semblable, quand iels parlent de la ville de Québec, iels arrivent à décrire leur fatigue typiquement *porteña* lorsqu'iels devaient jadis passer du port aux sommets des monts. Iels ont également décrit la vue panoramique sur le Pacifique à partir du Paseo 21 de Mayo, ce belvédère qui se trouve près de ce qui était jadis notre maison chilienne de la rue Taqueadero, alors qu'en réalité iels rendaient visite à ma sœur qui vivait au sommet du quartier Södermalm, à Stockholm. « When exiles see one place they're also seeing—or looking for—another behind it. Everything bears two faces, everything is shifty because everything is mobile. » (Aciman, 1999, p. 13) Ces récits de voyage mêlés à ceux de notre passé chilien m'ont ainsi été racontés tout au long de mon enfance, de ma vie d'adulte et pendant nos entretiens, et c'est cette même mobilité de l'exil qui m'a poussé, alors que je visitais Lisbonne il y a plus d'une dizaine d'années, à entamer un processus identitaire et littéraire plutôt difficile, visant à reconnaître, construire et endosser plus fièrement ce que j'appelais ma « latinité » : comme une épiphanie, il s'agissait en

réalité de consacrer plus d'importance à la nature et aux conséquences de notre exil familial et de nos origines latino-américaines, plus spécifiquement chiliennes, puis d'inscrire mes différents retours au Chili dans ce processus identitaire qui mènerait à l'élaboration de récits d'exil.

Ce processus mobile peut sembler rétrograde, comme des regards nostalgiques vers le passé, mais il s'agit plutôt de réévaluations constantes des récits qui émergent de ma mémoire. Ce qui importe dans ces retours, qu'ils soient douloureux, amnésiques, fictionnels ou héroïques, c'est le processus, la mobilité qui les propulse, les mouvements qui se répètent et qui, grâce à ces répétitions, me permettent de repenser mes parcours et mon identité, pour éventuellement les altérer, leur donner de nouvelles formes, créer des mondes de possibilité : « It is in the repetition, in fact, that memory transforms the real into the possible and the possible into the real, returning possibilities to the past. Only repetition, therefore, can open up to the multiple times of what will become. » (Scotini, 2015, p. 14) L'exil est donc un processus de tous les temps qui implique toutes les personnes touchées par les expériences migratoires, qu'elles soient contraintes par la nostalgie ou émancipées de leur passé, restées au pays natal ou déracinées, maintenues dans le trauma premier de la perte ou, comme l'écrit Aciman, réformées ou renouées, dans la mesure où cette mobilité est développée par le recours constant à la narration, à l'autodétermination, à la rétrospection, au récit de soi : « even a “reformed” exile will continue to practice the one thing exiles do almost as a matter of instinct: compulsive retrospection. » Et cette compulsion est en réalité motivée par une recherche perpétuelle, aussi vaine qu'indispensable à la survie quand la terre tremble et quand les frontières se déplacent : « an exile is continuously prospecting for a future home » (Aciman, 1999, p. 13).

Autrement dit, l'exil est un processus qui produit des retours s'inscrivant dans la recherche éternelle, infinie, d'une potentielle demeure, des retours qui

do not practice an art of ruins: they all act on time, but also ‘against’ time, in favour of a time that might still happen. If nostalgia relates to the ruins of that which has passed, the memory with which we are dealing – on the contrary – radically questions the principle of the irrevocable nature of the past. (Scotini, 2015, p. 15)

De l'épiphanie lisboète jusqu'à ce dernier séjour chilien, en passant par mes retours précédents au pays natal, les modalités du processus exilique m'ont amené à réévaluer mes origines latino-américaines, mes relations à l'exil familial et mes déplacements; cela commençait par activer ma mémoire en revisitant mon premier voyage au Chili, alors que j'avais 17 ans, et considérer mes réactions lors de ce voyage, puis les suivants, comme de véritables manifestations physiques et psychologiques du processus plus global de l'exil. C'est dans cette logique que s'écrivent mes propres retours qui, tout compte fait, occupent une place instable dans mon récit d'exil. Je choisis de les installer ici, plus ou moins aléatoirement, un peu comme, dans une autre forme, ils ont occupé un espace désigné sur le site *Vueltas* – à ces textes, mes parents ont réagi de différentes manières, et leurs réactions ont simultanément nourri mon séjour chilien et la réécriture de ces récits. Au bout du compte, les récits de retours au Chili sont tout aussi mouvants et ekphrasiques que mon récit d'exil.

SOUVENIRS : VIOLENCES

C'est une collègue de travail qui me demande de lui raconter mon souvenir le plus vif de Valparaíso. Je ne sais pas comment me préparer à ce premier retour familial au Chili, je prononce alors des mots vides, je dresse une liste : la mer, les monts, les maisons. Elle est insatisfaite, elle dit *dans le fond, tu te souviens de rien*. J'ai 17 ans, je suis mal dans ma peau, je parle peu, je suis trop sensible, la plupart du temps introverti, parfois colérique, et je passe mes nuits à essayer de comprendre de quoi j'ai peur et à revisiter mes infortunes : cette phrase, *dans le fond, tu te souviens de rien*, habitera mes insomnies jusqu'au jour de notre départ. Je ne sais pas si je suis heureux ou terrifié de retourner au Chili, mais s'intensifient les tremblements, les poussées d'acné, les amygdalites, les problèmes digestifs, les terreurs nocturnes, et mon rêve le plus récurrent : le monde tel qu'il est se met à trembler, devient giclées abstraites de boue, de pierre et de sang. On m'a souvent dit que j'étais un enfant plaintif : c'est vrai, j'ai l'habitude de verbaliser tous mes maux. Mais cette fois je me tais, parce qu'en préparation de ce retour aux pays des origines, à la maison, la joie est de mise.

*

C'est notre premier vol annulé, et mes parents, anxieux, négocient un trajet différent. Nous courons pour nous rendre à la porte qui nous a été nouvellement assignée, nous entrons de justesse dans un avion, atterrissons dans une ville des États-Unis où un autre vol est annulé, nous prenons des taxis, un train, un bus, nous nous rendons à un autre aéroport, prenons un autre avion, arrivons dans une autre ville américaine où on nous annonce encore une mauvaise nouvelle, un vol annulé, un moteur défectueux, des places limitées, une tempête, la fin du monde. Nous multiplions les trajets, les détours, les zigzags, les aéroports, les villes, les avions, les incertitudes et les espoirs déçus. Je m'étourdis dans ma propre angoisse et reçois celle de mes parents, de mon frère et de

ma sœur, la peur de ne pas y arriver, de ne plus jamais retrouver le pays, d'être prisonnier·ère·s d'une errance éternelle.

Je suis un adolescent anxieux, je ne sais pas comment contenir mes émotions explosives entre deux taxis, entre deux vols; je sens venir une crise, comme celles qui me prennent parfois la nuit. Dans un aéroport, alors qu'on nous annonce une autre mauvaise nouvelle, j'entends mon père hausser le ton, ma mère produire un *ay*, un soupir d'antan comme une lamentation, et le monde tel qu'il est se met à trembler si fortement qu'il devient des giclées abstraites de boue, de pierre et de sang.

Je cesse de respirer. Je me mords l'intérieur des joues. Je retrouve mon souffle en hurlant. De toutes mes forces, je lance mon sac-à-dos sur le sol en produisant un son étrange, trop aigu, en criant je ne sais quoi, une phrase ridicule, une plainte d'enfant. Je deviens ensuite exécrable : je me plains d'absolument tout, de l'attente, de la chaleur, des retards, des sons, des odeurs, de la faim, de la soif, de mon impatience. C'est la honte qui parle à travers moi, la honte d'avoir été si dramatique, la honte de ne pas avoir su contenir ma crise d'angoisse, la honte de me montrer si ridiculement faible devant ma famille. Je comprends aujourd'hui que cette réaction fait partie d'un processus plus large, qui commence bien avant les infortunes de notre voyage; je comprends aussi que ce retour, malgré ma famille à mes côtés, se fera dans la solitude, l'incompréhension, la confusion, les chocs répétés. Ceci est un exil de plus, et une promesse saugrenue : ça ne s'arrêtera jamais.

*

C'est une grande fête de famille : des enfants courent et crient, des inconnu·e·s m'observent, m'enlacent, parfois pleurent en s'adressant à moi, à ma sœur, à mon frère. Je souris beaucoup malgré ma perplexité, ma sœur aussi, mais je crois qu'elle est plus à l'aise, mon frère quant à lui est un poisson dans l'eau : il fait des blagues avec mon

cousin Hans et ma cousine Jany dans un espagnol que je ne lui connais pas – il utilise des expressions et des blasphèmes que je n’ai jamais entendus, pas même de la bouche de mes parents. Ma tante Gloria me donne des conseils pour soigner mon acné pendant que ma tante Scarlet raconte un ragot à ma mère en agitant une bouteille contenant le *pisco sour* qu’elle a préparé. Mon père, fier, se tient bien droit devant un drapeau chilien; il déguste du vin que son cousin, mon parrain, lui a offert. Je ne bois ni le *pisco sour*, ni le vin, je suis encore mineur et je respecte les règles. On en rit, on se moque de cette sagesse de Canadien, dit-on, pendant que mon oncle, rustre, gueulard, grossier, termine la bouteille de vin, profère quelques vulgarités et s’étend sous la table pour roupiller pendant le repas.

*

C’est un aller-retour que nous effectuons, ma sœur, mon père et moi, pour visiter la capitale – ma mère et mon frère sont resté·e·s à Valparaíso. Nous mangeons un *completo*²⁸⁶ sur l’*Alameda*²⁸⁷ et visitons le Palacio de la Moneda. Nous restons plusieurs heures dans le quartier, devant le palais, pendant que mon père, fébrile, nous raconte la dictature : il nous parle de son implication au sein du parti socialiste, de son militantisme, de l’arme qu’il a portée, d’une action de laquelle il a dû s’absenter et qui a causé la mort de son camarade remplaçant, du Coup d’État, des balles qui traversaient l’esplanade de La Moneda, d’une pièce d’identité qu’il a cachée dans un mur, des *carabineros* qui ont tiré à l’aveugle sur une foule dont il faisait partie, de l’immeuble dans lequel il est entré juste à temps pour éviter de se faire tuer, de l’entre-toit dans lequel il s’est caché pendant plusieurs jours, de l’attente paniquée de ma mère; en silence et en sécurité sous ses paroles, nous avons marché dans les pas de mon père,

²⁸⁶ Hot-dog chilien.

²⁸⁷ Originellement, ce mot désigne des avenues bordées de peupliers (*álamos* en espagnol). À Santiago du Chili, l’*Alameda* désigne l’avenue principale de la ville, qui s’étend sur dix kilomètres, officiellement appelée Avenida Liberador General Bernardo O’Higgins.

dans cette zone de guerre, là où un seul mouvement différent l'aurait sans doute tué. Sa voix se casse quand il nous parle de son ami Ariel, disparu.

Nous mangeons un *bistec a lo pobre*²⁸⁸ dans une *picá*²⁸⁹ pendant que mon père poursuit son récit spectaculaire, performatif, en pointant du doigt la fenêtre, la rue, les immeubles, la ville. Son regard est perçant, agité. Je ne vois pas Santiago, je vois plutôt le passé militant de mon père, la mort qu'il a frôlée, son héroïsme.

*

C'est un avion bondé où nous n'occupons pas les sièges escomptés. Je suis en plein centre, emprisonné entre des rangées de sièges et d'humains qui ronflent. Je ne dors pas, je ne respire presque plus. Je me mords l'intérieur des joues pour éviter la crise, mais il est trop tard : je commence à sentir une pression insupportable à la tête, aux tempes, à la mâchoire, à la poitrine; je redeviens exécrable. Je déränge le sommeil de mes voisins : ma sœur, mon frère et ma mère tolèrent mes jérémiades, des heures durant, jusqu'à ce que m'éteigne un sommeil inconfortable et agité, peuplé d'images familières et de tremblements.

*

Ce sont les aspects les plus sensibles de ce premier retour au Chili – incompréhensions, confusions, problèmes de santé mentale, crises d'angoisse, terreurs nocturnes, rage, boue et sang – qui ont été, dans ma famille, réduits à leur plus ridicule et simpliste dimension : immature, j'avais lancé mon sac-à-dos sur le plancher d'un aéroport. Cette

²⁸⁸ Repas traditionnel chilien et péruvien (appelé aussi *lomo a lo pobre* et *bife a lo pobre*), consistant en un filet de bœuf et d'œufs frits sur un lit de patates frites. Ce repas, littéralement appelé « bifteck au pauvre », est généralement consommé au dîner.

²⁸⁹ Diminutif du mot *picada*. Une *picá* est un petit restaurant populaire, bon marché et très modeste, où sont servis des repas traditionnels faits maison.

histoire, comme un refrain, on l'a racontée maintes fois autour de moi; je me souviens que mon frère l'a racontée à sa femme, que ma sœur l'a racontée à mon amoureux, que mes parents l'ont racontée à d'autres membres de ma famille chilienne, toujours en riant, en se moquant « gentiment » de moi, en ignorant, mais peut-être pas complètement, qu'ils répétaient par le fait même la violence qui m'avait poussé à commettre ce geste aussi absurde qu'instinctif, violence elle-même née de la peur que je sentais, sans pouvoir l'exprimer, à l'idée de retrouver ce pays que je ne connaissais pas. Les soucis de transport aérien que nous subissions, qui nous ont fait, au bout du compte, voyager pendant plus de 24 heures, je les avais vécus comme une punition, comme une forme d'humiliation éternelle dont nous ne sortirions jamais. C'était une errance infinie de non-lieu en non-lieu, les mouvements et l'incertitude d'un interminable tremblement de terre, les mouvements et l'incertitude mêmes de cet exil que je n'avais pas encore fait mien. Ce mot, *exil*, que je n'avais encore jamais prononcé, encore moins adopté.

Ma mère m'a écrit *me dejaste muy mal*²⁹⁰. Mon père m'a demandé pardon. Tous deux ont reconnu que cette histoire fait partie d'une série d'autres histoires qui se sont toutes conclues par une crise d'angoisse, un cauchemar ou un terrifiant silence d'isolement. Toutes ces histoires sont liées au choc des langues, au machisme chilien présent dans ma famille, à la mémoire de la dictature, à la rupture avec les membres de ma famille restée au Chili, aux questions identitaires ou à un héritage honteux, gardé secret pendant des décennies, de la maladie mentale, de l'humiliation et de violences insidieuses dans ma famille. Notre exil est un mal chronique. En l'écrivant, ce mal, je le choisis.

²⁹⁰ « tu m'as laissée très mal en point »

SOUVENIRS : DISTANCES

C'est un voyage qui a duré deux semaines : après la première semaine de notre séjour, mon père répète une expression cynique qui m'agace : *ya estamos en cuenta regresiva*²⁹¹. Anxieux, je compte les jours avant la fin, incapable de profiter du moment présent, de tout ce que ce voyage, familial à souhait, pourrait m'offrir. J'ai 21 ans et je perçois les voyages, les romans, les spectacles et la majorité des relations comme des montagnes : arrivé au sommet, j'appréhende immédiatement la descente; je m'y prépare avec peur et prudence en oubliant de contempler le merveilleux paysage, de profiter du silence, de voir la mer à l'horizon, de sentir sur ma peau le vent libérateur des hauteurs.

Je sors d'une histoire remplie de non-dits : je me suis récemment réconcilié avec mon père qui avait eu du mal à accepter mon homosexualité. En quelques mois à peine, il est passé d'un rejet humiliant à l'empathie, d'une domination machiste à l'écoute, des attaques et des accusations gratuites au pardon. Peu de temps avant ce nouveau voyage, j'avais considéré fuguer, puis j'ai décidé de rester, peut-être par dépit et par manque de courage, peut-être aussi parce que je voyais bien que ma sœur et ma mère, solidaires avec moi à différents niveaux, subissaient, elles aussi, les conflits que mon père, orgueilleux, n'arrivait pas à contenir; peut-être encore parce que je savais que mon père était capable d'amour autant que, malgré ma propre fierté, je suis capable de résilience et de pardon. Ce n'était qu'une question de temps et, peu avant ce voyage, le temps était passé : je sentais que j'étais vite devenu un adulte, fort de cette expérience où nous avions une fois de plus évité de justesse l'explosion de notre famille en acceptant, entre autres, que ma vie privée resterait privée, que cette distance nouvelle qui s'était désormais installée entre nous serait l'unique voie de passage sur laquelle reconstruire notre relation dans le respect et l'ouverture.

²⁹¹ « nous sommes désormais en compte régressif. »

Mon père m'a alors demandé de l'accompagner au Chili. C'était, je crois, une main tendue.

*

C'est probablement une urgence : un truc d'argent, peut-être, une affaire familiale ou une maladie; ma grand-mère est vieille et mourra bientôt, qui sait? Ce qui est certain, c'est que c'est un voyage d'urgence, un voyage malheureux.

*

C'est le jour de notre départ, dans notre maison de banlieue; mes valises sont prêtes et j'attends que le temps passe. Je me dirige vers l'escalier et je surprends ma mère tenter en vain d'étouffer ses sanglots, sa tête déposée contre l'épaule de mon père; elle chuchote *no te vayas, no te vayas*²⁹². Ses supplications sont exagérées : il y a dans ce voyage une dimension tragique qu'on tait. Le corps de mon père – droit, dur, sans émotion – s'oppose à celui de ma mère – courbé, tremblant, paniqué. On me cache quelque chose.

Je retourne rapidement à ma chambre en fermant les yeux sur cette scène; je me sens soudainement devenir le complice de mon père dans un crime, dans une trahison de plus.

*

²⁹² « ne t'en vas pas, ne t'en vas pas »

C'est un petit parc dans une colline de Viña del Mar où je fume une cigarette avec mon cousin Hans. Il me parle du seul homme noir qui vit dans le quartier. Il me raconte toutes les violences que cet homme a subies, les coups de pied, les vols, les crachats, les insultes. Il ne connaît pas son nom, il l'appelle *el negrito*²⁹³, ça me fait grincer des dents. Il me parle de son habillement, de ses pantalons de sport et de son imper qui ressemble au mien. Il me dit de faire attention, parce que je ne suis pas comme les autres, parce que je ne m'habille pas comme les jeunes hommes du quartier, parce que ma couleur de peau ne suffit pas à gommer ma différence. Je ne sais pas de quelle différence il parle, je ne lui demande pas.

Nous marchons vers la maison et remarquons que son voisin, son ami Daniel, regarde la télé. Il fait noir dehors et clair en dedans, l'écran est tourné vers la fenêtre sans rideaux : un film porno. Le rire de Hans me rend mal à l'aise.

Daniel sent notre présence : il éteint la télé et nous rejoint à l'extérieur. Il parle de la femme dans le film, il dit des atrocités, il rit, Hans rit, je fais semblant de rire. Daniel est beau, grand, joyeux. Il a des yeux doux; je ne remarque pas que j'ai interrompu mon rire pour admirer sa beauté.

De retour au petit parc, Daniel et Hans m'apprennent des mauvais mots, des régionalismes, des *chilenismos*. *Conchatumadre, chucha, weón, la weá, carrete, caña, pa'l gato, cachai, pasarlo chancho, bacán, flaité, cuico, piola, caleta, la raja, perro muerto, sacar la cresta, copete, sacaweas, estoy chato, estoi pa'l hoyo*. Je les répète devant eux, puis plus tard dans mon lit, désespérément. Ces mots, je ne les oublierai jamais.

*

²⁹³ « le petit noir », expression offensante, raciste.

C'est une longue marche sur l'Alameda, à Santiago, jusqu'à la demeure de ma cousine Griselda qui me reçoit avec émotion, elle me dit *primito querido*²⁹⁴, je pense *je suis son cousin, elle est ma cousine, c'est comme ça qu'il faut se saluer*. Je m'efforce mais ça ne fonctionne pas, je n'arrive pas à dire *hola prima, primita querida*²⁹⁵; je la remercie poliment de nous recevoir cette nuit.

Mon père réussit, lui, à être affectueux, à accompagner sa voix de cet amour que j'entends quand mes tantes me parlent. Le fils de ma cousine, Felipe qu'on appelle Pipe, tout petit, tout mignon, a l'habitude de tant d'amour; il se colle à moi, me regarde comme un chiot en manque d'attention. Il m'attendrit, mon cousin Pipe, mais je ne sais pas comment partager avec lui ce sentiment. C'est que j'ai toujours été le plus jeune, l'enfant de la famille. L'exil m'a aussi coupé des autres personnes nées après moi, m'a empêché d'expérimenter ce versant-là de la famille, celui où l'on écoute les plus jeunes, où l'on trouve différents moyens pour leur montrer qui nous sommes. Je ne sais pas comment faire comprendre à ce petit que je suis avec lui, que j'accueille cette affection, qu'elle m'envahit plus qu'il ne le faudrait parce que je suis une personne sensible.

*

C'est une dizaine d'heures que nous prenons, mon père et moi, pour parcourir la ville. Nous mangeons une *sopaipilla*²⁹⁶ sur la rue Agustinas²⁹⁷, nous visitons le centre-ville et la Moneda. Il répète quelques histoires qu'il nous avait racontées lors de notre premier retour au Chili : les balles à travers l'esplanade, les policiers à ses trousses, l'attente de ma mère, l'immeuble où il est entré pour se cacher, ses camarades

²⁹⁴ « petit cousin chéri »

²⁹⁵ « salut cousine, petite cousine chérie »

²⁹⁶ Tortilla de farine de blé, dont il existe différentes variations (au Chili, elle contient souvent de la purée de courge). Les *sopaipillas* frites dans l'huile, les *completos*, les *empanadas* et les friandises constituent l'essentiel de la cuisine de rue du Chili.

²⁹⁷ Rue achalandée du centre-ville de Santiago sur laquelle se trouve la Plaza de la Constitución, grande place publique devant le Palacio de la Moneda.

assassinés, la disparition de son ami Ariel. Je suis cette fois moins sensible à son histoire, je ne crois plus que mon père est un héros. Simultanément je m'en veux de ne pas réagir avec plus d'empathie, c'est peut-être parce que je connais déjà ces histoires, peut-être aussi parce que je sais désormais que mon père est capable de haine, de trahison, de domination, qu'il a en lui un instinct d'oppression, qu'il sait user de pouvoir pour tyranniser ses proches. En bref, j'apprends ici, dans ce lieu qui jadis a été la scène de la mort potentielle de mon père, que mon pardon n'était pas un oubli : je lui en veux encore.

Soudainement, en m'apercevant de mon insensibilité nouvelle face aux récits de mon père, j'ai peur d'avoir hérité de sa tyrannie.

*

C'est notre départ de Santiago; nous faisons nos adieux à Griselda et Pipe avec une tendresse exagérée. Le petit éclate en sanglots, s'étouffe dans ses pleurs, semble souffrir, revivre une séparation originelle refoulée, ravivée à chaque départ. Ma cousine nous explique en riant qu'il agit effectivement ainsi à tous les au revoir; cette anecdote amuse mon père, lui et Griselda rient pendant que Felipe continue à pleurer, humilié par les *no llores mijito*²⁹⁸ de mon père et de sa mère, clairement atteint par le tragique de la situation. Je n'arrive pas à dire ce que je pense : c'est vrai, petit, que les adieux nous déchirent, et j'ignore quand je te reverrai. Pleure toutes les larmes de ton corps, cher Pipe, elles sont valides, elles sont belles, elles sont l'expression de ton courage et de ta sensibilité. Je te quitte, le cœur gros, avec le souvenir vif de ta souffrance, qui est aussi le symbole de notre existence.

*

²⁹⁸ « ne pleure pas, mon petit »

Ce sont des enjeux et des événements qui ont, dans le passé, plus ou moins fragilisé notre histoire familiale : mes parents (et surtout mon père), lorsqu'ils lisent ces récits de mes retours au Chili, sont plus prompts à réagir, à tenter de rectifier les faits. Je reçois des messages étranges, parfois passifs-agressifs, la plupart du temps bienveillants; nos échanges sont l'image même de l'incommunicabilité, ou du moins, pour être moins dramatique, de la différence de registre d'expression, entre mes parents, exilé·e·s de première génération, et moi, exilé de deuxième génération. Spécifiquement, après avoir lu le récit de mon deuxième retour au Chili, mon père m'a envoyé inopinément quelques détails supplémentaires, des *clarificaciones*²⁹⁹ pour corriger ce qu'il a appelé des *errores*³⁰⁰. Ces commentaires visaient en réalité à remplir les trous que je laisse volontairement ouverts, intacts, dans mon récit.

Il n'a aucun souvenir de l'épisode du *no te vayas*. Il m'accuse de l'avoir inventé. Il me rappelle que je suis écrivain.

Ses clarifications : il avait convenu avec ma mère de m'inviter au Chili parce que, pris entre la fin de ma formation collégiale et le début de mes études universitaires, je souffrais d'une forte dépression. Pour mon père, l'idée d'aller au Chili était le remède, un baume sur ma souffrance et sur notre relation qui s'était effectivement envenimée. Cette dépression n'a jamais été nommée, encore moins soignée (cela, c'est moi qui le dis; c'est *ma* clarification).

Il m'avoue aimer lire mes récits. Il croit que ce projet me rapproche, texte après texte, d'une réalité qu'il qualifie d'*ultime* : notre exil et notre éloignement du Chili contribueraient à révéler les différences entre les membres de notre famille. Il prétend aussi que sa mémoire est neutre et objective, c'est pourquoi il se permet de *rectifier les*

²⁹⁹ « clarifications »

³⁰⁰ « erreurs »

faits. La mienne serait donc brouillée par l'adolescence, la rancune, la souffrance et mes problèmes de santé mentale qu'on n'a jamais, dans ma famille, tenté de régler. Il ne croit pas que nous construisons nos récits mémoriels de la même façon que nous créons des fictions.

Il n'a pas tout à fait tort : mes récits d'exil rendent effectivement visible, vive, la distance qui nous sépare.

SOUVENIRS : PRÉCARITÉS

Pour comprendre 2013, je retourne à 2012, année de grève étudiante, année d'engagement et de violences sociales. Année anxieuse, spectaculaire, galvanisante et décevante, année terminée par des élections étranges, un attentat, le retour aux cours dans la hâte et l'improductivité, un temps des fêtes à peine célébré, dans l'insomnie et l'angoisse, à cause du travail au lendemain de plusieurs de manifestations, mais aussi à cause d'une situation familiale compliquée, traumatisante, pathétique, banale : mon père entretient une relation extra-conjugale, à distance, avec une femme qui vit au Chili. Mes parents se séparent de façon spectaculaire, en éclaboussant toutes les autres personnes de la famille, en faisant éclater enfin ce noyau fragile que nous constituons. J'apprends, dans la mêlée de la rupture, que notre exil avait aussi une explication intime : ma mère avait jadis découvert que mon père la trompait avec une autre femme depuis plusieurs années. La fuite vers le Canada était également une façon de reconstruire notre famille. Une fois de plus, mon père, héros déchu de la dictature, avait à mes yeux la capacité d'être un homme méchant, un macho, un tyran, un dominateur pour qui ma mère avait failli mettre fin à ses jours malgré ses enfants, et ce désir de mourir est revenu, plus de trente ans plus tard, aussi vif qu'en 1986, année de notre exil. Ma mère retourne alors au Chili en 2012, convaincue qu'elle y finira ses jours, plus tôt que tard, et mon père quant à lui se tient éloigné pendant plusieurs mois, parfois au nord du Chili, parfois dans son appartement en banlieue de Montréal – je ne sais plus grand-chose de lui. Ma sœur est en Suède avec son amoureux, dans une distance nécessaire qui n'est pourtant pas salvatrice. Mon frère poursuit sa vie comme si de rien n'était. Seuls lui et moi, ensemble mais pas du tout solidaires, ensemble mais isolés l'un de l'autre, sommes restés à Montréal, dans un horrible hiver, à voir notre famille se défaire.

2013 commence avec des crises familiales – boue, sang, tremblements –, mais plus vives, plus silencieuses aussi, comme si elles se contenaient, régulières, pendant le jour pour mieux éclater dans le chaos, la nuit. 2013 commence avec une perte de poids significative et l'impossibilité de travailler, de parler clairement, de me souvenir du passé récent, de lire, d'écrire. L'année commence avec une longue et pénible visite chez le médecin, un diagnostic et plusieurs mois de convalescence. La première moitié de l'année est une brume étrange, sombre, menaçante; je ne saurai jamais la nommer autrement qu'ainsi : dépression.

Pendant cette période, je transforme ma mélancolie et mon envie de mourir en peurs obsessives, celle d'apprendre la mort de ma mère et celle de souffrir moi-même d'une maladie chronique et incurable; par ces différentes formes de transferts, je mets manifestement à distance ma véritable condition et réussis à me protéger, sournoisement, mais pas sainement, de mes propres pensées suicidaires. Je suis alors attentif à tous mes maux, je relis obstinément les courriels déprimés de ma mère et m'assure d'exagérément m'en inquiéter. Je dors peu, puis je dors trop; je perds du poids et des ami·e·s; je trouve inversement un nouveau réseau de soutien inattendu et je vois en mon amoureux un allié extraordinairement patient, bienveillant, même lorsque la dépression me mène à des crises de narcissisme et de complaisance. Je perds parfois la parole, me perds dans mes pensées qui, étrangement, se formulent souvent en espagnol, avec une autre voix plus aigüe, tremblante, peut-être celle de ma mère.

Je multiplie les visites chez la psychologue, chez le médecin et auprès d'autres spécialistes déshumanisant·e·s, et je retrouve lentement, progressivement, le goût à la lecture, aux sorties, à la cuisine, à l'écriture, à la vie. Cette période brumeuse se termine par un voyage en Espagne, voyage en partie raté parce que je me crois guéri; comme un conquérant je suis certain de dominer mon mal comme mon père a cru dominer notre famille et nos récits d'exil, mais, comme lui, j'ai tort : Valence me fait penser à Viña del Mar avec sa plage, ses terrasses et ses palmiers; Valence a raison de moi.

Privilégié et honteux, je fuis vers mon amoureux dans une autre ville européenne, des semaines avant la date prévue, en acceptant difficilement que je ne suis pas tout à fait sorti du bois.

*

Je reçois des bourses pour écrire un nouveau livre : je passe les mois suivants à revenir chez moi en apprivoisant, à défaut d'en guérir complètement, cette condition qui a embrumé la moitié de l'année, cette fragilité qui m'habitera désormais – je comprends qu'elle m'habite depuis longtemps, depuis mes tous premiers souvenirs d'enfance, et que j'apprends peu à peu à la nommer. J'écris un livre sur la douleur, la perte et le deuil dans les familles exilées; j'y tue la mère, lâchement, en un geste de réparation, néanmoins machiste. Je consacre les mois d'octobre et de novembre au Chili, seul cette fois. Ce troisième retour, contrairement aux deux précédents, m'appartient véritablement.

*

Je visite le désert d'Atacama : j'y apprends l'histoire du nord du Chili, qui est aussi celle du sud-ouest de la Bolivie et du sud du Pérou, trois territoires de l'altiplano et de la Cordillère des Andes où se sont répandus entre autres les Aymaras, peuple autochtone originaire de la région du lac Titicaca et dont je porte les gènes. J'y visite lagons, montagnes, dunes, canyons et geysers en écoutant des Atacameños nous raconter les légendes de leur peuple et une variété de récits extraordinairement tragiques entourant le volcan Licancabur. J'écoute à tous les jours des anecdotes liées à l'histoire des invasions Inca et espagnole, puis à celle de la Guerra del Pacífico qui, au profit du Chili, a coûté au Pérou la région du Tarapacá et à la Bolivie son seul accès à la mer.

J'entends parler différents types d'espagnol : l'accent fermé du nord du Chili, l'accent bolivien, l'accent péruvien, parfois l'accent argentin; j'entends aussi quelques mots en langue aymara, en quechua, en kunza, langues que je ne sais pas différencier. J'écris souvent que tout me dépasse, que l'histoire du continent, comme celle du pays et comme celle de mes ancêtres, est trop complexe, mais aussi, à cause de la sécheresse, de l'altitude et des légendes qu'on nous raconte, qu'ici, à tout moment, je pourrais, comme ma mère dans mon roman, me tuer.

*

Je visite Punta Arenas et la Tierra del Fuego, à l'extrême sud de la Patagonie chilienne, j'y vois des paysages époustouflants, des condors, des guanacos et des pingouins. Je lis à voix haute le nom des routes, des îles, des villages, des régions, des rives, des détroits et des parcs nationaux, tous ces noms aux références historiques et naturelles si imagées, parfois si pessimistes, qu'ils rappellent aux touristes comme moi qu'iels sont bel et bien ici, au sud du sud, à un jet de pierre de l'Antarctique : *Región Austral*, *Provincia Última Esperanza*, *Ruta del Fin del Mundo*, *Puerto del Hambre*³⁰¹... et pas loin, de l'autre côté de la Terre de Feu, la Isla Dawson, cette île qui porte mon nom de famille européen et qui révèle mes gènes britanniques; cette île a servi de camp de concentration pendant la dictature.

Dangereusement placé au bord d'un précipice offrant une vue spectaculaire sur les Torres del Paine, puis plus tard sur le glacier Grey, je joue mi-amusé mi-apeuré avec des bourrasques si puissantes que j'imagine simultanément mon corps se fracasser contre les rochers ou s'engloutir dans les vagues. J'écris souvent qu'ici, je crois que le paysage m'avalera.

³⁰¹ « Région Australe, Province de la Dernière Espérance, Route de la Fin du Monde, Port de la Faim... »

*

Une femme de la région, avec son accent chantant du sud, m'apprend qu'un autobus voyageur est entré en collision avec un mini-bus touristique comme celui dans lequel, la veille, j'ai visité un parc national. Pas un·e seul·e survivant·e.

*

Je loge chez ma cousine, à Valparaíso. Je partage des repas avec les membres de ma famille chilienne, je sens que je ne suis plus le même, sans mon père, ma mère, ma sœur et mon frère à mes côtés. Je fais partie des discussions, des activités. De la famille, peut-être.

Je visite la maison de ma tendre enfance, près d'une rue passante, non loin de la mer et d'une falaise. Elle est recouverte de tôle. Elle est à vendre. Elle ne m'est plus familière.

Je parcours en voiture la région de Viña del Mar, avec ma cousine Jany, et je visite des coins inaccessibles de Valparaíso avec ma tante Gloria; je crois que nous mourrons tant on croise d'*animitas* sur les routes. Je placote dans des cafés avec ma tante Scarlett. Je sens un tremblement de terre en compagnie de ma tante Cristina. Je parle de politique avec mon oncle Daniel et d'art latino-américain avec ma cousine Andrea. Je me saoule avec ma cousine Daniela. Je vais à la plage avec ma cousine Griselda, elle me parle de son fils, le petit Felipe maintenant adolescent; elle me dit qu'il pleure encore quand on le quitte.

*

À Santiago, je loge au centre-ville, non loin du Palacio de La Moneda. Je ne me souviens plus des récits de mon père : mon regard a supplanté le sien, mes paroles et

mes écrits prennent toute la place. Je passe beaucoup de temps à visiter les lieux de mémoire : le Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Londres 38³⁰², la Villa Grimaldi, le Museo de la Solidaridad Salvador Allende³⁰³.

Dans ce dernier musée, une salle complète est transformée en ligne du temps : sur le mur, les visiteur·euse·s peuvent y inscrire ce qu'ils désirent. Sous 1986, j'écris au crayon plomb *los Dawson se fueron a Canadá*³⁰⁴. Cette inscription, croche et précaire, c'est quelque chose comme une demeure.

Comme mon petit cousin Felipe, je pleure un peu.

*

À ce récit de mon troisième retour, mes parents n'ont pas réagi. Pas de faits à rectifier. Pas d'erreurs à corriger.

³⁰² Londres 38 est un immeuble (situé au 38, rue Londres) du centre-ville de Santiago servant, pendant la dictature, de lieu de détention et de torture par la DINA. Depuis 2005, l'immeuble est ouvert au public et sert de lieu de la mémoire où se tiennent des visites guidées, des conférences, des tables-rondes, des discussions et des ateliers.

³⁰³ Ce musée (MSSA) a été fondé en 1972 : il était jadis un musée d'art engagé inauguré par Salvador Allende – il était d'ailleurs considéré comme le projet culturel le plus important de l'ex-président. Fermé après le coup d'État, la majorité des œuvres sauvées de sa collection a été récupérée par d'autres musées du pays. Depuis l'exil, des gestionnaires et artistes ont poursuivi le projet du musée, renommé Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (Musée international de la résistance Salvador Allende) en accumulant œuvres et fonds qui ont été récupérés, au retour de la démocratie, par la Fundación Salvador Allende afin de ré-inaugurer, en 1991, le musée dans ses locaux. En 2001, le MSSA a déménagé dans ses locaux actuels, utilisés pendant la dictature comme lieu de détention de la CNI. Administré par la Fundación Arte y Solidaridad (Fondation Art et solidarité, comprenant des représentant·e·s du Ministère de l'éducation et du Ministère de la culture, des arts et du patrimoine, ainsi que de la Fundación Salvador Allende), le MSSA contient aujourd'hui une collection impressionnante d'œuvres d'art moderne et contemporain chiliennes et latino-américaines, ainsi que des œuvres engagées d'Amérique du Nord et d'Europe.

³⁰⁴ « les Dawson sont parti·e·s au Canada. »

RETOUR 10 : DEMEURES

Dans l'exil, le chez soi est défié, le chez soi tel qu'entendu par Derrida, ce chez soi de la propriété, celui qui risque à tout moment, dès qu'il est violé, de devenir le lieu même de l'exclusion; sans être nié, ce chez soi est considéré comme une demeure (*home*, dit-on en anglais), au sens instable du mot, dans son sens effaçable, son potentiel de départ, d'abandon, de déménagement, dans la mesure où la demeure est un entre-deux et l'occasion de se projeter ailleurs. Alexis Nouss l'a appelée un non-lieu (2015, p. 110), comme une tautologie ou une évidence : la demeure de l'exilé·e répétitivement pousse à l'exil. C'est un lieu familier parce qu'il est de passage, ce que Sara Ahmed appelle « the inbetween space, the interval » (2000, p. 77). Je retourne à la maison, dans la mesure où la demeure me force à de nouveaux retours, me déplaçant, me disloquant, me délocalisant vers d'autres lieux, d'autres interstices, d'autres seuils que, à défaut d'un chez moi stable et homogène, je ne peine pas à nommer une demeure, *a home*. « Home is here, not a particular place that one simply inhabits, but more than one place: there are too many homes » (2000, p. 77). La demeure n'est alors ni unique ni fixe; elle ne fait pas pousser de racines sous mes pieds. Elle est plurielle et polysémique, à la fois un ici identifiable et affirmatif (certificat de naissance, passeports et citoyennetés à l'appui) et un ailleurs construit comme une fiction, ouvert comme une question, auquel je peux accoler différents noms et accrocher différents drapeaux, où je peux parler, apprendre et mêler différentes langues. Ma demeure est, plus simplement dit, un mode d'habitation qui prend en charge mes déplacements et mes voyages :

Home and language tend to be taken for granted; like Mother or Woman, they are often naturalized and homogenized. The source becomes then an illusory secure and fixed place [...]. Home for the exile and the migrant can hardly be more than a transitional or circumstantial place, since the "original" home neither can be recaptured nor can its presence/absence be entirely banished in the "remade" home. Thus, figuratively speaking, traveling back and forth between home and abroad becomes a mode of dwelling. (Minh-ha, 2011, p. 33)

Parcours perpétuel, ma demeure est une destination perpétuellement visée, convoitée comme un horizon, un avenir devant soi issu, paradoxalement, de mon identification à un passé, à l'exil mémoriel. C'est là, *at home*, que je ramène mon passé à l'instabilité du présent, parce que ma demeure est lieu de déplacements, là où s'effectuent les *vueltas* – tours, détours, retours –, un espace qui reste au-devant comme une futurité, comme une belle étoile ou un guide pour éviter que ma maison ne m'enferme, ne me tienne à demeure, pour qu'elle soit au contraire là où l'émancipation est possible,

a place of confinement and an inexhaustible reservoir from which one can expand. And exile, despite its profound sadness, can be worked through as an experience of crossing boundaries and charting new ground in defiance of newly authorized or old canonical enclosures [...]; home and exile in this context become as inseparable from each other as writing is from language. (Minh-ha, 2011, p 34)

Pour Sara Ahmed, « [h]ome is some-where; it is indeed else-where, but it is also where the subject is going. Home becomes the impossibility and necessity of the subject's future » (2000, p. 78). L'autrice propose, comme Trinh T. Minh-ha, une définition tout aussi plurielle, qui défie la linéarité du temps et autorise des jeux de langage, de la demeure, de ce mot, *home*, si difficilement traduisible en français et que je choisis, à défaut, peut-être à tort, de traduire par *demeure* – en espagnol, je me trouve à court de mots : *vivienda* est un logis, *hogar* est un foyer, *casa* est une maison, nul mot n'est une *home* telle que Trinh T. Minh-ha et Sara Ahmed l'entendent, et je comprends alors que cette recherche est vaine, qu'en tentant des mots comme *demeure*, *vivienda*, *hogar* et *casa*, je pense comme un monolingue pour qui « no hay sino una lengua desde donde se piensa un solo mundo, y lo distinto siempre se da –si es que se da– peligrosamente: en traducción.³⁰⁵ » (Molloy, 2016, p. 25) Sylvia Molloy parle de cette pensée en constante traduction qui est, en réalité, l'affaire des personnes monolingues, traduction considérée ici comme le simple acte de trouver l'égale, unilatérale, d'un mot en une

³⁰⁵ « il n'y a qu'une seule langue à partir de laquelle un seul monde est pensé, et la différence se produit toujours – si cela se produit – dangereusement : en traduction. »

autre langue, vidant les jeux (parfois angoissants, parfois amusants) auxquels la traduction nous engage, les adaptations et les déplacements que produisent les personnes qui pensent, écrivent et vivent en plusieurs langues, au risque de voir leurs demeures se vider, au risque d'être « unhome, lacking a center » (Arsanios, 2020, p. 6).

Ces déplacements, en effet, ne sont pas simplement d'ordre linguistique. Nous changeons le ton de notre voix, nos postures, notre attitude, nous changeons aussi le système de notre pensée, de notre logique, nous devenons plus humbles ou plus amusant·e·s, plus bavard·e·s ou plus muet·te·s. En changeant de langue, nous nous permettons de nous abandonner davantage à l'autre et de risquer nous-mêmes de nous altérer. Comme l'écrit Sylvia Molloy, « [e]l bilingüe nunca se desaltera [...]. *Désaltérer* : calmar la sed.³⁰⁶ » (Molloy, 2016, p. 20, l'autrice souligne) Les exilé·e·s multilingues seraient donc devenu·e·s des spécialistes du choc des langues, car iels connaissent bien, depuis l'exil, le choc des lieux, le choc des identités, le choc des émotions. Nul autre choix que de faire bouger les langues pour qu'elles coïncident avec leurs parcours, avec cette soif inaltérable qu'ont les exilé·e·s de raconter les récits de leurs déplacements, récits qui façonnent des *homes* polysémiques comme des jeux, comme des questions : des demeures équivoques.

*

³⁰⁶ « le bilingue ne se désaltère jamais [...]. *Désaltérer* : étancher la soif. » Molloy propose ici un jeu avec le double-sens du mot *désaltérer* (en français dans le texte) qui, en espagnol, signifie autant « étancher la soif » que « cesser d'être autre », dés-altérer. À ces deux sens s'ajoute également un troisième sens, celui de l'hystérie. En effet, une personne *alterada* (altérée) est une personne qui n'est plus en contrôle de ses moyens psychologiques, une personne qui a cédé à la panique. Il serait donc possible de poursuivre ce jeu proposé par Molloy en affirmant que, puisque les bilingues ne se désaltèrent pas, jamais ne peuvent-iels calmer leur anxiété, jamais ne sont-iels en complet contrôle de leurs moyens et risquent à tout moment de céder à la panique, à la folie.

Demeures équivoques est une expression que j'écris à même cette *home*, à même ces déplacements entre les lieux et les langues qui provoquent des récits : en espagnol, *equivocarse* signifie se tromper; je me suis trompé : *me equivoqué*. Il s'agit certes d'un jeu de mot simpliste comme ceux qui nous amusaient, ma sœur, mon frère et moi, quand nous étions enfants. Ma sœur, dans un jeu de sonorités, disait *je suis gênée* plutôt que *estoy llena*³⁰⁷, pour nous faire rire à la fin des repas. Mon frère, quand on jouait aux cartes en famille, rigolait en disant *tu tournes* plutôt que *es tu turno*³⁰⁸. La majorité des personnes anglophones que je connais qui ont appris l'espagnol ont un jour ou l'autre commis l'erreur de dire *estoy embarasada*³⁰⁹ plutôt que *tengo vergüenza*³¹⁰ pour dire *I'm embarrassed*, ce qui donne toujours lieu à des situations... embarrassantes. Accidentelles, ces erreurs peuvent sembler fatales, tant elles rappellent que la langue « can turn against me at any moment and deprive me of my words » (Arsanios, 2020, p. 7). Commises intentionnellement, elles rappellent inversement que la langue est un terrain de jeu extraordinaire : ces erreurs nous déposent sur la frontière entre les langues, nous permettant en une seule expression non seulement d'activer les double-sens, mais aussi d'essayer des mots comme des costumes ou divers soi : « Having many languages is like having many selves » (2020, p. 7) avec lesquels jouer et, ce faisant, signifier les espaces où nous habitons, ces intervalles où nous nous trompons par exprès – André Aciman affirme que « exile, like love, is not just a condition of pain, it's a condition of *deceit* » (1999, p. 13, je souligne), mot qui se traduit en français, entre autres, par *tromperie* –, ces lieux où nous choisissons de *equivocarnos* pour donner à entendre la polysémie de nos *homes*, nos demeures équivoques.

Se tromper intentionnellement, donc, contribue à la création de nouveaux espaces linguistiques frontaliers qui défient le binarisme langue d'accueil / langue d'origine, et

³⁰⁷ « je suis pleine » ou « je suis repue »

³⁰⁸ « c'est ton tour »

³⁰⁹ « je suis enceinte »

³¹⁰ « j'ai honte » ou « je suis embarrassée »

pays d'accueil / pays d'origine, mais aussi la hiérarchie entre langue maternelle, langue apprise et langue maîtrisée, hiérarchie qui dans mon cas a toujours été un problème car j'ai d'abord appris à parler en espagnol, mais à lire en français. Ma langue maternelle – première langue apprise encore parlée et langue de la mère – n'est pas celle de mon écriture, de la majorité de mes pensées et de mes rêves, mais elle n'est pas non plus exclue de tous ces processus, ni de ma demeure : j'habite aussi un entre-deux linguistique dans lequel ces deux langues, ainsi que d'autres langues comme l'anglais, s'articulent et se désarticulent, se poussent l'une l'autre à se réinventer. Autrement dit, ma langue maternelle est une langue d'exil, une langue trompée qui, dans sa détresse, a entraîné avec elle toutes les autres : dans leur choc et leur instabilité, les langues désormais s'inscrivent en tant que demeures dans le processus inachevé de l'exil.

*

Dès les premiers mois après notre arrivée au Québec, ma sœur et mon frère ont fréquenté l'école d'accueil où iels apprenaient le français. Trop jeune pour commencer l'école, j'ai vu pendant ces quelques mois ma sœur et mon frère s'éloigner linguistiquement de moi. J'ai rattrapé ce retard à une vitesse ahurissante, mais ma sœur et moi, qui passions des soirées entières seul·e·s à la maison tandis que nos parents et notre frère travaillaient, étions encore trop jeunes et surtout trop timides dans notre nouvelle langue pour aller jouer dans la ruelle avec nos voisin·e·s francophones et blanc·he·s. Depuis cette solitude, qui était aussi de la solidarité, nous est instinctivement venue l'idée d'inventer une langue. Nous avons commencé à nous échanger des mots dans un charabia incompréhensible, sans codes, sans règles. Ce jeu s'est maintenu pendant plusieurs années; il était, comme c'est le cas pour beaucoup d'enfants, une stratégie pour créer notre propre monde exclusif, parce que « [l]a réalité nous échappait, nous reléguait au silence, à l'impossibilité de communiquer, et notre seule revanche était de faire semblant d'avoir une langue que personne à part nous ne comprenait. Plutôt que de l'investir, nous nous sommes écartés de l'univers qui nous

refusait son accès » (Dawson, 2021, p. 43-44) afin d'occuper le décalage que nous expérimentions lors des premières années de notre immigration. Avec ce jeu, nous fabriquions un espace linguistique comme une demeure entre les langues que nous entendions et que nous apprenions, langues réelles, rigides, remplies de règles restrictives, langues dont nous deviendrions rapidement des expert·e·s mais avec lesquelles, paradoxalement, nous entretiendrions un doute qui ne nous quitterait jamais.

Cet espace était particulièrement libérateur et émancipateur non pas parce que ma sœur et moi partagions soudainement un nouveau code linguistique incompris des autres (nous-mêmes ne pigions rien à cette langue, et jamais nous n'avons été tenté·e·s de la fixer en produisant un lexique, une grammaire ou une orthographe; nous ne l'avons jamais écrite, cette langue qui n'a d'ailleurs que quelques mots récurrents, comme son nom : *horrinchepen*), mais bien parce que nous pouvions, au fil des ans, habiter un lieu, une demeure, qui existait dans l'instabilité et dans la mobilité sans lesquelles le *horrinchepen* deviendrait une langue comme les autres : une langue exclusive qu'on peut apprendre et que d'autres peuvent ignorer, dont on peut, depuis le doute, devenir avec acharnement des expert·e·s. Instable et mobile, le *horrinchepen* était plutôt une demeure créative, performative, une demeure précaire dans laquelle nous nous trompions par exprès, une demeure équivoque et frontalière, qui s'installait à même l'intervalle entre les autres modes d'habitation, nos nations et nos langues, une demeure à l'image de notre exil.

Le *horrinchepen* est aujourd'hui une langue morte, mais comme les langues mortes, je la considère comme la racine de nos langues, ou plutôt à l'origine de ma relation aux langues : toujours exiliques, les langues viennent de cette liberté, de cette précarité, de cette tromperie que nous habitions, ma sœur et moi. Je peux alors maîtriser parfaitement le français, l'écrire, le parler et l'enseigner comme un universitaire, puis inversement écrire un espagnol d'enfant, parler un chilien argotique et lacunaire, sans pour autant placer une langue sous une autre. Le *horrinchepen* m'a appris à habiter les

langues comme j'habite les *homes* : en célébrant leur potentialité de déplacement, d'agentivité et de désarticulation. C'est dans cette posture linguistique que le récit mémoriel et le récit de d'exil sont, comme nos langues trompées, aussi des récits de soi.

RETOUR 11 : COURTE-ÉCHELLE

Ma sœur parle quatre langues. Elle s'adresse à ses parents en espagnol, à ses frères en français, à son époux en anglais et en suédois, à ses enfants en français, en suédois, parfois en espagnol. Comme moi, ma sœur compartimente les langues : c'est simple, c'est structuré, ça fonctionne, des fois ça dérape et c'est très bien ainsi. Chaque lieu, chaque groupe, chaque relation a sa langue. Notre multilinguisme est une richesse exceptionnelle, oui, un privilège qui nous permet de connaître et d'exprimer la pluralité qui nous constitue, un privilège qui nous apprend parfois que nous ne sommes pas tout à fait les mêmes dans toutes les langues. En espagnol chilien, je me suis surpris à être plus relâché, plus drôle, plus boute-en-train — ma sœur a dit à ma tante que j'étais plus sympathique en espagnol, quand elle est venue me rendre visite au Chili, à la fin de mon séjour. J'ignore quel est l'aspect de la personnalité de ma sœur qui domine en suédois, je ne le saurai sans doute jamais, et je m'imagine qu'elle est plus autoritaire ou au contraire plus sensible, puisque son suédois est forcément plus lacunaire que son français, peut-être un peu comme le français de mes parents, peut-être un peu plus scolaire parce ma sœur est la personne la plus studieuse que je connaisse, sans doute parfois trébuchant comme on répète des vire-langues – ma sœur publie régulièrement, sur Instagram, des vidéos où son fils essaie de lui faire prononcer correctement des mots suédois pour elle imprononçables.

Dans un entretien avec Christine Goémé, Nancy Huston recommande à tout parent « d'élever [les] enfants dans une langue étrangère, parce que la langue étrangère vous civilise. » Une langue seconde, selon elle, freine les élans de colère et les bêtises que l'on peut lancer tout naturellement, par réflexe, dans une langue qui ne pose plus problème, dans laquelle les insultes et les émotions se verbalisent sans obstacle, sans ce qu'on appelle un « accent », sans fautes de vocabulaire ou de grammaire. La langue étrangère, dit-elle, permet d'« introduire cette distance dans les évidences » (2012), et de cette distance nous connaissons, multilingues, une forme linguistique d'humilité.

C'est effectivement avec humilité que ma sœur, étrangère et native comme moi dans sa langue maternelle, considère l'espagnol : nous écoutons plus que nous nous exprimons, nous tournons notre langue des milliers de fois avant de dire quoi que ce soit, et pendant ce temps c'est la mémoire qui tourne en nous, la mémoire de notre langue rescapée sans jamais être perdue, toujours tenue au bord du précipice, précarisée par une nature indomptable, par la gravité et le vent, par des paysages qui nous intimident, une mémoire tremblotante, crevassée, ensevelie sous les décombres et les océans, écorchée par nos cultures, par chaque nouveau mot appris dans une nouvelle langue, par les films que nous regardons, par les expressions que nous apprenons, par les livres que nous lisons et ceux que nous écrivons, par nos échanges et nos communautés, par nos expériences qui sont toujours plus vives, plus présentes et plus insistantes que celles, chiliennes, de notre tendre enfance. Notre mémoire, intempestive et fulgurante, est aussi précaire que notre langue maternelle, et c'est à l'intérieur de cette même humilité que nous étions ensemble, à Santiago, en train d'imiter avec une surprenante habileté les mots, les airs et les accents des gens de la ville, et que nous nous parlions, en français, de notre passé, de notre famille et de notre exil. C'est en toute humilité que mon dernier entretien au Chili était en réalité, comme les autres, une simple conversation qui a duré des heures, dans cet appartement que j'ai vite appelé chez moi.

L'humilité dont je parle ici n'est pas que d'ordre linguistique : apprendre une nouvelle langue nous apprend aussi la prudence, parce que nous savons, d'un savoir incarné, que nous pouvons nous tromper, ce qui signifie trébucher, tomber, sombrer dans le vide, se retirer à soi-même, ne plus résister au vent et mourir, et c'est pourquoi mon admiration envers mes parents est sans bornes quant à leur apprentissage du français qui est en réalité un voyage, un périple, plus complexe : c'est quitter un pays, une culture, une famille, pour habiter un nouveau pays, s'intégrer à de nouvelles cultures, se construire de nouvelles familles, dans la précarité et l'exclusion, dans la solitude et l'isolement, avec la certitude que ce voyage, ce périple, n'aura jamais de fin – encore le mois dernier

mes parents me parlaient d'expériences de racisme qu'ils endurent là où ils vivent, et qu'ils ont dû endurer pendant leurs vacances, à cause de leur accent. Si nos expériences d'exil et d'intégration sont complètement différentes entre mes parents, ma sœur, mon frère et moi, une chose que nous avons en commun c'est cette humilité obligée qui est venue avec le périple dans lequel l'exil nous a installé·e·s, périple qui commence avec une rupture dans notre histoire, là où nous avons trébuché, là où nous avons su que nous pouvions tomber, là où nous avons compris que nous sommes des humains, des êtres mortels, là où nous avons choisi de reconnaître notre mortalité en poursuivant, voire en amorçant véritablement, notre chemin de vie.

Contrairement à moi, ma sœur a su que nous quitterions le pays pour toujours avant notre exil : mes parents lui ont annoncé la nouvelle quelques jours avant notre départ. Elle se souvient d'avoir été bouleversée par cette annonce, assez pour qu'elle se tienne à la fenêtre du deuxième étage de notre maison de Valparaíso au bord d'un dilemme tragique : « J'ai regardé le sol du haut de ma falaise », écrit-elle dans son roman *Là où je me terre*. « Il ne s'est pas dérobé, il m'a invitée. [...] Je mourrais là, entre la cordillère et la mer, poussière dans la bouche et angoisse aux entrailles. » Placée trop jeune devant sa propre mortalité, ma sœur a finalement choisi de ne pas sauter, de ne pas se tuer, « de poser [s]on premier acte de foi envers le monde qui s'étalerait désormais comme une perspective étrangère » (Dawson, 2021, p. 14), en continuant à vivre malgré ce nouveau savoir acquis bien trop tôt, ce savoir funeste des adultes et des endeuillé·e·s, pleinement consciente que tout allait changer, que le monde tel qu'elle l'avait connu serait à jamais détruit. Elle avait sept ans.

l'avocatier
 la terre battue les éclats de verre
 la merde de chien sous nos souliers
 et l'odeur de cuir
 de sel
 Taqueadero ça sent bon

ça sent l'enfance
 parmi les vents de Valpo ça sent la laine que tu t'es achetée
 on appelle ça un souvenir *un recuerdo de viaje*³¹¹
*lana de llama lana de oveja*³¹²
 jeté protecteur comme un animal
 quel souvenir enveloppera-t-il
*en que relato acurrucarte*³¹³ ma sœur
 à l'intérieur de quelle langue tu te blottis
 quand tu racontes notre visite de la maison jaune
 maintenant grise et rouge nos comptines ça sent l'enfance ça sent la laine
 et cet inconnu dans la maison sent l'alcool
 ses cheveux ébouriffés comme les nôtres
 au vent marin de Valpo
 ses yeux minuscules d'un réveil en gueule de bois
 sa bouche pâteuse et perplexe *si por supesto entren*
*disculpen el desorden*³¹⁴ notre malaise intrusif
 parmi bouteilles de pisco
 vides drosophiles cendriers pleins
 qu'a-t-on fêté la veille? notre arrivée notre visite
 notre regard *metiche* nos nez dans ses affaires
 ce sont les murs que nous voulons voir la structure
 les pièces les fenêtres la vue l'escalier
 les poutres les rampes tout est tellement petit
 dans le réel nous sommes toujours plus à l'étroit n'est-ce pas?
 les récits ont étendu nos souvenirs
 nos oublis
 l'escalier dangereux déboulé tête première
 le cri du frère du toit au béton son bras ses os qui craquent
 une autre chute égratigne la rumeur des torturé·e·s
 leurs gémissements
 dans les oreilles éternellement levées de notre chienne ça sent l'enfance
 ça sent les poissons nourris aux disparu·e·s
 et la pisse des chats errants
 aujourd'hui puces et allergies encombrent l'espace
 tout est tellement plus petit ça respire mal
 ça respire court nous perdons le souffle
 nous perdons pied nos mots nos airs chiliens
 nous blanchissons nous devenons étranger·ère·s

³¹¹ « souvenir de voyage »

³¹² « laine de lama laine de mouton »

³¹³ « dans quel récit te blottir? »

³¹⁴ « oui bien sûr entrez / désolé pour le désordre »

parlons avec un drôle d'accent
 ça nous rend bizarres *que hablan raro*
de donde vienen no entiendo
*porque están aquí*³¹⁵ retournez chez vous ça suffit
 ça s'impatiente ça nous exclut
 ça nous fout à la porte à défaut de nous classer
 alors nous sortons *cuidado con el gato*³¹⁶
 comme si c'était un monstre
 un tigre un truand un agent de la DINA
 nous avons vu pire un exil entier depuis cette fenêtre
 et la mort ma sœur que tu as reluquée *porteña* jusqu'au bout
 le chat peut bien bondir
 notre laine désormais
 nous protégera de tout

Sept ans, c'est beaucoup pour n'avoir que des « fioritures » de souvenirs, comme elle les appelle; c'est très peu pour vivre une expérience aussi grave, une expérience faite pour les adultes, faite pour ceux qui sont en mesure d'écrire leur histoire, leur récit de vie, expérience vécue pourtant par les enfants, les adolescent·e·s, qui ont la maturité de reconnaître que leur vie a pris un tournant majeur, crucial. La souffrance des enfants les marque, je crois, assez fortement pour brouiller ce qui la précède, et, inversement, pour graver ce qui la suit. C'est ainsi que ma sœur semble avoir construit son récit mémoriel : tout ce qui précède l'épisode de la fenêtre est un genre de prélude au récit de sa vie actuelle – « [d]u Chili, presque rien n'est resté, ni dans les valises ni dans ma tête », écrit-elle. « De mon passé enterré, je ne retiendrais presque rien : des particules de souvenirs embués, des histoires en ruines, des mémoires cendres. » (Dawson, 2021, p. 14) C'est depuis ces ruines et ces cendres qu'elle a décidé, plus de trente ans plus tard, d'écrire son récit, dans un roman auquel elle se réfère à quelques reprises pendant notre conversation et qui semble figurer un retour à une demeure plus vive, plus réelle, plus adéquatement construite que le retour à notre maison d'enfance comme nous

³¹⁵ « que vous parlez étrangement / vous venez d'où je ne comprends pas / pourquoi êtes-vous ici »

³¹⁶ « attention au chat »

l'avons expérimenté quelques jours plus tard. Bien que nous y ayons reconnu les formes et la structure, nous savions que nous ne retournions pas à cette maison comme si c'était la nôtre, tout comme nous savons que le Chili n'est pas notre demeure.

That is, it is impossible to return to a place that was lived as home, precisely because the home is not exterior but interior to embodied subjects. The movements of subjects between places that come to be inhabited as home involve the discontinuities of personal biographies and wrinkles in the skin. [...] The process of returning home is likewise about the failures of memory, of not being inhabited in the same way by that which appears as familiar. (Ahmed, 2000, 91)

C'est peut-être ce qui explique le recours à l'écriture, cette activité courante dans ma famille qui est aussi chose d'exilé·e·s : une recherche constante d'une demeure qui, à défaut de colmater les trous de mémoire qui perturbent nos biographies, permettrait de donner des formes aux discontinuités et aux écarts entre ce qui est familier et ce qui nous semble avoir changé, formuler des chants pluriels entre nos souvenirs et nos oublis.

La mémoire de ma sœur, cependant, est phénoménale, tandis que la mienne est lacunaire; celle de ma sœur s'écrit à partir de son expérience de mère, de sociologue et de femme, la mienne à partir de mon expérience d'exilé de 2^e génération, de littéraire, de personne queer. Nos standpoints sont extrêmement différents, et nos écrits aussi, mais notre besoin d'exprimer, d'écrire, notre histoire intime et sociale est commune. C'est peut-être pourquoi il importait pour ma sœur de me raconter, au cours de cet entretien, ce dont elle se souvenait, et pour moi d'écouter attentivement le récit de ces souvenirs qui s'ajoutent à tous les autres récits que j'ai jusqu'ici entendus et qui nourrissent le mien, mon propre récit d'exil. Je profite de la mémoire phénoménale de ma sœur parce que la mienne est remplie de trous. Depuis l'enfance, nous nous faisons la courte-échelle, et cette expression, Caroline ne manquera pas de l'inclure dans le premier texte de création que nous avons écrit ensemble en tant qu'adultes et écrivain·e·s reconnu·e·s, ce qui n'est pas une mince affaire ou une coïncidence.

J'emprunte ici les mots de ma sœur parce que l'écriture nous fait prendre des détours solidaires et formateurs : « je prends acte du fait que je n'écris pas seulement mon histoire, mais plutôt que ces histoires m'ont écrite et forment les racines dans lesquelles je me suis inscrite. » (Dawson, 2021, p. 200)

*

Pendant notre exil, nous étions encore seul·e·s dans nos angoisses respectives, toutes différentes et incommunicables. Ma sœur canalisait la sienne dans une inquiétude simple, enfantine : puisque nous voyagions pendant la nuit du 24 au 25 décembre, elle craignait que le Père Noël ne puisse nous trouver, qu'il ne puisse pas atteindre cet avion auprès duquel pourtant il devrait voler. Dans cette peur s'exprime certainement un vertige, une perte de sens, une panique où plus rien ne tient, pas même la vie, parce que si le Père Noël nous oublie, c'est qu'alors sera détruite la seule assurance qui nous tient encore en vie dans ce moment où tout ancrage et tout sens sont suspendus – sans Père Noël, sans sa visite, tout peut aussi bien s'écrouler, l'avion peut aussi bien s'écraser. C'est justement pour nous garder en vie que nos parents ont décidé de quitter le Chili, pour nous assurer une vie meilleure, pour redonner sens à notre vie familiale. Le premier geste après notre départ, le premier geste pour nous faire comprendre que c'était effectivement pour la vie que nous quittions, que nous risquions la mort, que nous risquions de tuer notre origine, notre culture et notre langue, le premier geste était de maintenir la croyance la plus moribonde de l'enfance, et cela devait se faire en nous assurant que la vie était aussi là, dans le ciel entre le Sud et le Nord, que cette vie, nos vies, étaient à ce moment-là entre les mains du Père Noël, c'est-à-dire entre les mains de nos parents. Heureusement, le Père Noël est passé : nous sommes en vie.

Cette anecdote du Père Noël, je la connaissais, mais comme la plupart des souvenirs de ma tendre enfance, je ne m'en rappelais que par échos, en soubresauts. Je me souviens pourtant clairement du cadeau du Père Noël : un *Transformer* que j'ai gardé plusieurs

années. Il était rouge et se transformait en voiture de course. Aujourd'hui, le mot *Transformer* adéquatement prononcé, en anglais, ne signifie rien pour moi. Avec l'accent espagnol, par contre, c'est toute une tempête qui me souffle. En écoutant ma sœur, les larmes aux yeux, je me demandais pourquoi nous n'avons jamais parlé de tout cela, pourquoi nos parents n'ont pas choisi de répéter cette histoire comme ils en racontent d'autres, avec insistance, pour que le discours devienne un fait. Malgré sa beauté douce-amère et son évidente conclusion — nous avons de bons parents, ma sœur a raison de le mentionner —, ce récit repose sur une vérité que ma sœur affirme enfin : il s'agissait en réalité d'angoisse, de peur, de perte de sens, de mort. Au lieu de nommer cette angoisse, cette peur, cette perte de sens et cette mort, il était mieux d'écarter la beauté de l'histoire du Père Noël et de nos bons parents pour répéter autant que possible un autre récit, martelé avec une insistance suspecte : une maladie passagère, une gastro que ma sœur aurait subie en plein vol, une anecdote plutôt banale, triste mais qui suggère une conclusion figée, essentialiste, à laquelle j'ai cru tout ce temps — jusqu'à l'âge adulte je pensais que ma sœur, pourtant grande voyageuse, souffrait du mal des transports. Ces histoires marquent l'imaginaire et l'identité, comme celles, héroïques, de la dictature que nous racontait mon père, pendant longtemps le détenteur officiel de notre récit d'exil.

Tout ceci révèle une évidence : la difficulté que nous avons dans notre famille à aller creuser dans l'affect pour parler de nos émotions, des manières dont nous connectons avec le monde et des côtés sombres de notre expérience exilique. « Migrations, écrit Sara Ahmed, [...] involve complex acts of narration through which families imagine a mythic past. The telling of stories is bound up with — touched by — the forming of new communities. In this sense, memory can be understood as a collective act which produces its object (the 'we'), rather than reflects on it. » (2000, p. 90-91) En choisissant de raconter le mal des transports de ma sœur tout en oblitérant son angoisse, en choisissant de raconter l'héroïsme de mon père tout en dissimulant son adultère et les pensées de mort de ma mère, mes parents, sans doute inconsciemment, mythifiaient

par le fait même notre récit en inventant, par exemple, à ma sœur un trait de personnalité ou une condition desquels parler, ce qui a eu pour effet de nous distraire du sens plus profond de cette histoire et du trauma, de ses conséquences sur notre vie affective. Je n'en veux évidemment pas à mes parents (c'est une question de protection, de survivance et de gestion de leurs propres angoisses), et je m'étonne de la désinvolture avec laquelle, dans cet entretien, ma sœur aborde les conséquences de notre exil sur notre psychologie et sur notre personnalité. Nous n'avons jusque-là parlé de tout ceci que par bribes, par échos, comme une mémoire en soubresauts. Les formes de ma mémoire lacunaire, trouée, est calquée sur nos échanges : en cet après-midi d'été à Santiago, parmi les bruits et la chaleur étouffante de la ville, ensemble ma sœur et moi avons permis à notre mémoire commune de retourner à nos récits d'exil qui sont aussi des récits de vie.

SOUVENIRS : *DESPEDIDAS*³¹⁷

Hier, la terre a tremblé. Rien de plus qu'une secousse dont personne n'a vraiment parlé, parce qu'ici un tremblement de terre ne vaut la peine d'être commenté que lorsqu'il fait tomber les meubles, les immeubles, les gens, lorsqu'il ensevelit des enfants sous les débris, déchire la terre, érige des murs de mer; seulement lorsqu'il est une catastrophe peut-on alors s'inquiéter, crier, pleurer, parler autant que possible pour masquer les terribles sons qui suivent les séismes : craquements, alarmes, étincelles, explosions, plaintes, blasphèmes et hurlements annonçant les répliques comme des malédictions. Entre un *terremoto* et un *temblor* s'échangent les récits rythmés comme la panique, qui mêlent la terreur à la religion, la fierté à la famille, les *Dios mío*³¹⁸ aux *conchetumadre*³¹⁹. Hier, les tremblements de cette terre n'ont pas habité les corps, ni les voix, ni les pensées des gens; aujourd'hui la majorité d'entre nous a oublié qu'hier la terre a tremblé, mais pas moi.

Je me souviens de chaque secousse, de chaque bruit. J'ai décrit mes émotions à une amie : ma surprise, ma peur d'être écrasé sous ma bibliothèque, puis ma fascination – *está temblando*³²⁰, m'étais-je dit, le sourire aux lèvres et la peur au ventre, mais simultanément fier de penser par instinct cette phrase en espagnol, qui se tient au bout des lèvres de toute personne vivant au Chili, et qui soudain se tenait aussi au bout des miennes car, oui, je vis au Chili, dans ce pays qui tremble plus souvent que les autres, et parfois plus fort que les autres. Mon amie a ri, tout à l'heure, elle a répété *conchetumadre* en se moquant de moi.

*

³¹⁷ « adieux »

³¹⁸ « mon Dieu »

³¹⁹ Blasphème vulgaire, mais très courant dans la langue parlée chilienne, et à usage varié (parfois une insulte, parfois un marqueur d'émotion). S'apparente au « fucking » anglais, au « putain » français et au « esti » québécois.

³²⁰ « il y a un tremblement de terre »

Elle parle comme ça, mon amie. Elle dit *conchetumadre* pour un oui ou pour un non, et quand je fais une blague, elle rit fort en disant *puta que weón*³²¹, et quand je lui raconte un ragot elle s'exclame *¿me estay webeando?* Elle parle fort mon amie, elle hurle, pleure et rit dans une seule conversation, elle me dit *amigo te quiero te amo amigo te amo*³²², et aux autres elle dit *amigo amiga te quiero te amo* et ses yeux se remplissent de larmes, alors elle se moque d'elle-même, elle se traite de folle mais avec ses propres mots : *puta, que estoy chiflà*³²³. Souvent elle fait des spirales avec ses yeux et se mord l'intérieur des joues, parfois jusqu'au sang. J'ai remarqué que sa main tremblait quand elle portait son verre de bière à sa bouche. Je l'ai prise dans mes bras, tout à l'heure, pour lui dire au revoir, un au revoir qui ressemblait à un adieu, et dans mes bras j'ai senti qu'elle sanglotait. Aussitôt elle a ri en implorant *no te vayas weón culiao*³²⁴. Hier, la terre a tremblé, et aujourd'hui, je quitte mon amie.

*

Je répète ces phrases devant la mer de Valparaíso que je désire voir une dernière fois, devant les vagues trop violentes pour se baigner, devant ces vagues s'abattant sur le corps d'un homme téméraire qui se baigne. La terre tremble à chaque coup, à chaque vague.

³²¹ Littéralement « couillon », le mot *weón* est également un blasphème, sans doute le plus courant du vernaculaire chilien, mais aussi le plus variable : les expressions *el weón* et *la weona* désignent une personne en général et sans discrimination (comme « le gars » ou « la fille »), une personne qu'on voudrait insulter (« le connard », par exemple), ainsi qu'un·e ami·e (similaire au « pote » français) ; *la weá* désigne une chose abstraite ou une situation négative (« l'affaire », « le truc », « la connerie »); *webear* et *webeando* sont la forme verbale du nom et servent à désigner une série d'actions (similaires au « niaiser » québécois) : se moquer, faire languir, perdre son temps. Ici, cette phrase pourrait être traduite par « putain que t'es niaiseux »

³²² « mon ami je t'aime je t'adore mon ami je t'aime »

³²³ « putain que je suis cinglée »

³²⁴ « ne t'en va pas connard enfoiré »

L'homme endure les coups de la mer avec un grand sourire : il me rappelle mon père qui pourtant sourit peu, qui n'a jamais autant souri qu'à notre premier voyage familial à Cuba, premier voyage auprès de la mer, premier voyage en Amérique latine depuis notre exil chilien. Dès notre arrivée, mon père avait rejoint les vagues et s'était mis à crier, à danser de joie. Il portait à sa bouche ses mains remplies d'eau salée pour retrouver le goût de la mer, sans doute ce qui lui manquait le plus de notre Chili natal, que nous avons quitté quelques années plus tôt. Il donnait des coups de pied aux vagues en produisant des sons que je n'avais jusque-là jamais entendus. Ma mère, ma sœur et moi le regardions, debout sur le sable parsemé d'algues sèches et de roches, peut-être grouillant de crabes et de pucerons, je ne sais plus; j'ajoute sans doute des détails un peu glauques à cette histoire parce que, dans mon souvenir, la scène pourtant belle et émouvante avait quelque chose d'horrible, de sordide : je ne comprenais pas pourquoi je ne partageais pas cette joie. J'étais encore un enfant, un enfant timide et anxieux, un enfant qui tremblait la nuit et qui sortait de ses cauchemars le souffle coupé, un enfant qui souvent faisait des spirales avec ses yeux et se mordait l'intérieur des joues, parfois jusqu'au sang. Je ressentais un terrifiant malaise en voyant mon père exprimer une telle émotion, jouer ainsi avec cette nature, ce symbole de nos origines et de la beauté que nous avons abandonnée, celle-là même que je ne savais reconnaître et qui, donc, m'effrayait. Pour moi la mer était une étrangère. Pour mon père, une amante retrouvée. Ce malaise m'a fait longtemps craindre le Chili, avec autant de violence que d'angoisse.

J'avais raconté cette histoire à mon amie. *Conchetumadre, estay chiflao*³²⁵, m'avait-elle dit avec empathie. Elle a peut-être raison : les exils nous rendent cinglé·e·s.

*

³²⁵ En langue parlée québécoise, cette expression pourrait être traduite par « esti, t'es pas ben ».

L'homme téméraire sait danser avec la mer. Avec elle, il harmonise ses gestes, cambre le dos et plonge au moment précis, dans la courbe des vagues tout juste avant qu'elles n'éclatent et fassent trembler le sable sous moi. Sans malaise ni angoisse, j'admire la figure du baigneur, ses mouvements. J'admire la mer qui pourrait le tuer.

*

Mon amie a pleuré, tout à l'heure, puis à nouveau elle s'est moquée d'elle-même : *ya, me emocioné*³²⁶. Je vais lui manquer, m'a-t-elle avoué, lorsqu'elle dansera *hasta abajo* dans les bars douteux du quartier Bellavista à Santiago : désormais le reggaeton lui fera toujours penser à moi. Et ce qu'elle n'oubliera jamais, c'est mon obsession pour les catastrophes naturelles qui nous menacent – je lui avais demandé, un soir de fête, ce qu'on ferait s'il y avait un tremblement de terre au moment où, coincé dans une terrasse clôturée, je dansais avec elle et d'autres ami·e·s. Elle avait forcé un sourire incapable de cacher sa peur : *si... con un terremoto, acá, cagamos*³²⁷. Aussi bien bouger grossièrement les hanches et les fesses, aussi bien boire comme des trous et fumer comme des cheminées. Puisque nous allons toustes mourir, aussi bien profiter de ces vices qui nous détruisent.

*

Elle préfère Santiago, mon amie, et grâce à elle, moi aussi. Santiago, ville de smog, de sécheresse et de bandits, ville de très riches et de très pauvres, ville étouffante qui nous tient au bord de la crise de nerfs. Quand la terre a tremblé, hier, je regardais les Andes à travers la fenêtre de mon appartement de Santiago : chaque secousse racontait un exil, j'ai cru entendre le mien parmi ceux des autres qui m'ont précédé; chaque secousse

³²⁶ « bon, je suis émue »

³²⁷ « ouais... un tremblement de terre, ici, on est foutu·e·s »

racontait un départ et une disparition, chaque secousse chantait, dans une dissonance familière, la mémoire d'exilé·e·s et de disparu·e·s. Une fois de plus, le temps des au revoir était arrivé.

Je me suis mordu les joues jusqu'au sang pour entendre les émotions de mon amie parmi les vagues, j'ai fait des spirales avec mes yeux pour passer de Santiago à Valparaíso, contempler en un *temblor* la Cordillère et la mer. *Despedirme*³²⁸ : subir les ressacs éternels des adieux.

*

J'ai perdu la trace du baigneur. Peut-être n'a-t-il jamais existé, peut-être gît-il au fond de l'eau parmi poissons et disparus. J'enfonce alors mes mains dans le sable, pour mieux percevoir les mouvements de la terre que les vagues produisent. À chaque ressac, je pense qu'hier la terre a tremblé et qu'aujourd'hui j'ai quitté mon amie. Demain encore, je quitterai le pays.

³²⁸ « Faire mes adieux »

CONCLUSION

En 2020, la période de crise au Chili s'est terminée par un référendum qui, non sans rappeler celui de 1989 ayant mis fin à la dictature, a initié le processus de rédaction d'une nouvelle Constitution. Le taux de participation de ce référendum a été le plus élevé au pays depuis le retour de la démocratie, record battu, toutefois, par les élections de 2021 qui ont donné le pouvoir au président actuel, Gabriel Boric, ancien militant lors des soulèvements étudiants. D'allégeance socialiste, Boric a promis d'instaurer un gouvernement plurinational, écologiste, féministe, antiraciste et antiqweerphobe.

L'Amérique latine, comme l'Europe, avait jusque-là connu son lot de gouvernements totalitaires (de droite comme de gauche), mais le Chili, depuis l'*estallido social* jusqu'à cette dernière élection, fait partie de ces pays dont les récents soulèvements produisent de nouveaux espoirs pour la démocratie et pour les personnes minorisées. Nous le savons déjà : si les pays d'Amérique latine semblent être éternellement soumis à des gouvernements corrompus, à des autocraties ou à des démocraties qui favorisent pourtant des régimes politiques violemment inéquitables et néolibéraux, c'est que les pays du Nord ont maintenu leur mainmise sur le Sud et ont contribué, entre autres financièrement, à étouffer les révoltes. Ça vaut la peine de le rappeler.

Il est également important de rappeler que des changements aussi radicaux de régime ne se font pas rapidement. Les révolutions, bien que spectaculaires, sont lentes, dures, incomplètes, souvent vouées à certaines déceptions, voire à des échecs. Bien que le gouvernement ait changé, Boric se trouve dans une coalition qui l'oblige à s'entendre avec des opposant·e·s politiques, tout comme la Convention constituante, chargée de la révision de la Constitution, est formée de citoyen·ne·s, de militant·e·s et d'élue·s qui ne se situent pas du tout aux mêmes endroits sur l'échiquier politique. Ici, la révolution a donné lieu à une véritable réécriture, et toute réécriture est faite de

concessions. Toute réécriture contient ses risques de mésententes, d'erreurs, d'échecs, et même de destruction.

Mais toute réécriture est aussi faite d'espoir, d'un espoir que j'aime qualifier de queer, en ce sens qu'un « espoir queer ne nie pas les souffrances à l'origine de nos récits, il tient dans la possibilité de manipuler ces souffrances, de les remodeler et de les réinvestir à l'intérieur de formes qui nous sont propres. » (Dawson, 2020, p. 93) Je tente ici un lien peut-être un peu trop forcé, mais je crois qu'il y a, grâce à cet espoir, quelque chose de queer dans la réécriture de la Constitution chilienne, car il s'agit d'une manière de relire le passé à la lumière de toutes les vies que les soulèvements récents ont révélés, l'opportunité émancipatrice de façonner une mémoire qui tient compte de ses lacunes et de ses trous, qui ne se présente pas comme la seule vérité, mais qui, au contraire, souligne qu'un tel document n'est, lui aussi, qu'un récit qu'on peut réévaluer, transformer, améliorer. J'ai quitté un pays piégé par un récit unique et totalitaire, puis, de loin, j'ai vu ce récit glisser vers d'autres avenues encore univoques, totalisantes comme le sont celles du néolibéralisme. Aujourd'hui, le Chili a tant bougé, s'est tant transformé, qu'on peut dire qu'il est un texte en chantier, qu'il est un pays en réécriture.

Cette idée m'amuse, m'émeut, me déplace physiquement et affectivement. Je souhaite conclure ce projet à partir d'elle, parce qu'elle impose une *vuelta* supplémentaire qui me permet de clore cette thèse sans la terminer : ce texte, comme mon pays, sera revu, réévalué, réécrit, soumis à de nouveaux contextes, de nouvelles lectures, de nouveaux supports. Pour que *Vueltas* soit un livre, il faudra le relire une fois de plus, encore le déplacer, le trouser de ce qui aurait pu être fait, dit, écrit. C'est seulement dans cette incomplétude, et dans l'échange intersubjectif qui s'opère grâce à la lecture, que *Vueltas* est un texte ouvert, qu'il suggère une perspective diasporique de la recherche-création.

Avec *Vueltas*, j'ai tenté de donner à lire non pas une thèse fermée, mais un texte qui multiplie les mouvements de la recherche et de l'écriture en cours de production, des récits circulaires traversés de mots, de motifs et d'enjeux qui façonnent les expériences marginales. Ces récits, j'ai voulu qu'ils prennent la forme de souvenirs qui déhiérarchisent la mémoire, de chants qui disséminent les frontières et d'oublis qui queerisent l'exil, afin de proposer une manière incarnée, engagée et performative de faire de la recherche-crédation en littérature. Et si cette thèse va chercher hors du littéraire, s'exile de sa discipline d'origine, c'est simplement pour élargir le spectre de la dissémination qui m'identifie depuis ce premier voyage, depuis ce premier exil qui est pour moi le moteur de tous les mouvements. Depuis mon expérience personnelle de la mémoire, des frontières et de l'exil, avec *Vueltas*, je diasporise les lieux, les disciplines, les genres littéraires, les pratiques artistiques, les approches théoriques, les méthodologies, les épistémologies et même les voix, tout en présentant, au bout du compte, un texte. Dans cette thèse, je *retourne* donc au texte comme je retourne au pays natal, c'est-à-dire en ne le saisissant jamais tout à fait, en le considérant plutôt comme ce qui pousse à d'autres déplacements, à tout revoir, à tout relire, à tout réécrire. C'est ce que je comprends de la perspective diasporique : elle est révolutionnaire parce qu'elle est circulaire, parce qu'elle ouvre, éternellement, à de nouvelles circulations.

*

Il y a certes beaucoup à problématiser lorsqu'on croise, au Québec francophone, des approches aussi plurielles que la recherche-crédation avec des théories qui sont nées d'expériences diasporiques et du militantisme, et qui ont été élaborées surtout en anglais, dans des disciplines variées. De ces échanges culturels et linguistiques peuvent surgir des objets et des réflexions inusités qui, cependant, peuvent être traversés de problèmes critiques qui frôlent parfois l'aporie. Par exemple, il était fascinant de constater au Chili que des concepts issus de la pensée française contemporaine, traduits en espagnol ou en anglais, étaient utilisées non seulement pour analyser des

phénomènes latino-américains, mais également pour exhiber leurs limites lorsqu'ils sont appliqués dans des contextes culturels différents. L'hégémonie des théories européennes était à la fois reconduite et critiquée. Il semblait donc important de montrer clairement que la migration des idées, si elle est inévitable ou même souhaitable, n'est cependant pas toujours harmonieuse.

De même, les théories queer ne voyagent pas toujours aisément : la langue peut être un véritable obstacle dans les pays francophones tout comme dans les pays hispanophones, sans compter que ces théories se déplacent aussi avec leur contexte géopolitique de production. Il arrive effectivement que la relation à l'anglais soit tendue dans les études littéraires québécoises, et qu'elle soit carrément conflictuelle dans des milieux universitaires moins nantis de l'Amérique latine, tant elle réveille chez certains des blessures historiques. La simple évocation de théories développées en Europe et en Amérique du Nord peut être également perçue, en Amérique latine, comme une reconduction aveugle et nocive de la domination de l'Occident et du Nord global sur les pays du Sud.

Au Chili, j'ai trouvé un bon nombre d'occurrences de l'expression *cuir* et *kuir*, c'est-à-dire du mot *queer* avec une orthographe altérée afin de jouer avec le sens même de ces théories, tout en donnant à lire leur importation difficile dans des pays qui ont subi dans leur histoire les violences de la colonisation et de l'impérialisme britannique et étatsunien. En France, *cuir* est utilisé surtout pour la sonorité, comme une manière de célébrer une théorie queer à la française en la rendant audible et visible, mais l'occurrence de cette orthographe est plus rare parce que le mot a une vraie signification en français, et des référents tout à fait précis lorsqu'il est question de sexualité³²⁹. En

³²⁹ Le désormais défunt chercheur américain Christopher Larkosh a d'ailleurs travaillé précisément sur la polysémie du mot *cuir*. Dans sa conférence « Traduire en cuir », tenue au Centre d'art et de recherche Bétonsalon dans le cadre de la *Queer Week* (Paris, 2017), Larkosh s'appuyait sur les relations de domination et la notion de consentement dans les pratiques sexuelles BDSM pour suggérer des modes

Amérique latine, le mot *cuir* ainsi orthographié ne désigne rien, il est une déformation qui insiste autant sur « su presencia fonética en nuestras hablas castellanas³³⁰ », que sur « un modo de crítica y resistencia a la importación de términos sin considerar sus contextos y trayectorias políticas.³³¹ » (Rivas San Martín, 2011, p. 59) Le changement d'orthographe est un geste critique qui, sans tourner le dos à tous les potentiels qu'offrent ces théories, souligne les risques encourus dans l'importation de tout un appareil épistémologique.

Cet exemple permet d'étudier les différentes théories telles qu'élaborées à l'extérieur de leur lieu de développement, tout en rendant compte non pas de spécificités culturelles et nationales *essentiels*, mais plutôt de leur déplacement, de leur voyage. Il s'agit là d'un projet théorique amorcé avec cette thèse que je souhaite continuer à mener dans mon parcours intellectuel : étudier spécifiquement la circulation³³² des idées et des théories pour prendre acte des manières dont le savoir se diasporise, à cette époque où la mondialisation tout comme ses limites se font sentir sur toutes les populations. Je voudrais donc continuer à examiner la manière dont la recherche-création, les théories queer, les formes hybrides d'expression artistique, le multilinguisme, les écritures de soi et autres « experiencias poético-políticas [...] transforman los métodos de acción, investigación y producción del saber en un continente marcado por su herencia colonial, sus procesos de modernidad interrumpida

de traduction queer qui, au lieu de les cacher, célèbrent les dynamiques de pouvoir qui les structurent, permettant même un véritable sentiment d'émancipation politique par le plaisir et la jouissance.

³³⁰ « sa présence phonétique dans nos parlers castillans »

³³¹ « un mode de critique et de résistance à l'importation de termes sans considérer ses contextes et trajectoires politiques. »

³³² Je préfère le mot « circulation » au mot « migration », car je souhaite également inclure, dans ces voyages du savoir, le retour des idées dans les lieux de leur développement originaire. Après de tels déplacements, les idées reviennent « chez elles » transformées, doublées de critiques géopolitiques et pluralisées par la variété de groupes qui les ont adoptées pour les modifier. La circulation instaure un mouvement circulaire et infini faisant avancer les idées tout en les remodelant.

y sus recientes (e intensos) períodos de represión dictatorial y violencia política.³³³ » (Davis et López, 2010, p. 8) En plus de faire découvrir (par l'édition et la collaboration) et adapter (par la traduction) les idées telles que reçues et modifiées ailleurs, je souhaite insister sur les contextes géopolitiques (et non pas exclusivement géographiques)³³⁴ des lieux (et particulièrement du continent américain) où ces enjeux sont accueillis et pensés surtout pour prendre en considération les façons dont nous recevons et produisons, au Québec, des savoirs modulés par de tels échanges et que nous contribuons à transformer.

En bref, j'aimerais continuer à tirer profit de mon appartenance diasporique, de ma subjectivité queer, de mon multilinguisme, de mes recherches et de mes créations passées pour, à mon tour, contribuer à la circulation de ces idées, en demeurant attentif à leurs mouvements et leurs transformations à travers une variété de cultures dont les langues, les contextes et les récits historiques entrent souvent collision avec certaines manières de faire. Ce sont ces collisions qui m'intéressent, car elles ont à mon avis le potentiel tout à fait politique de provoquer une pluralité de récits. Pour le dire autrement, ces études me permettraient de continuer à proposer, comme je le fais dans cette thèse, des manières de penser qui ne produisent pas un savoir tel qu'on l'entend dans la recherche traditionnelle, mais qui inventent plutôt des formes mettant le savoir en circulation, tout en problématisant ses contextes de production et de développement, ses dynamiques de pouvoir linguistique et géopolitique, ainsi que sa part affective et

³³³ « expériences poético-politiques [...] transforment les méthodes d'action, de recherche et de production du savoir, dans un continent marqué par son héritage colonial, ses processus de modernisation interrompue et ses récentes (et intenses) périodes de répression dictatoriale et de violence politique. »

³³⁴ J'insiste ici sur les contextes géopolitiques pour éviter d'encourager une perception essentialiste de la circulation des idées. À titre d'exemple, Fernando Davis et Miguel A. López parlent des théories queer et des dissidences sexuelles dans le Sud en proposant la même nuance : « La notion de *sud* ne désigne pas ici un *sud* géographique, mais réfère plutôt à ses considérations géopolitiques. Il s'agit de penser comment les redéfinitions mutantes du corps produisent une collision de savoirs et de temps nous permettant de faire circuler le sens dans des manières qui sapent la construction humaniste de l'histoire comme destin commun. Au-delà du traditionnel regard ethnographique, nous proposons plutôt une lecture performative des perspectives. » (2010, p. 8, je traduis)

subjective. Au bout du compte, il s'agit pour moi d'un désir de continuer à être un écrivain, un artiste et un chercheur de l'exil. Mes idées, comme mon récit, sont toujours en exil; l'exil n'est pas que l'origine à laquelle je retourne lorsque je pense, cherche, crée, écrit. L'exil est aussi une méthode, une démarche et un horizon. Il est une perspective, c'est-à-dire un angle du regard, un point de vue, là où mes yeux se posent pour que mon corps se déplace.

*

Au moment d'écrire ces lignes, ma tante Cristina, *mi tía Cristi*, celle qui a souffert le plus de notre exil, séjourne chez mes parents, en banlieue de Montréal. Elle a profité d'une fenêtre ouverte aux douanes canadiennes permettant aux voyageur·euse·s étranger·ère·s de traverser la frontière en cette période étrange qu'on qualifie (peut-être à tort) de « post-pandémique ». Elle est venue épauler ma mère, sa grande sœur, dans une épreuve difficile : après des mois de chimiothérapie pour soigner un cancer extrêmement virulent, ma sœur a subi une lourde chirurgie, risquée et dont on ignore encore les véritables séquelles. Sur le plan familial, cette période est pour le moins anxiogène.

Ma tante Cristina épaula ma mère par sa simple présence, comme j'épaula ma sœur par la mienne. Auprès de ma sœur, je ne peux que la regarder, la soutenir, lui parler, l'écouter, la laisser s'inquiéter, dormir, pleurer, garder le silence; ma tante, auprès de sa sœur, ne peut que la regarder, la soutenir, lui parler, l'écouter, la laisser s'inquiéter, dormir, pleurer, garder le silence. Le rôle de ma tante auprès de sa grande sœur est similaire au rôle qui m'est dévolu auprès de la mienne, mais il y a une différence majeure. Ensemble, ma tante et ma mère prient. Elles font des tours de chapelet, passent des heures à l'église, assistent à plusieurs messes par semaine. La religion est la voie par laquelle elles s'accrochent à l'espoir, par laquelle elles s'autorisent également à envisager le pire pour donner un sens à la peur, pour placer le destin familial entre les

mains bienveillantes des Saint·e·s, de Dieu et de la Vierge. Leur souffrance est pieuse et liturgique, et cette solidarité chrétienne est parfois spectaculaire parce qu'elle est malheureusement temporaire : ma tante retourne au Chili à la fin du mois, pendant la convalescence de ma sœur.

Ma sœur et moi avons abandonné la religion. Nous lui avons tourné le dos lorsque nous étions adolescent·e·s, avec beaucoup de rancœur, mais aussi avec un peu de culpabilité, car nous savions que, ce faisant, nous abandonnions ma mère à sa solitude spirituelle. Peut-être que le remords que nous sentons face à cet abandon a quelque chose à voir avec notre complicité. Ma sœur et moi avons le privilège de vivre dans le même pays et n'avons pas besoin de chapelet pour parler d'espoir, de peur, de destin, de souffrance, de rancœur, de culpabilité et de remords. Nous n'avons pas à attendre que les frontières ouvrent pour pouvoir être ensemble, dans la joie comme dans la maladie.

Quand elle m'a vu, ma tante Cristina a passé sa main dans mes cheveux et m'a pris dans ses bras en versant quelques larmes – à ses yeux, je suis encore un enfant. Elle nous préparait des *empanadas* au fromage, mes préférées, et est allée chercher dans sa valise des biscuits chiliens, mes préférés, ainsi qu'une photo de moi qu'elle avait ornementé d'un cadre en papier de soie. Elle a dit « *asi estabas cuando te fuiste.*³³⁵ » J'ai quatre ans, tout sourire, joufflu. Cette photo a été prise quelques jours avant notre exil, et ma tante, cérémonieusement, m'en a fait don en me sommant de ne pas la perdre. Sa voix s'est cassée : en m'offrant cette image de moi prise au moment de quitter, cette image qu'elle a trainée avec elle pendant toutes ces décennies, ma tante a donné l'impression de rejouer notre départ et de subir à nouveau cet abandon. Je lui ai dit « *pero no llore, tía, estoy aquí* » : ne pleurez pas, chère tante, je suis ici, en chair en est os, dans la même pièce que vous.

³³⁵ « c'est comme ça que tu étais quand tu es parti. »

Mais je suis là aussi, au creux de ma main, sous la forme d'un enfant innocent qui ne sait pas encore à quel point l'exil ne s'arrête jamais, à quel point l'exil incite des mouvements, des refrains et des récits qui se répètent, comme d'infinies liturgies. Je boucle cette *vuelta*, habité par la convalescence de ma sœur qui peu à peu reprend vie, et à travers les larmes de ma tante qui, sans le savoir et par un retour inespéré, a fait circuler le récit de notre mémoire, de nos frontières et de notre exil. En posant mes yeux d'aujourd'hui sur mes yeux d'antan, je réécris notre histoire.

ANNEXE A

Le projet de thèse *Vueltas* fait le pari de combiner la recherche et la création dans le même document, de manière à donner à lire un texte qui ne sépare pas la recherche de la création. Toutefois, dans le respect de l'exigence de diffusion de la création dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts, cette annexe présente deux activités majeures qui ont fait l'objet de diffusion de tout le travail de recherche-crédation lié au projet *Vueltas* : un site web d'essais et d'art sonore, ainsi qu'une baladodiffusion. Les membres du jury ont été invités personnellement par le programme du doctorat en études et pratiques des arts à consulter ces outils de diffusion, décrits dans cette annexe.

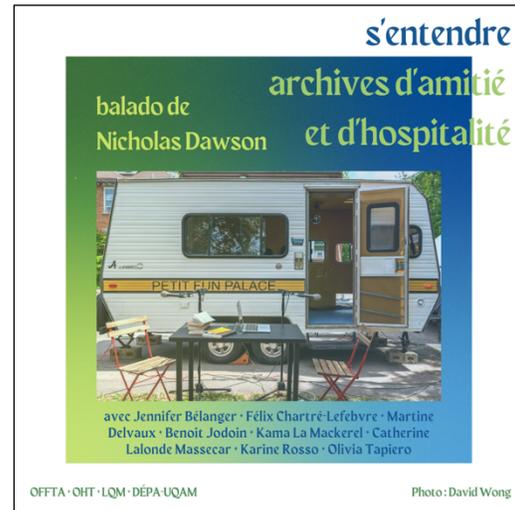
1. *VUELTAS. RELATOS DE EXILIO | RÉCITS D'EXIL* (SITE WEB D'ESSAIS ET D'ART SONORE)



J'ai bâti et nourri ce site web pendant un séjour de recherche-crédation de six mois au Chili, au cours duquel j'ai recueilli des témoignages à partir desquels j'ai créé des montages sonores accompagnant des essais réflexifs et des récits mémoriels. Dans ce site web se trouvent aussi des pistes d'art sonore expérimentales rendant compte de mes différentes lieux et groupes d'appartenance pendant ce séjour.

<https://nichodawsonvuelatas.com/>

2. S'ENTENDRE. ARCHIVES D'AMITIÉ ET D'HOSPITALITÉ
(BALADODIFFUSION)



Ce baladodiffusion a été créé à partir de l'événement *Vueltas : s'entendre* (Dawson, 2021), programmé au festival OFFTA, au cours duquel des artistes et intellectuel·le·s ont discuté, en toute amitié, à propos de différents enjeux qui traversent ma thèse et qui sont liés au thème de cette édition du festival, l'hospitalité. Le balado, qui compte sept épisodes réalisés grâce à l'aide de Littérature québécoise mobile, est un retour sur cette journée pour qu'elle soit inscrite plus spécifiquement dans mon travail de thèse. Il donne à entendre des discussions sur les migrations (avec Karine Rosso), sur la théorie (avec Félix Chartré-Lefebvre et Benoit Jodoin), sur la douleur et l'affect (avec Jennifer Bélanger et Martine Delvaux), sur les enjeux queer et décoloniaux (avec Kama La Mackerel et Olivia Tapiero) et sur la création à l'université (avec Catherine Lalonde Masseur). En plus des discussions, dans ce balado ont été diffusées deux performances sonores qui font également l'objet de la thèse.

Sur Anchor : <https://anchor.fm/nicholasdawson>

Sur Spotify : <https://spoti.fi/3vHo7cM>

Sur Apple Podcasts : <https://apple.co/3w7tcKm>

Sur Opuscles : <https://opuscles.ca/liste-audiotheque>

ANNEXE B

Dans le respect de l'exigence de diffusion de la création dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts, une entente a été conclue avec Isabelle Miron, agissant en tant que directrice du programme au moment de l'examen de projet, stipulant qu'une promesse de publication de la thèse suffira. Dans cette annexe se trouve donc ladite promesse, signée par Étienne Beaulieu, directeur des éditions Nota bene.

G R O U P E
NOTA BENE

2200 Marie-Anne, Montréal (Québec) H2H 1N1
514-597-1666 | info@groupenotabene.com

Sherbrooke, 14 avril 2022

À l'attention de la direction du programme
Doctorat en études et pratiques des arts
Université du Québec à Montréal

Objet : Promesse de publication de *Vueltas*, de Nicholas Dawson

Madame, Monsieur,

Je confirme par la présente lettre l'intention des éditions Nota bene de publier courant de l'année 2023 le livre de Nicholas Dawson, intitulé *Vueltas. Recherche de récits diasporiques (mémoire, frontières, exil)*.

Je demeure à votre disposition pour répondre à toute question supplémentaire.



Étienne Beaulieu
Directeur
Éditions Nota bene
2200, rue Marie-Anne
Montréal (Québec) H2H 1N1
514-597-1666
etienne.beaulieu@mail.mcgill.ca

BIBLIOGRAPHIE

Aciman, A. (1999). Foreword. Permanent Transients. Dans Aciman, A. (dir.), *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss* (p. 7-14). New York (NY) : The New Press.

Aciman, A. (1999). Shadow Cities. Dans Aciman, A. (dir.), *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss* (p. 15-34). New York (NY) : The New Press.

Against All Logic. (2019). If You Can't Do It Good, Do It Hard. Sur *2017-2019* [CD]. New York (NY) : Other People Records.

Agamben, G. (2003 [1998]). *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Paris : Rivages.

Aguilar, A. (2019, 26 avril). Nelly Richard: El arte no borra el conflicto. *El País*. Consulté à l'adresse https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html

Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. Londres : Routledge.

Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham (NC) : Duke University Press.

Ahmed, S. (2013 [2004]). *The Cultural Politics of Emotions*. New York (NY) : Routledge.

Anwandter, A. (2019). Paco Vampiro. Sur *Paco Vampiro* [CD]. Santiago : Alex Anwandter.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La frontera. The New Mestiza*. San Francisco (CA) : San Francisco Aunt Lute Books.

Anzaldúa, G., Keating, A. (2000). *Interviews/Entrevistas*. New York (NY) : Routledge.

Anzaldúa, G., Keating, A. (2002). now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts. Dans Anzaldúa, G., Keating, A. (dir.), *This Bridge We Call Home. Radical Visions for Transformation* (p. 506-510). New York (NY) : Routledge.

Anzaldúa, G., Keating, A. (2009). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham (NC) : Duke University Press.

Anzaldúa, G. (2015). *Light in The Dark = Luz en lo oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Durham (NC) : Duke University Press.

Anzaldúa, G., Moraga, C. (2005 [1981]). *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color*. Albany (NY) : State University of New York Press.

Arca. (2017). *Coraje*. Sur *Arca* [CD]. Londres : XL Recordings.

Arsanios, M. (2020). *Notes on Mother Tongues*. Brooklyn : Ugly Duckling Presse.

Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.

Bal, M. (1999). Introduction. Dans Bal, M., Crewe, J., Spitzer, L. (dir.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (p. i-xxi). Lebanon (NH) : Dartmouth / UPNE.

Bélanger, D., Bérard, C., Doyon-Gosselon, B. (2015). Portrait d'une pratique en mouvement. Dans Bélanger, D., Bérard, C., Doyon-Gosselon, B. (dir.), *Portrait de l'artiste en intellectuel. Enjeux, dangers, questionnements* (p. 5-14). Montréal : Nota bene.

Belcourt, B. R. (2017). *This Wound is a World*. Calgary (AB) : Fontenac House.

Berlant, L., Warner, M. (2000). Sex in Public. Dans Berlant L. (dir.), *Intimacy* (p. 281-328). Chicago (IL) : University of Chicago Press.

Besaure, M. (2018). *Museo de la Memoria en controversia. Hacia una propuesta de contextualización* [communication]. Conférence présentée au Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, par le Centro de Estudios de Conflicto y Cohesión Social, Santiago.

Bhabha, H. (2007 [1994]). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (Françoise Bouillot, trad.). Paris : Payot.

Black, B. (2020). The Queer of Color Sound Economy in Electronic Dance Music. *Current Musicology*, (106), 9-24.

Brah, A. (1996). *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities (Gender, Race, Ethnicity)*. New York (NY) : Routledge.

Brewster, B. (2014 [2000]). *Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey*. New York (NY) : Grove Press.

Brock, R. (2011). Framing Theory: Toward an Ekphrastic Postcolonial Methodology. *Cultural Critique*, 77(1), 102-145.

Brodski Beat. (1984). Smalltown Boy. Sur *The Age of Consent* [CD]. Londres : London Recordings.

Brossard, N. (1985). *La lettre aérienne*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Bruneau, M., Villeneuve, A. (2007). Introduction. Dans Bruneau, M., Villeneuve, A. (dir.), *Traiter de recherche-crédation en art : entre la quète d'un territoire et la singularité des parcours* (p. 1-3). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Cano Sánchez, B. L. (2010). Gerardo Necochea Garcia, *Después de vivir un siglo. Ensayos de Historia Oral*, México, INAH (Biblioteca INAH), 2005. *Dimensión Antropológica*, (50), 218-222.

Cándida Smith, R. (2005). *Text and Image. Art and the Performance of Memory*. New Brunswick (NJ) : Transaction.

Cárdenas, A. L. (2020). Introduction. Dans Cárdenas, A. L. (dir.), *Border-Listening/Escucha-Liminal. Volume 1* (p. 11-18). Berlin : Radical Sounds Latin America.

Carter, J. (2013). Human rights museums and the pedagogies of practice: the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *Museum Management and Curatorship*, 28(13), 324-341.

Casimiro, D. (2018). Esthétique de la persistance rétinienne. *América. Cahiers du CRICCAL*, 52(1). Consulté à l'adresse <https://journals.openedition.org/america/2141#quotation>

Chalard-Fillaudeau, A. (2015). *Les études culturelles*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Chambers-Letson, J. (2018). *After the Party. A Manifesto for Queer of Color Life*. New York (NY) : New York University Press.

- Christian, B. (1997 [1990]). The Race for Theory. Dans Padmini Mongia (dir.), *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader* (p. 148-157). Oxford : Oxford University Press.
- Cixous, H. (2005). *Le Tablier de Simon Hantai. Annagrammes*. Paris : Galilée.
- Clément, R., Noels, K. A. (2015). Situational variation in ethnic identity across immigration generations: Implications for acculturative change and cross-cultural adaptation. *International Journal of Psychology*, (50), 451-462.
- Comisión Chilena de Derechos Humanos. (2011). Como hacer justicia en democracia [site web]. Consulté à l'adresse <http://comisionchilenadederechoshumanos.blogspot.com/2011/04/como-hacer-justicia-en-democracia.html>
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación / Corporación Nacional de Reconciliación y Reconciliación de Chile. (1996). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago : La Corporación.
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of feeling. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Cvetkovich, A. (2012). *Depression. A Public Feeling*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Cyrus, M. (2013). Wrecking Ball. Sur *Bangerz* [CD]. New York (NY) : RCA Records / Sony Music Entertainment.
- Daddy Yankee. (2004). Lo que pasó, pasó. Sur *Barrio Fino* [CD]. San Juan : Machete Music / El Cartel Records.
- Daoust, J. P. (1986). *Les garçons magiques*. Montréal : VLB éditeurs.
- Darsigny, M. (2018). *Trente*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Davis, F., López, M. A. (2010). Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur. *Ramón. Revista de artes visuales*, (99), 8-19.
- Dawson, C. (2021). *Là où je me terre*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Dawson, N. (2017). *Animitas*. Montréal : La Mèche.

Dawson, N. (2018-2019). *Vueltas. Relatos de exilio | Récits d'exil*, [site web]. Consulté à l'adresse <https://nichodawsonvueltas.com>

Dawson, N. (2019). *Vueltas : histoire orale, recherche-crédation et retour aux récits* [installation-conférence vidéo]. Présentée dans le cadre du 6^e symposium des chercheur·e·s émergent·e·s en histoire orale, récits numérisés et pratiques créatives du Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia, Montréal.

Dawson, N. (2021). *Vueltas : s'entendre* [discussions et performances sonores]. Montréal : OFFTA et La Serre – Arts Vivants.

Dawson, B. (2020). *Désormais, ma demeure*. Montréal : Triptyque.

Dawson, N., Rosso, K. (2020). Quelques lettres pour quitter nos rives. *Mæbius*, (166), 9-17.

Dawson, N., Rosso, K. (2021). *Nous sommes un continent. Correspondance mestiza*. Montréal : Triptyque.

Dawson, N., Littérature québécoise mobile (2022) *S'entendre. Archives d'amitié et d'hospitalité* [balado audio]. Consulté à l'adresse <https://spoti.fi/3s8bDbV>

Deleuze, G. (2008 [1996]). Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? Dans Deleuze, G., Parnet, C., *Dialogues* (p. 7-26). Paris : Flammarion.

Delgado, C. F., Muñoz, J. E. (1997). Rebellions of Everynight Life. Dans Delgado, C. F., Muñoz, J. E. (dir.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America* (p. 9-32). Durham (NC) : Duke University Press.

Del Pozo, J. (2006). *Exiliados, Emigrados y Retornados. Chilenos en América y Europa*. Santiago : Ril Editores.

Delvaux, M. (2005). *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archives : une impression freudienne*. Paris : Éditions Galilée.

- Derrida, J. (2005). *Poétique et politique du témoignage*. Paris : Les Cahiers de l'Herne.
- Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. Paris : Institut National de l'Audiovisuel.
- Derrida, J. (2016). *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J., Dufourmantelle, A. (1997). *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy.
- Díaz, J., Mijail J. (2016). *Inflamadas de Retórica. Escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad*. Santiago : Desbordes.
- Díaz, J. (2021). *Microscopio Invertido*. Valparaíso : Libros del Cardo.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Essayer voir*. Paris : Éditions de Minuit.
- Duran, K. (2018). Gravity Waves. Sur *Gravity Waves* [CD]. Seattle : Display.
- Dustan, G. (2013 [1997]). *Œuvres 1. Dans ma chambre. Je sors ce soir. Plus fort que moi*. Paris : P.O.L.
- Dutrénit Bielous, C. (2013). La marca del exilio y la repreción en la “segunda generación”. *Historia y Grafía*, (41), 205-241.
- Dutrénit Bielous, C. (2015). *Aquellos Niños del Exilio. Cotidianidades Entre el Cono Sur y México*. Mexico : Instituto Mora.
- Dufoix, S. (2011). *La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Ellis Neyra, R. (2020). *The Cry of the Senses. Listening to Latinx and Caribbean Poetics*. Durham (NC) : Duke University Press.
- El Periodista TV. (2019). Escritores analizan el contexto político y social [document vidéo]. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=inhTOFaFpRY&t=380s>

- El Periodista TV. (2019). Escritores analizan crisis en El Periodista TV [document vidéo]. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=KAlyoy6xrMg&t=2158s>
- Estay Stange, V. (2017, octobre). Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire. *Esprit. Comprendre le monde qui vient*, (438), 62-72.
- Fernández, N. (2015). *Chilean Electric*. Santiago : Alquimia ediciones.
- Fernández, N. (2019, 31 octobre). No era depresión era capitalismo. *El Periodista*. Consulté à l'adresse <https://www.elperiodista.cl/2019/10/nona-fernandez-no-era-depresion-era-capitalismo/>
- Fernández, N. (2020). *Voyager*. Santiago : Literatura Radom House.
- Festival de poésie de Montréal. (2021). *Cérémonies pour le moment où nos mains arriveront enfin à se toucher* [performance vidéo]. Consultée à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=_tAIN6u4G9o
- Fournier, L. (2021). *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Franklin., M. I. (2021). *Sampling Politics. Music and the Geocultural*. Oxford : Oxford University Press.
- Flores, V. (2021). *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid : Continta Me Tienes.
- Gefen, A. (2020). « D'autres vies que la mienne » : roman français contemporain, empathie et théorie du care. Dans Gefen, A., Laugier, S. (dir.), *Le pouvoir des liens faibles* (p. 279-292). Paris : CNRS éditions.
- Giannachi, G. (2016). *Archive Everything. Mapping the Everyday*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Gilbert, J., Pearson, E. (1999). *Discographies. Dance, Music, Culture, and the Politics of Sound*. New York (NY) : Routledge.
- Gisinger, A., Nouss, A. (2017, février). *Round #6: La condition de l'exilé* [discussion]. Conférence présentée dans le cadre de la série *Rounds* à la galerie LE BAL, Paris.

- Godoy Vega, F., Rivas San Martin, F. (2018). *Multitud Marcia. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina*. Santiago : Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Gopinath, G. (2005). *Impossible Desires. Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Gopinath, G. (2018). *Unruly Visions. The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Grandena, F., Landry, P. L. (2022). *La guerre est dans les mots et il faut les crier*. Montréal : Triptyque.
- Guerrero, T. (2015). Where the Sky Drops Into the Sea. Sur *Perpetual* [CD]. San Francisco (CA) : Too Good.
- Halberstam, J. (2011) *The Queer Art of Failure*. Durham : Duke University Press.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. Dans Rutherford J. (dir.), *Identity. Community, Culture, Difference* (p. 222-237). Londres : Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2. Politiques des différences* (Aurélien Blanchard, Florian Voros, trad.). Paris : Éditions Amsterdam.
- Hall, S. (2017), *The Fateful Triangle. Race, Ehtnicity, Nation*. Cambridge (MA) : Harvard University Press.
- Hall, S. (2019 [2017]). *Race, ethnicité, nation. Le triangle fatal* (Jérôme Vidal, trad.). Paris : Amsterdam.
- Harraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Heffernan, J. A. W. (1999). Speaking for pictures: The rhetoric of art criticism. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15(1), 19-33.
- Hirsch, M. (2002 [1997]). *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory*. Cambridge (MA) : Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York (NY) : Columbia University Press.

- Hirsch, M. (2017, octobre). Ce qui touche à la mémoire. *Esprit. Comprendre le monde qui vient*, (438), 42-61.
- hooks, b. (1994). *Teaching to Transgress. Education and the Practice of Freedom*. New York (NY) : Routledge.
- Houdart-Merot, V. (2018). *La création littéraire à l'université*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Hussany, Hannah. 2015. La segunda generación de exiliados chilenos. Una examinación del desarrollo de la identidad cultural afuera y dentro del estado. *Journal of Undergraduate Research. Department of Latin American and Iberic Cultures*, 1(2). Consulté à l'adresse <http://bit.ly/2hGLCPA>
- Huston, N. (2012). *Grand Entretien : Nancy Huston* [entretien]. Strasbourg : Université de Strasbourg. Consulté à l'adresse <https://www.canal-u.tv/chaines/unistra/grand-entretien-nancy-huston>
- Instituto Nacional de Derechos Humanos (2021). Quiénes somos [site web]. Consulté à l'adresse <https://www.indh.cl/quienes-somos/>
- Jaar, A. (2010). *Geometría de la Conciencia* [installation]. Santiago : Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Jaar, N. (2016). No. Sur *Sirens* [CD]. New York (NY) : Other People Records.
- Jelin, E. (1994). The Human Rights Movement and The Construction of Democracy in Argentina. *Latin American Perspectives* 21(2), 38-58.
- Jodoin, B. (2021). *La théorie exposée: mises en forme de la théorie dans l'art contemporain. contemporain* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal et École des hautes études et sciences sociales). Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2021EHES0057>
- Kaminsky, A. K. (1999). *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis (MN) : University of Minnesota Press.
- Keating, A. (2013, mars-avril). Raconter (à nouveau) nos histoires et (re)donner forme à nos vies en transformant le monde : les théories de Gloria Anzaldúa sur l'autohistoria et l'autohistoria-teoría / (Re)Telling Our Stories, (Re)Shaping Our Lives, Transforming the World: Gloria Anzaldúa's Theories of Autohistoria y Autohistoria-teoría. *Bétonsalon – Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente / Make an Effort to Remember. Or, Failing That, Invent*, (14), 16-18.

- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley (CA) : University of California Press.
- Kofman, S. (1985). *La mélancolie de l'art*. Paris : Galilée.
- Krauss, R. (1993). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula.
- Kun, J. (1997). Against Easy Listening. Audiotopic Readings and Transnational Soundings. Dans Delgado, C. F., Muñoz, J. E. (dir.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America* (p. 288-309). Durham (NC) : Duke University Press.
- LaBelle, B. (2020). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Lanctôt, A. (2019, 1^{er} novembre). Une mémoire à consulter. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/566097/une-memoire-a-constituer>
- Landry, P. L. (2019). Être follement libre : l'essai littéraire queer en recherche-création. Dans Bergeron, A., Dufour Morin, G., Lemmens, K. (dir.), *Explorer, créer, bouleverser. L'essai littéraire comme espace de recherche-création* (p. 47-66). Montréal : Nota bene.
- Landry, P. L. (2020). FAT + QUEER : réflexions sur l'intersection entre la grosseur et l'identité queer. Dans Boisclair, I., Landry, P. L., Poirier Girard G. (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises* (p. 305-323). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Lanza, J. (2016). Going Somewhere. Dans *Oh No* [CD]. Londres : Hyperdub.
- Larkosh, C. (2017, mar). Traduire en cuir [conférence]. Dans le cadre de la *Queer Week* au Centre d'art et de recherche Bétonsalon, Paris.
- LasTesis. (2019). Un violador en tu camino. Plaza Sotomayor 29.11.2019 [document vidéo]. Consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hQE
- Lemebel, P. (2021 [2018]). *No tengo amigos, tengo amores. Extractos de entrevistas*. Santiago : Alquimia Ediciones.

López, A. (1997). Of Rhythms and Borders. Dans Delgado, C. F., Muñoz, J. E. (dir.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America* (p. 310-344). Durham (NC) : Duke University Press.

López Castilla, T. (2018). El perreo *queer* del *lesbian reguetón*. Dans Botella Nicolás, A. M., Isusi-Fagoaga, R. (dir.), *Músicas populares, sociedad y territorio. Sinergías entre investigación y docencia* (p. 199-207). Valence : Universitat de València.

Lost Girls. (2021). Menneskekollektivet. Sur *Menneskekollektivet* [CD]. Oslo : Smalltown Supersound.

Lugones, M. (1994). Purity, Impurity, and Separation. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 19(2), 458-479.

Luiselli, V. (2018 [2017]). *Raconte-moi la fin* (Nicolas Richard, trad.). Paris : L'Olivier.

Lunsford, A. (1999). Toward a Mestiza Rhetoric: Gloria Anzaldúa on Composition and Postcoloniality. *JAC*, 18(1), 1-27.

Macé, M. (2017). *Sidérer, Considérer. Migrants en France, 2017*. Paris : Verdier.

Mallet, M. (réalisatrice). (2003). *La cueca sola* [film]. Montréal / Paris : Les Films de l'Atlante.

Marquis, A. (2001). Fragments d'un art directif. Dans Lahaie, C., Watteyne, N. (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objects et défis de la recherche en création littéraire* (p. 141-147). Montréal : Nota bene.

Marambio, C., Vicuña, C. (2019). *Slow Down Fast, A Toda Raja*. Berlin : Errant Bodies Press.

Maréchale, M. (2019). *La Minotaure*. Montréal : Triptyque.

Marshall, W. (2020 [2009]). Qui a inventé le reggaeton ? *Audimat*, (14), 131-161.

Martelly, S. (2018). "This Thing We Are Doing Here": Listening and Writing in the "Montréal Life Stories" Project. Dans Srigley, K., Zembrzycki, S., Iacovetta, F. (dirs.), *Beyond Women's Words. Feminisms and the Practices of Oral History in the Twenty-First Century* (p.184-191). New York (NY) : Routledge.

- Martelly, S. (2021). Time is out of joint. Préface. Dans Dawson, N., Trudeau Beaunoyer, K., Landyr, P. L. (dir.), *Se faire éclaté.e. Expériences marginales et écritures de soi* (p. 5-11). Montréal : Nota bene.
- Martelly, S. (2022). Créer depuis le lieu de ce silence. Possibilités et impossibilités de la marge en création. Dans Dawson, N., Garneau, M. C. (dirs.), *Savoir les marges. Écritures politiques en recherche-crédation* (p. 73-89). Montréal : Éditions du remueménage.
- Masters At Work. (1991). The Ha Dance. Sur *The Ha Dance* [CD]. New York (NY) : Cutting Records.
- Meruane, L. (2021). *Zona Ciega*. Santiago : Penguin Random House Grupo Editorial.
- Michaud, G. (2015). Présentation. Ekphraser. *Études françaises*, 51(2), 5-23.
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière. Conférences*. Paris : L'Arche.
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, Colonization*. Ann Arbor (MI) : University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2005). *The Idea of Latin America*. Hoboken (NJ) : Wiley-Blackwell
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman Native Other*. Bloomington (IN) : Indiana University Press.
- Minh-ha, T. T. (2011). *Elsewhere, Within Here. Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*. New York (NY) : Routledge.
- Minh-ha, T. T. (2015). Don't Stop in the Dark. Dans M. Scotini, E. Galasso (dir.), *Policies of Memory. Documentary and Archive*. Berlin : Archive Books.
- Mistral, G. (1979). *Ternura*. Madrid : Escapa Calpe.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Santiago : Alquimia ediciones.
- Moraga, C. (1993). *The Last Generation. Prose and Poetry*. Boston (MA) : South End Press.
- Moraga, C. (2005 [1981]). Entering the Lives of Others. Theory in the Flesh. Dans Anzaldúa, G., Moraga, C. (dir.), *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color* (p. 19). Albany (NY) : Suny Press.

- Muñoz, J. E. (1999). *Dissidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis (MN) : The University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2019 [2009]). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Ausencia y Memoria [site web]. Consulté à l'adresse <https://web.museodelamemoria.cl/exposicion-principal/>
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. #MásquenuncaMMDH [site web]. Consulté à l'adresse <https://conectadosconlamemoria.cl/masquenunca/>
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Sobre el museo [site web]. Consulté à l'adresse <https://web.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>
- Mora, V. (2021). *¿Quién teme a lo queer?* Madrid : Continta Me Tienes.
- Mowitt, J. (2002). *Percussion. Drumming, Beating, Striking*. Durham : Duke University Press.
- Nancy, J.-L. (2003). *Au fond des images*. Paris : Galilée.
- Necoechea Garcia, G. (2011). ¿Existe una historia oral latinoamericana? Dans G. Necoechea Garcia, A. Montenegro (dir.), *Caminos de historia y memoria en América Latina* (p. 1-4), Buenos Aires : Imago Mundi.
- Nouss, A. (2015). *La condition de l'exilé*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Nouss, A. (2020). *Droit d'exil. Pour une politisation de la question migratoire. Précédé de Covidexil*. Paris : Éditions Mix.
- Olhagaray, N. (2018 [2009]). La historia a la vuelta de la esquina. History just around the corner. Dans E. Ramirez (dir.), *Los dormientes* (p. 52-64). Santiago : Metales Pesados.
- Omlin, S. (2016). L'oral history dans les projets d'art actuel : des investigations entre reconstruction, imagination et vérité. Dans Omlin, S., Imhof, D. (dir.), *Interviews. L'entretien d'artiste dans l'art contemporain. Oral History in Contemporary Art* (p. 22-59). Sierre : École cantonale d'art du Valais.
- Pinto Luna, C. (2015). *Vidas Truncadas. Los Hijos de Exiliados y su Vuelat a Chile*. Santiago : Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

- Poché, F. (2007). *Penser avec Derrida. Comprendre la déconstruction*. Paris : Chronique Sociale.
- Poirier, S. (2019). *Fouolles, suivi de Une vie durable* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse <http://www.archipel.uqam.ca>
- Preciado, P. B. (2020 [2008]). *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris : Points.
- Prince, The Family. (1985). Nothing Compares 2 U. Sur *The Family*. Chanhassen (MN) : Paisley Park.
- Questlove. (2021). *Music is History*. New York (NY) : Abrams Books.
- Ramakrishan, K. (2004). Second Generation Immigrants? The “2.5 Generation” in the United States. *Social Science Quarterly*, 85(2), 380-399.
- Ramond, C. (2001). *Le vocabulaire de Derrida*. Paris : Ellipses Marketing.
- Ramirez, E. (2008). *Brisas* [vidéo]. Tourcoing : Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.
- Rebolledo, L. (2006). *Memoria del Desarraigo. Testimonios de Exilio y Retorno de Hombres y Mujeres de Chile*. Santiago : Catalonia.
- Reposi Garibaldi, J. (2019). *Lemebel* [film]. Santiago : Solita Producciones.
- Richard, N. (2001). *Residuos y Metáforas. Esayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago : Cuarto Propio.
- Richard, N. (2009). *Campos Cruzados. Crítica Cultural, Latinoamericanismo y Saberes al Borde*. La Havane : Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la Memoria (1990-2000)*. Santiago : Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago : Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2017). *Latencias y Sobresaltos de la Memoria Inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Córdoba : Editorial Universitaria Villa María.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.

Rivas San Martin, F. (2011). Diga queer con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. Dans Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual CUDS (dir.), *Por un feminismo sin mujeres* (p. 59-75). Santiago : Territorios Sexuales Ediciones.

Rivas San Martin, F., Gody Vega, F. (2017). Desechos digitales y fragmentos maricas de un diálogo curatorial. Dans Rivas San Martin, F., Gody Vega, F. (dirs.), *Multitud marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina* (p. 6-32). Santiago : Museo de la Solidaridad Salvador Allende / Fundación Arte y Solidaridad.

Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*. Paris : Stock.

Rodríguez, J. M. (2003). *Queer Latinidad. Identity Practices, Discursive Spaces*. New York (NY) : New York University Press.

Rodríguez, R. T. (2013 [2009]). *Next of Kin. The Family in Chicano/a Cultural Politics*. Durham (NC) : Duke University Press.

Rojas, L. B. (2011). Introducing the Cutural Mashup Dictionary: Our First Term, 1.5 Generation. *Multi-American. Southern California Public Radio* [blogue]. Consulté à l'adresse <https://bit.ly/1mantJm>

Rojas, M. T., Vargas, D. (2013). La enseñanza del golpe de Estado y la dictadura en Chile: Un diálogo entre historia y memoria. *Cuaderno de Educación*, (55), Santiago : Universidad Alberto Hurtado.

Rojas Pedemonte, N., Vicuña Undurraga, J. T. (2019). *Migración en Chile. Evidencia y mitos de una nueva realidad*. Santiago : LOM ediciones.

Rubio. (2016). Fuego. Sur *Rubio* [CD]. Santiago : Rubio.

Rumbaut, R. (2004). Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States. *International Migration Review*, 38(3), 1160-1205.

Saïd, E. W. (2012 [2000]). *Reflexions on Exile. And Other Literary and Cultural Essays*. Londres : Granta.

Sapiro, G., Rabot, C. (2017). *Profession ? Écrivain*. Paris : CNRS éditions.

Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores.

Schloss, J. G. (2004). *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown (CT) : Wesleyan University Press.

Scotini, M. (2015). The Government of Time and the Insurrections of Memories. Dans Scotini, M., Galasso, E. (dir.), *Politics of Memory* (p. 11-20). Berlin : Archive Books.

Sedgwick, E. K. (2008 [1990]). *Épistémologie du placard* (Maxime Cervulle, trad.). Paris : Éditions Amsterdam.

Seigworth, G. J., Gregg, M. (2010). An inventory of Shimmers. Dans Seigworth, G. J., Gregg, M. (dir.), *The Affect Theory Reader* (p. 1-25). Durham (NC) : Duke University Press.

Serpente, A. (2011). The Traces of “Postmemory” in Second-Generation Chilean and Argentinean Identities. Dans Lessa, F. et Druliolle, V. (dir.), *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone. Argentina, Chile and Uruguay* (p. 133-156). New York (NY) : Palgrave Macmillan.

Serpente, A. (2015). Diasporic Constellations: The Chilean Exile Diaspora Space as a Multidirectional Landscape of Memory. *Memory Studies*, (8), 46-61.

Sorrondeguy, M. (réalisateur). (1999). *Más allá de los gritos* [film]. Chicago (IL) : Art Institute of Chicago.

Space Afrika. (2021). *Honest Labour* [CD]. Los Angeles (CA) : Dais Records.

Space Afrika. (2021). *Honest Labour* [site web]. Consulté à l'adresse <https://space-afrika.bandcamp.com/album/honest-labour>

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelone : Anagrama.

Spivak, G. C. (2011 [2010]). *Nationalisme et imagination*. Paris : Payot.

Spuhler, G. (2016). L'interview dans les sciences historiques. Dans Omlin, S., Imhof, D. (dirs.), *Interviews. L'entretien d'artiste dans l'art contemporain. Oral History in Contemporary Art* (p. 61-76). Sierre : École cantonale d'art du Valais.

Suchet, M. (2016). *Indiscipline! Tentatives d'université à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens*. Montréal : Nota Bene.

Tapiero, O. (2022). L'amour : pour une hospitalité queer et décoloniale. Dans Dawson, N., Littérature québécoise mobile (dir.), *S'entendre. Archives d'amitié et d'hospitalité* [balado audio]. Consulté à l'adresse <https://spoti.fi/3vHo7cM>

Teish, L. (2002). Still Crazy After All These Years. Dans Anzaldúa, G., Keating, A. (dir.), *This Bridge We Call Home. Radical Visions for Transformation* (p. 506-510), New York (NY) : Routledge.

Terry, K. (1985). Body Music. *Crosspulse*. Oakland (CA) : Crosspulse.

The Field. (2011). *Looping State Of Mind* [CD]. Cologne : Kompakt.

Tijoux, A. (2020). Cacerolazo. Sur *Cacerolazo* [CD]. Santiago : Victoria Producciones SpA.

Trudeau Beaunoyer, K. (2021). Autoportrait en arrêt sur images. Dans Dawson, N., Trudeau Beaunoyer, K., Landyr, P.L. (dir.), *Se faire éclaté·e. Expériences marginales et écritures de soi* (p. 29-49). Montréal : Nota bene.

Urquieta, T. (2018). Dueños de nada. Sur *Dueños de nada* [CD]. Mexico : Infinite Machine.

Urquieta, T. (2015). Exiled. Sur *Masucrypt EP* [CD]. Mexico : Infinite Machine.

Valesuchi. (2016). Jungle Yuki. Sur *Surroundings. South-American Women in Electronic Music*. Lima : Surrounding Label.

Véra, A. (2012). L'image politique : art et disparition. *Appareil*. Consulté à l'adresse <https://journals.openedition.org/appareil/1491#quotation>

Viano, C. (2011). Historia reciente y historia oral. Algunas reflexiones sobre un derrotero inseparable en la historiografía argentina actual. Dans G. Necochea Garcia, A. Montenegro (dir.), *Caminos de historia y memoria en América Latina* (p. 277-288), Buenos Aires : Imago Mundi.

Victoria, F. (2018). Marinos. Sur *Prenda* [CD]. Santiago : 5AM.

Vineira de Oliveira, P. J. S. (2020). Forbidden Music, Forbidden Jukeboxes: Listening Anxieties and the Hyper-amplification of Violence in Rio de Janeiro. Dans

- Cárdenas, A. L. (dir.), *Border-Listening/Escucha-Liminal. Volume 1* (p. 20-33). Berlin : Radical Sounds Latin America.
- Wallace, D. L. (2009). Alternative Rhetoric and Morality: Writing from the Margins. *College Composition and Communication*, 61(2), 18-39.
- Watkins, M. (2010). Desiring Recognition, Accumulating Affect. Dans Seigworth, G. J., Gregg, M. (dir.), *The Affect Theory Reader* (p. 269-285). Durham (NC) : Duke University Press.
- Whitehead, J. (2019, 27 août). On Ekphrasis and Emphasis. *Canadian Art*, Consulté à l'adresse <https://canadianart.ca/essays/on-ekphrasis-and-emphasis/>
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelone : Anagrama.
- Zambra, A. (2012). *Personnages secondaires* (Denise Laroutis, trad.). Paris : L'Olivier.