

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

D'UNE FEMME À UNE AUTRE : LIRE, ÉCRIRE, DEVENIR EN CONTEXTE DE CANCER

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JENNIFER BÉLANGER

AVRIL 2024

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.12-2023). 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

À Martine Delvaux, directrice de cette thèse, puisque tu es la majuscule à mon histoire. De ma tête appuyée contre le mur, au fond de ta classe en 2014, jusqu'à ma voix déployée ici et ailleurs, avec et sans toi... le trajet fut inespéré. L'impossibilité de trouver les mots justes témoigne de mon affection pour l'élégance et la grandeur de ta pensée. Pour la grâce de chacun de tes gestes, l'étincelle dans ton regard. Merci d'être l'écrivaine vers qui je ne cesse de revenir. D'être l'enseignante qui nous ramène à cette vie maintenant, devant. Merci, enfin, pour la conviction qu'il y aura toujours des pins parasols, des chats et de l'écriture.

À Catherine Cyr, pour l'espoir d'une autre approche, sensible et (plus qu')humaine, au cœur de l'université.

À Anne Martine Parent, pour les judicieuses pistes de lecture.

À Maraude, chat de bonheur, qui me porte vers le monde un ronron à la fois. Ses yeux, aux contours de zigzags, par-delà la fenêtre pour y suivre la danse des oiseaux, sont l'orientation qui donne à mon écriture tout son sens.

À Valérie, pour le quotidien de légèreté et de complicité depuis tant d'années.

À Jean-François, pour l'amitié exceptionnelle au-delà des murs et des silences.

À Gabrielle D., Gabrielle G.-D., Maude, Sandrine et Soline, pour les brèches aux endroits inhospitaliers.

À Maxime, pour les errances philosophiques au bord du canal.

À Nicholas, pour la lumière intellectuelle, poétique, que tu es.

À Olga et Florence, pour la maison qui résiste à tous les souffles. Pour votre amour aux odeurs de cédrat et d'héliotrope.

À Lise, pour la confiance. Merci d'être la gardienne des mots de Verena.

À Viviane, dont le nom, à lui seul, conjure toute mort. Toi, *plutôt une à l'infini qu'une tout court*, qui débordes d'élans et qui m'emportes dans des dimensions de moi insoupçonnées. Merci de croire à la rumeur du cœur accélérant, intrépide, au tournant d'une vie. De bâtir, avec moi, un horizon nacré, de cette Montréal glacée à ta Méditerranée bleutée...

Aux organismes subventionnaires (CRSH, FRQSC), pour le poids qu'ils ont enlevé de mes épaules. Ces bourses m'ont permis de me rendre jusqu'ici, et non pas là-bas ou là-bas. Ici, et entourée de femmes qui pensent, qui aiment, et qui sont ma chance.

## DÉDICACE

À toi, chère Caroline,  
pour l'amitié sans début ni fin.  
Pour la vie qui, entre nous, se poursuit au-delà de nos échappées.  
Pour ce rire en moi qui monte en cascade vers toi.

*Elle, elle a une terrible envie de vivre...*  
*Et toi? Moi je n'en sais rien.*  
— Chantal Akerman

*On écrit pour quelqu'un qu'on aime.*  
— Violette Leduc

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Écrire la maladie.....	39
CHAPITRE II Qui sait/qui c'est : le je(u) des devenirs .....	86
CHAPITRE III Devenir-avec : continuer l'histoire en restant sur sa faim.....	155
CHAPITRE IV Point de salut : au-delà de l'histoire.....	226
CONCLUSION.....	274
BIBLIOGRAPHIE .....	296

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

<i>VC</i>	<i>Voyages en cancer</i> , Evelyne Accad
<i>JR</i>	<i>Jardin radio</i> , Charlotte Biron
<i>C</i>	<i>Celles qui ne meurent pas</i> , Anne Boyer
<i>RA</i>	<i>La reine Alice</i> , Lydia Flem
<i>MDW</i>	<i>Memoir of a Debulked Woman</i> , Susan Gubar
<i>LC</i>	<i>Le Cercan</i> , Jeanne Hyvrard
<i>JC</i>	<i>Journal du cancer</i> , Audre Lorde
<i>SL</i>	<i>Un souffle de lumière</i> , —
<i>D</i>	<i>D'ailleurs</i> , Verena Stefan
<i>MR</i>	<i>Memory of Running: Living with Cancer (2012-2016)</i> , —
<i>BW</i>	<i>In the Body of the World</i> , V (Eve Ensler)

## RÉSUMÉ

Cette thèse en recherche-crédation débute avec un malentendu, un lapsus, qui détermine les règles du jeu au fondement de son écriture : au moment de dire au revoir à mon amie atteinte d'un ostéosarcome, et hospitalisée suite à une opération consistant à lui retirer une partie importante de son ossature, j'ai poussé un *au revoir*. Ce tour de langue, anodin sans doute, irrigue pourtant ce travail, en faisant du rêve – celui de s'en sortir, tout comme celui d'écrire, de lire et d'aimer encore – l'exigence d'un vivre en tension avec la mort. Creusant l'interstice entre le réel et le fantasmé, puis dialoguant avec des philosophes du vivant (Haraway, Coccia, Dufourmantelle, Macé, Malabou), je m'aventure dans les strates troubles d'un présent défini par nombre de crises intimes et collectives afin d'imaginer des possibles qui soient politiques et poétiques, érigés à partir des ruines du contemporain.

En voulant déplier mon expérience d'accompagnante auprès de cette amie malade, une écrivaine acclamée, je me suis approchée d'un corpus d'autopathographies féministes publiées en France, aux États-Unis et au Québec entre 1980 et 2022. L'analyse de tissus corporels et textuels où s'inscrit la maladie m'a permis d'élever un noyau commun aux vies abîmées par le cancer, soit cette coïncidence de vécus et de sens entre les devenir des patientes et ceux des autres formes de vie : végétale, animale, minérale. À partir de cet acquis que tout vivant, sans distinction de formes et d'espèces, partage une même atmosphère et un même sol précaires, bien qu'à des degrés différents selon sa position dans l'échelle de valeurs de notre tradition métaphysique occidentale, j'élabore l'hypothèse que les corps féminins malades – surtout s'ils sont racisés, queers, pauvres – encaissent en symptômes graves l'extériorité dont ils sont tributaires. Au discours répandu sur le cancer qui déplore qu'une de ses causes soit l'hygiène de vie des individus, omettant ainsi la responsabilité des États en matière de santé, je réponds qu'il faut s'attarder aux conditions sociales qui représentent des facteurs aggravants dans le développement des cellules malignes, tout en influant sur la qualité et la quantité des soins. C'est dans ces allers-retours entre le dedans et le dehors des chairs malades, impactées par leur environnement, que se déploie ma pensée et que celle-ci, à la recherche d'une vérité capable de nuance, se nourrit de fragments tirés de mes carnets d'accompagnement, de bribes de dialogue, de souvenirs et de souhaits formulés à partir des pouvoirs spéculatifs du littéraire.

Cette thèse se divise en quatre temps interrogeant chacun un moment du devenir malade – le devenir, le dé-devenir, le devenir-avec et le non-devenir – caractérisé par des métamorphoses, des suspensions, des retours vers l'origine pour mieux en dévier, des feintes pour rater la fin de son histoire, car l'existence ne saurait se restreindre aux schémas narratifs des mythes et des contes héroïques qui fondent notre imaginaire. Avec ces femmes malades, et inspirée par une philosophie de l'organique qui propulse la créativité et l'intelligence sensible des plantes et des animaux vers nos modes actuels de fonctionnement, j'ai voulu prendre le risque d'un détournement et d'une perte de soi, condition pour qu'adviennent des rapports à autrui qui soient ludiques, hors de la mesure et de la maîtrise, débouchant sur les potentialités innovantes et révolutionnaires des vivant·es prêt·es à s'accompagner : à s'attabler ensemble pour prendre des décisions éclairées et alimenter une faim de justice. Cette thèse, en misant « le tout pour le tout », en visant « le tout est dans tout » (Coccia), ébauche une autre manière d'appréhender les corps féminins malades, au prisme d'un écoféminisme radical dans sa défense d'une continuité affective, perceptuelle et sensorielle entre les présences, les absences et le monde.

Mots clés : femmes, cancer, autopathographie, littérature contemporaine des femmes, philosophie végétale, organique, plante, animal, minéral, écoféminisme, amitié, accompagnement, crises sociales, crises écologiques, environnement.

## INTRODUCTION

L'espérance est au risque de l'inespoir, je crois. De la défaite de cet espoir qui nous fait croire à une vie meilleure, bientôt. Un chagrin à tuer. Comment ne pas renier, pour autant, l'espérance? Prendre le temps de s'attarder à juste démêler ce qui pousse là... Comprendre quelles espèces de quelles herbes folles se mêlent aux cailloux, aux monticules, aux petits rongeurs, quelles sortes de racines viennent accroître leurs assises et quelles autres sont dangereuses. Avec des manières lentes et calmes d'apprenti jardinier qui s'attellerait à un carré de jonquilles mêlées d'herbes sauvages. Explorer, regarder. Prendre le risque de voir, d'émettre le moindre jugement, avant d'y avancer ses mains. L'observer en l'aimant. Tout prend alors une autre couleur. Pas de révélation non, juste une aimantation.

Anne Dufourmantelle  
*Éloge du risque*

Je la vois, elle est là. Caroline, mon amie, sa chair imprimée sur le matelas de l'hôpital, et le contraste, la rugosité des draps et la douceur de sa peau. Caroline, mon centre de gravité, son corps parsemé d'herbes folles, et son bassin, monticule formé de cellules cancéreuses qui la rongent. Je m'approche d'elle, appuie mes paumes sur la rambarde grise du lit. Je tâte la distance, vais vers elle, un animal empruntant les mêmes sentiers parce qu'il y a laissé une odeur, le parfum de Caroline, une eau de vie. Elle est là, je l'*observe en l'aimant*. « C'est avec d'autres yeux que vous voyez », constate Claire Fercak (2020, p. 15) au sujet des personnes qui accompagnent la maladie d'une autre. Le réel a perdu sa naïveté, le regard s'abîme dans un point auparavant aveugle, je scrute les jours avec la mémoire de mes nuits, longe les heures le front plissé d'angoisse, un creux au ventre. *Tout prend une autre couleur*, ou plutôt, ce sont mes pupilles qui n'en peuvent plus, qui se dilatent en réaction à la mort, mes yeux ont faim d'éternité et mes rétines brûlent d'un manque d'éclaircies. Je la vois, elle est là, sur le dos, Caroline dégage sa mâchoire, entre nous se placent des bâillements, le fond de nos gorges est fatigué. Une patience dicte mes gestes. Dans cette pénombre intrinsèque au cancer, c'est aussi avec d'autres mains que je touche, d'autres oreilles que j'entends, afin de percevoir les nœuds formés dans la poitrine, les égratignures sur les cordes vocales, le ronflement d'une trachée. En ce lieu cloîtré, ces bruits de vie racontent l'espoir malgré tout. *L'espérance au risque de l'inespoir...* Le dehors s'immisce dans la pièce, dans le corps, il advient par ce vent qui pousse contre les muscles, comme dans cette expression qu'emploie Verena Stefan lorsqu'elle évoque cette chute arrivée dans l'enfance et ses vertèbres blessées où se développeront, des années plus tard, des métastases osseuses : « it

took the wind out of me » (MR, 79<sup>1</sup>). À deux doigts de Caroline, mes oreilles reçoivent son souffle. Le carillon en elle s'agite, annonçant la venue d'une parole. Un récit est au bord de ses lèvres crevassées. Par sa voix rauque, elle continue de vibrer, d'explorer, ouverte à ses devenirs, quels qu'ils soient. Ma bouche n'est pas la même non plus. Elle sera à jamais privée des mots justes dits au bon moment, Caroline, son ostéosarcome, ma salive à sec, ma langue donnée au chat pour que viennent les solutions, que surgissent les miracles. Pour qu'enfin ce cauchemar cesse de la faire trébucher, que tous les cailloux en elle déboulent jusqu'à l'effondrement de l'obscurité.

\*

Une fois, au début de son hospitalisation, avant de la quitter, je me trompe. Au lieu de prononcer « au revoir », je laisse échapper quelque chose qui ressemble à *au révoir*. Je ne sais pas si elle m'a entendue, je ne crois pas. Je n'ai pas repris l'expression, je l'ai laissée entre nous ainsi, métamorphosée, déplacée, inexacte et toutefois fidèle à mes intentions, beaucoup plus que ne l'aurait été un « au revoir » réussi. Le jour même, en tapant ces mots dans un moteur de recherche, je découvre qu'il s'agit du titre d'un livre d'Hélène Cixous, publié en 2021. Je ne l'ai pas lu, et pourtant je me fais la réflexion que les premières lignes donnent le ton à cette thèse, en faisant cohabiter l'intime et l'historique, le singulier et le collectif, puis en posant la question de la durée, de cette fin qui, dans la maladie, *au-dessus de l'abîme*, s'étire dans l'impatience ou le soulagement :

Un récit accroché au Récit[.] Quand cela va-t-il finir? elle se posait la Question chaque fois qu'elle se rendait à lui, dans le mouvement passionné et religieux qui lui faisait la loi, chaque année plusieurs fois depuis la dernière fois, ou la première fois, mouvement qui avait pour but de ne pas laisser le temps de la fin finir, c'est son destin et sa nécessité : le retenir – le maintenir, aussi longtemps qu'elle aurait la force et le besoin de l'agripper, par les cheveux, par les pieds, au-dessus de l'abîme, par les ossements... (2021, p. 13.)

*Quand cela va-t-il finir?* Je me pose cette question sans arrêt, dans mon existence, dans l'espace de mon écriture. Je serai d'emblée honnête : j'ai voulu abandonner cette thèse, la laisser là, inachevée, et tenter de ne plus y penser, comme si c'était possible, comme si la vie n'appelait pas toujours du *scriptura* (de l'ouvrage, de l'acte d'écrire), et peut-être encore plus quand cette vie s'émiette, qu'il faut alors se pencher et remplir ses poches d'éclats à recomposer. J'ai cru être incapable de poursuivre ce projet tant ses enjeux me sont difficiles, tant mon corps s'y oppose. Je devais alors trouver une méthode, une manière de faire, qui déjoue

---

<sup>1</sup> Les références à cette œuvre intitulée *Memory of Running: Living with Cancer* seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle MR suivi immédiatement du numéro de la page correspondant au document Word tel qu'il m'a été confié en 2020 par Lise Moisan qui possède les droits d'auteur.

mon immobilisme. Tel que le démontre la citation de Cixous que j'ai transposée ici sans la contextualiser, en tirant parti de ses ossements, j'acceptai de glisser de texte en texte, de femme en femme, de marcher auprès d'elles en me remémorant ce que constate Vinciane Despret face aux lignes de fuite qui irriguent son travail : « Faire soi-même le trajet, que la réponse n'ait pas été donnée tout de suite, que le trajet apprenne bien d'autres choses que ce que l'on découvre... », car « [L]es choix que l'on fait sont des choix dont on ne se rend pas compte qu'ils portent sur tout à fait autre chose que ce qu'on est en train de faire... » (2021, p. 13). Et plus loin, elle ajoute, en liant le geste d'écrire à celui de la lecture, tous deux bougies d'allumage de sa pensée : « Au moment où je lis, il y a des bifurcations, ceci me fait penser à cela, tiens ce sera une idée de partir dans cette direction... » (*ibid.*, p. 58). Inspirée par ces recherches qui troquent les « trajet[s] en ligne droite » (*ibid.*, p. 18) pour des « trajet[s] où l'on *continue* à s'amuser » (*idem*; je souligne), j'adhère au principe voulant que le processus l'emporte sur la fin; que le centre détient autant, sinon plus, de richesse que la conclusion, en ce que ce milieu, où les questions ne se règlent qu'en se dédoublant, assure une continuité, un *ongoingness* (je reviendrai sur ce terme cher à Donna J. Haraway).

Despret m'autorise, d'une certaine façon, à être attentive à tout ce qui est susceptible de relancer l'écriture dans le cadre de cette thèse, de sorte que celle-ci demeure sensible à l'œuvre de la maladie, à son essence déroutante, dérangeante : un ouvrage feuilleté avec l'urgence et l'intuition d'y trouver quelque chose ou quelqu'un·e; un bruit – un rire, un frémissement, un miaulement, un cri retenu, un silence – qui, au cœur d'une conversation, est moins une distraction qu'une condition pour nourrir le lien, empêcher qu'il ne se replie sur lui-même; une image qui, selon l'angle et la lumière, livre une autre vérité. Elle m'encourage à fouiller les surfaces visibles, à dépasser les allant-de-soi, à fabriquer activement des contiguïtés originales, voire originaires, dans la mesure où toute mise en rapport est dotée d'un pouvoir de re-création ontologique, d'ordre idéologique. C'est donc dans cette perspective que j'accorde ici une importance aux rencontres perturbant, sans le menacer, le cours de ma recherche; que je collectionne les apartés, les détails, les coquilles, les errances du langage, les erreurs de lecture, qui m'offrent des échappées hors de la matière du texte et du réel. Je laisse tomber les évidences afin de voir ce qu'elles dissimulent, l'autre chose dont est faite toute chose, pour paraphraser Despret. Il s'agit là d'exigences que je pose dès le départ, définissant autant l'exercice de pensée auquel je me sou mets que l'écriture en elle-même, infiniment souple et vive dans ses *mouvements passionnés, mouvements qui ont pour but de ne pas laisser le temps de la fin finir* (Cixous).

Je cesse de parler, et une femme se lève pour prendre la parole. Elle s'appuie sur sa canne, s'éloigne de sa chaise, se tient devant nous, droite. Martine et moi sommes allées à Sherbrooke pour y discuter des *Allongées*, un essai poétique écrit de nos quatre mains, aux axes réflexifs familiers à ceux de cette thèse. Après la causerie animée par Félix Morin<sup>2</sup>, cette femme d'un nom et d'un âge inconnus, cette femme de tous les âges, raconte son histoire : enseignante, dont la carrière fut souvent interrompue en raison de douleurs lancinantes et persistantes depuis le début de sa vingtaine. Je ne sais rien d'elle, et pourtant je devine, dans la force de son soulèvement, quelque chose qui me concerne. Quelque chose qui me touche, c'est-à-dire m'émeut, au sens littéral : m'amène à changer de place pour en trouver une autre, au croisement du passé et du futur, projetée vers l'avant au fur et à mesure que cette femme exhume ses souvenirs.

Après les applaudissements, elle s'approche de nous. Je découvre la profondeur de ses yeux bleus, la soie de ses cheveux blancs. Elle insiste pour nous serrer la main, nous remercier, et je lis, dans cette générosité, un geste qui non seulement répare un peu les derniers mois marqués par la COVID-19, durant lesquels nous avons craint le toucher, mais semble également mimer ce qui, dans une course à relais, signe le départ de la femme qui attend, bras tendu, prêt à recevoir. Le passage du témoin n'advient qu'un bref instant où les deux corps se confondent presque, alors que l'un ralentit et l'autre accélère. Il suffit de le rater, de l'échapper, de manquer de coordination, pour qu'advienne un mauvais départ et que le reste de la course soit compromis. Or, dans l'imaginaire que j'évoque ici, une femme qui s'étire vers une autre malgré les difficultés de mobilité, ce n'est pas la peur de perdre qui importe : seul triomphe l'événement de se reconnaître, par l'intermédiaire non pas d'un cylindre, mais d'un récit. D'y répondre et d'en répondre. Durant les secondes qu'a duré cette poignée de main, cette femme et moi avons fait relais. Je lui suis redevable d'avoir mis en action ce que je tente, entre autres, de problématiser dans cette thèse : le fait que les femmes peuvent s'appuyer les unes sur les autres pour écrire, en elles et hors d'elles, le trajet du cancer, puis pour élaborer une réflexion critique, mutante et mouvante, sur ce qu'elles vivent et font, en montrant comment elles en sont arrivées là. Le fait, donc, qu'elles s'*inspirent* les unes des autres en se communiquant une impulsion créative et en partageant une même respiration.

Entre elles, entre nous, circulent des vérités qui n'ont rien à voir avec « ce vrai [qui] demande que l'autre se reconnaisse vaincu » (Despret et Stengers, 2011, p. 81), étant moins des absolus, des contraintes, que des poussées, des avancées qui réinventent nos réflexes d'attachement, en dégagant suffisamment d'air pour

---

<sup>2</sup> Pour écouter l'entretien, consulter la page suivante : <https://les-longues-entrevues.castos.com/episodes/les-longues-entrevues-entretien-avec-martine-delvaux-et-jennifer-belanger>

chérir une autre profondeur de réel, une dimension plus vaste que la façade de nos complicités. J'ai appris de mon corpus, constitué d'autopathographies contemporaines écrites par des femmes et de textes théoriques, combien la trace d'autres femmes, explicite par l'usage de citations ou implicite par des allusions plantées ici et là, alimente une stratégie discursive permettant de conjurer la solitude et de construire une crédibilité aux yeux de qui la refuse. Plus encore, cette stratégie renvoie, me semble-t-il, à un désir d'honnêteté envers la pensée, celui d'admettre que nos idées dépendent toujours d'un arrangement de plusieurs sensibilités et intellects, eux-mêmes appelés à en générer d'autres dès qu'ils se côtoient. Autrement dit, nous ne pensons jamais seules, et croire l'inverse serait nier le poids des héritages, de ce qui se transmet avec ou sans notre accord. Mais ne nous trompons pas : penser ne signifie pas céder au consensus, à l'apparente beauté de l'unité, du tout. Dans cette thèse, penser tient de l'artisanat, d'un « faire à la main », semblable au reprisage, qui n'efface ni les motifs ni les marques de notre intervention. En effet, nous reprenons, c'est-à-dire répétons les gestes, retouchons les textes, et réparons les « tear[s] in the fabric of life » (MR, 36), et ce, « l'une avec l'autre, par l'autre, grâce à l'autre » (2011, p. 80), tel que le défendent Vinciane Despret et Isabelle Stengers dont l'écriture à deux a consolidé cet énoncé. Faut-il d'ailleurs rappeler que « penser » contient, dans son étymologie, le verbe « soupeser », soit « soulever et soutenir un moment dans la main »? Entre cette femme et moi, il y avait eu nos mains liées un moment, un trait d'union entre les générations. Nous nous étions soulevées et soutenues, au cœur d'une pensée en évolution.

En partant, cette femme me confie : *j'aurais aimé écrire ce livre*. Je lui réponds : *il n'est pas trop tard*. Aujourd'hui, je me rends compte de l'absurdité de ces mots : le livre, celui-ci, est bien entendu déjà écrit. Ce que je voulais pointer, c'est la possibilité de défiger le contenu de notre essai, en s'emparant des fragments que nous avions voulu sans ponctuation finale justement pour faciliter l'entrée et la sortie des lectrices. Une autre femme, derrière nous, a ouvert sa copie afin de nous montrer le plomb qui serpentait à travers les marges, sa volonté de s'installer à l'écart et, à partir de là, de rejoindre nos phrases, les prolonger, les nuancer. Deux rencontres avaient eu lieu, l'une en chair et en os et l'autre par la littérature, sur le papier, sans qu'il soit pourtant simple de les circonscrire. Deux corps-à-corps par lesquels ces femmes, dans leur familiarité et leur éloquence, *me disaient quelque chose*. La littérature nous avait offert, et nous offrait toujours, un lieu de connivences pouvant agrandir la vie, l'excéder. Et si elle avait été cette destination privilégiée pour entendre en d'autres ce qui cogne en soi, il me semblait qu'elle pouvait être l'origine de cette thèse portant sur l'accompagnement et l'écriture du cancer. Qu'à partir d'elle, j'aurais le droit de tout faire et surtout de raconter des histoires, de faire mentir les heures en demeurant, avec Caroline, dans cette permission que nous a octroyée mon *au révoir*. Un lapsus qui, cherchant à retarder le départ, se désole

néanmoins de ne pas pouvoir empêcher que s'envolent les promesses d'éternité. Par la littérature, celle à écrire et celle déjà existante des femmes malades, peut-être pourrai-je réussir à inscrire le destin de mon amie dans une autre fiction, aussi vaste qu'une carte du ciel où « décliner les astres » (Roels, 2022, p. 72), en n'oubliant pas qu'en chaque nébuleuse languissent les vestiges d'une étoile disparue.

\*

*Le ciel est contre moi*, dit-on, en pointant ce qui, en lui, influence négativement le cours de notre vie. Cette expression, aux allusions bibliques, suppose un conflit, une opposition à une entité plus forte que soi, mais j'y vois également l'occasion d'un contact qui, ni doux ni violent, déposerait l'étendue du ciel, et son contenu, sur notre corps. Car il arrive, oui, que *le ciel nous tombe sur la tête* et que, nous enveloppant de manière « accablante et inattendue », il devienne une doublure qui nous réécrit en nous projetant « à des années-lumière<sup>3</sup> » (*ibid.*, p. 129). Ainsi, entre le ciel que l'on contemple secrètement afin de lire, à travers les nuages, notre destin, et le texte de notre existence que l'on allonge au fil des jours, il n'y a peut-être nulle différence. Ce qui s'imprime, dans l'un comme dans l'autre, se renouvelle en changeant de forme et de sens, selon les interactions qui les fondent. Rien ne s'y perd. Ne dit-on pas d'ailleurs que, comparés à la parole, les écrits restent<sup>4</sup>, ayant la qualité de perdurer au-delà de ce qui est voué à s'éteindre? Par la littérature, donc, j'aimerais récuser l'inévitable et me jouer des augures célestes, avec la désinvolture de Delphine Horvilleur qui, pour repousser l'inévitable perte de son amie atteinte d'un cancer incurable du cerveau, se surprend à guetter « l'univers s'[étant] mis à [leur] envoyer des signes » (2021, p. 137). « J'ignore dans quelle mesure nous les inventions un à un », poursuit-elle, « mais quelle importance? » (*idem.*) Ne compte que la quête qui nous rend vigilant·e aux phénomènes donnant l'impression de s'adresser à nous, puis l'envie de croire à une coïncidence entre le monde et soi, à cette probabilité d'une vie plus grande que la nôtre, dispersée dans l'atmosphère. Ne compte, au fond, que le souhait, chuchoté au bord de la mort, que « l'histoire ne s'arrêt[e] pas là » (*ibid.*, p. 140).

---

<sup>3</sup> Virginie Roels, *Les écrits restent alors je resterai*, Paris, Stock, 2022, p. 129. Une femme de 40 ans, atteinte d'un cancer du sein, s'adresse à sa fille de trois ans en traversant toutes les temporalités; en poursuivant le geste d'une mère qui ne veut rien laisser en suspens au nom de l'amour, qui remplit les blancs de l'héritage et qui, livrant des conseils, prédit les enjeux à venir dans l'éventualité qu'elle ne puisse accompagner sa fille jusque l'adolescence.

<sup>4</sup> « Mieux vaut défier le temps jusqu'à ce qu'il me dise ce qu'il compte faire de moi. Qu'il aille se faire voir, le temps, je m'en balance, je vis désormais par effraction » (Roels, 2022, p. 41).

Serait-ce pour cette raison que, sans que nous parvenions toujours à nous l'avouer, nous prenons un livre, tournons ses pages, en prenant la liberté de nous imaginer double, immortel·le, dans un univers où les jeux d'enfants seraient souverains et dicteraient la cadence du temps? « [T]irer la langue à Einstein » et réinventer « toute la théorie de la relativité » : voici le projet de Delphine et de son amie Ariane qui décrètent, devant l'inéluctable progression du cancer, que le temps, « à partir de maintenant », « ne se compte plus comme le font les autres. [...] [C]haque heure est un millénaire et la semaine qui vient peut durer un million d'années » (*ibid.*, p. 138). Au terme de ce pacte, avant l'arrivée de la nuit, Ariane tend son poignet vers Delphine et lui demande de regarder sa montre qui « s'était mystérieusement arrêtée » (*idem*). Le hasard des circonstances ou la preuve d'une synchronicité avec le cosmos? Cela aussi importe peu. L'attention est dirigée non pas vers les effets de cette entente entre les deux femmes, que l'on devine nuls face à l'autorité du temps, mais sur l'entente en tant que telle, sur la confiance qu'elles portent en ces récits « we tell ourselves in order to live » (Didion, 1979, p. 11). Car dans leur croyance en la force imaginative, spéculative, des mots, j'entends, en écho, Joan Didion qui, dans son essai *The White Album*, soutient que les histoires qu'on nous raconte dès notre plus jeune âge épousent des cadres narratifs trop étroits pour accueillir ce qui « does not fit » (*ibid.*, p. 13). Ce qui, par sa nature imprévisible, demande que nous improvisions au sein de l'existence et de l'écriture, que nous abandonnions les scénarios aux résonances longtemps apprivoisées ainsi que leurs répliques qui flottent au-dessus de la singularité des corps, nous faisant admettre : « I was supposed to have a script, and had mislaid it. I was supposed to hear cues, and no longer did. I was meant to know the plot, but all I knew was what I saw » (*idem*). Les accidents, les maladies, les ruptures, les coups de foudre ou de dés... autant de « flash cut[s] » (*ibid.*, p. 14) qui nous font dévier des horizons d'attente et commandent un réajustement. Tout ce que nous croyions savoir, sur soi et sur les autres, s'effondre en instaurant un autre ordre. Le silence qui résonne une fois que nous cessons d'entendre les signaux (*cues*), et dont les virtualités rappellent celles d'une page blanche, est un gage de création. C'est d'ailleurs le pari que semblent faire Delphine et Ariane : ne pas se détourner des grands vents et laisser la poussière du « champ de bataille » (2021, p. 138) où elles avancent s'élever, parasiter leur regard, faire sauter les images, la pellicule du film de leur vie par endroits rayée, abîmée.

Avec Didion, nous comprenons que la vie n'a rien d'un film fait d'un commencement, d'une fin et, entre les deux, d'une séquence de plans en continu, d'un objet proprement délimité et achevé donc, mais qu'elle est davantage « a cutting-room experience » (Didion, 1979, p. 13). Vivre et écrire se rapporteraient au montage : pas uniquement à ses techniques, mais à ce qui le motive en premier lieu, la nécessité d'être au cœur de l'action, dans le geste qui consiste à découper, déplacer, prélever, raccorder, puis à tout

recommencer. Ni l'un ni l'autre ne se contentent de tisser une trame biographique dans le respect total des règles de l'art. Leur intérêt réside justement dans la finesse qu'ils déploient, par divers procédés, afin de recadrer et de truquer le réel : afin de signaler que, puisqu'ils sont le fruit d'une démarche somme toute subjective visant à agencer des morceaux et à produire, à partir de leur collage, des effets de sens, les choses auraient pu être autrement. Il suffit de se remettre à la tâche, comme on brasse à nouveau les cartes, pour que le jeu des syntaxes possibles reprenne. Sans doute y a-t-il dans la salle de montage, la *cutting-room*, quelque chose qui, en regard des manipulations qui s'y performant, s'apparente à la salle d'opération où le déroulement des interventions n'est jamais complètement exempt d'imprévus malgré la rigueur des protocoles. Les deux pièces, en leur qualité de hors-lieu, offrent les conditions pour pratiquer, dans l'intimité et la lenteur qu'une telle activité réclame, une écriture sur le corps endormi ou sur le film en attente d'être (re)construit. À l'intérieur de ces espaces transitoires et fermés au monde, le temps, sa durée, n'obéit pas à sa logique usuelle; c'est le temps du rêve qui y prime, un temps qui, propre aux repères brouillés de la nuit, permet de s'extraire du quotidien et de croire aux miracles. « Il suffisait de choisir de voir les miracles » (2021, p. 137), écrit Horvilleur, et c'est peut-être inspirées de cette résolution qu'Ariane et elle se risquent à transformer les heures en années... sans ralentir ou accélérer les jours, mais en modifiant ce qui touche à leur essence. Après tout, le prénom Ariane, chargé d'un poids mythologique, est en lui-même un rappel qu'il s'agit parfois d'oser tirer, à son avantage, le fil du récit.

Que l'on croie ou non au destin, que l'on lève la tête vers le ciel ou baisse les yeux vers un texte à la recherche d'une étincelle, il y a, dans les signes terrestres ainsi que dans les livres que l'on donne ou reçoit, dans ceux que l'on emprunte avec la trace des lectures précédentes ou ceux que l'on récite pour une amie quand celle-ci n'arrive plus à lire, l'appel à prendre la suite... comme on prend *le mal en patience*. Non pas au sens de se résigner à toute douleur, ou d'y être indifférent·e, mais au sens de garder un sang-froid capable d'endurance face à ce qui, dans ses résistances, impose une lenteur. Ainsi l'approche du fragile, du mystérieux : du vivant. À Horvilleur qui, évoquant l'entrelacement en nous du vivant et du morbide, affirme que « [c]'est quand la vie et la mort se tiennent la main, que l'histoire peut continuer » (2021, p. 21), je réponds : c'est quand deux femmes se tiennent la main, que l'histoire peut commencer.

\*

*Laisser le jeu parler*

La première scène de *Cléo de 5 à 7*, écrit et réalisé par Agnès Varda en 1961, débute ainsi : plongée en gros plan sur des mains blanches qui mélangent des cartes de tarot, et cette voix : *coupez, mademoiselle*. Une autre main, moins ridée, surgit dans le cadre et répartit le paquet en deux. *Choisissez neuf cartes de la main gauche*, ordonne maintenant la voix. Et la main du cœur s'exécute. *Je sais, trois pour le passé, trois pour le présent, trois pour le futur*. Il faut, explique la cartomancienne, *laisser le jeu parler*. Mais l'avenir est ombragé, *je vois les forces du mal, c'est sans doute un médecin. Le jeu est difficile, compliqué*, tranche-t-elle, *je ne vois pas très bien. Faudrait en faire un autre*, et sans même laisser le temps à l'autre femme devant elle, sa cliente, de glisser un mot, elle étend les cartes, *coupez s'il vous plaît, et tirez quatre cartes*, avec l'espoir sans doute que cette deuxième pige, qui est en réalité une deuxième chance, raconte une histoire différente. À partir d'ici, la couleur à l'écran disparaît et les prochaines scènes se déroulent en noir et blanc.

Les spectateur·trices sont appelé·es à être dans les souliers de Cléo, de manière littérale – nous la suivons, pas à pas, dans la durée de l'attente – et figurée – en regardant le monde depuis ses lunettes (inspirées de celles que porte Godard dans *Les Fiancés du pont MacDonald*, le film enchâssé dans *Cléo de 5 à 7*, et qui, une fois retirées, fait la démonstration qu'à chaque histoire existe un revers, plus lumineux). Le sous-titre des *Fiancés* résonne d'ailleurs comme un avertissement : *Méfiez-vous des lunettes noires...* C'est derrière un regard teinté par lequel arrive le malheur que, dans le salon de la cartomancienne, nous apercevons les visages, ainsi que les identités, se dévoiler à la caméra, et ce, au moment où elle demande, le jeu sous les yeux : *vous êtes malade? Oui*, répond Cléo. *C'est sur vous, la maladie*, renchérit la première. *Oui, moi*, dit Cléo, qui a ensuite le courage de cette question : *c'est grave n'est-ce pas? Oui, c'est grave*, répond la cartomancienne, *mais il ne faut pas exagérer. Pigez encore une carte*. Il y a, dans son obstination à prolonger la lecture d'une carte puis d'une autre, tant l'aveu d'une impuissance que le risque, dédoublé, de tomber sur celle, redoutée, de la mort. *Assez, taisez-vous*, finit par dire Cléo devant l'arcane sans nom. *Dès qu'on m'a fait un prélèvement, j'ai compris*. Les cartes causant plus de tort que de bien, affirmant une chose et son contraire, Cléo tend sa main à l'autre femme, un geste ultime qui traduit son aspiration à un autre dénouement... Mais des lignes dessinées dans une paume, la cartomancienne prétend ne savoir rien : *en main, je n'y connais rien*. Cléo essuie ses larmes, la porte se referme, quelques futures clientes attendent, assises, leur rendez-vous. *Les cartes disent la mort*, confie la cartomancienne à celui qu'on devine être son époux, *et moi j'ai vu, j'ai vu le cancer. Elle est perdue*.

Or la perte, précédée ici d'un verbe conjugué au présent, est moins une prédiction qu'un état de fait. Son sens premier, le plus évident, serait celui d'une condamnation, mais le film a ceci d'habile qu'il revient maintes fois vers la carte de la mort, le point final du jeu de Cléo, en la détournant toujours des conclusions

faciles. Si cette carte annonce une fin, c'est celle qui s'interprète à la lumière de son illustration – un squelette vêtu d'une armure et, en arrière-plan, un soleil levant – et qui prend une signification particulière pour la protagoniste; une signification qui s'aiguise au fil des minutes et qui atteint sa pleine clarté lors de sa rencontre avec Antoine, un soldat enrôlé dans l'armée française, avec qui elle partage un être-au-monde tragique. Durant le trajet en autobus, du jardin à l'hôpital, quelques heures avant son départ pour l'Algérie, Antoine propose à Cléo une nouvelle perspective sur son épreuve, en lui faisant faire « un pas de côté » (Lefève, 2020, p. 235). En lui disant de regarder par là, et encore par là, puis vers le ciel, sans que ces distractions ne servent à autre chose qu'à témoigner de la vie possible. *Connaissez-vous le nom de ces arbres? Non. Des paulownias. Et quelques secondes plus tard... Vous avez réponse à tout. Moi, c'est drôle, j'ai plutôt question à tout... Aujourd'hui, tout m'étonne.*

La carte de la mort : une fin, donc, portée par un recommencement. Le film, en suivant Cléo dans sa déambulation à travers un Paris qu'elle découvre à la fois plus grand et plus beau, n'a de cesse d'inscrire en lui un désir de relance, de poursuite, qui confère une densité inédite à ce temps – deux heures – qu'il s'agit de tuer. C'est le *en attendant* que Varda exploite, ce temps inconfortable, creux et si long, où nous croyons qu'il ne se passe rien alors qu'en vérité, tout se joue. De 5 heures à 7 heures, Cléo attend le diagnostic, la mort « qui n'arrive qu'une fois » (Laurens, 2013, p. 21), comme d'autres ont attendu Godot, l'homme qui n'arrive jamais... Sans oublier que de l'attendre, c'est vivre.

Accordée à sa montre, Cléo vaque à ses occupations : s'arrêter dans un café, aller dans un magasin acheter un chapeau d'hiver alors que nous sommes le premier jour de l'été, se regarder dans les miroirs, se coucher dans son lit avec ses chatons, embrasser son amant qui aussitôt prend la fuite, chanter *Sans toi*<sup>5</sup>... Cléo quitte ensuite son appartement, elle n'y reviendra pas. Elle rejoint son amie Dorothee qui l'entraîne au cinéma et qui, dans sa course, fait tomber un miroir. La vitre fracassée contre le sol, Cléo retient son souffle, *c'est un signe de mort... Allez, viens*, lui dit son amie. Un ordre? Une invitation? Un dessein, plutôt, qui s'esquisse sans que cette amie en soit consciente. Par ces deux mots – *allez, viens* –, elle retire à l'apocalypse annoncée ce qui la rend apocalyptique (Derrida, 1986). Proposant ce « pacte sans pacte » (*ibid.*, p. 61), elle signe « la venue d'un viens qui soit un récit » (*ibid.*, p. 74), qui soit une réserve d'étonnement en mesure de « contresigne[r] tout ce “qui est arrivé” » et de faire « s'élançe[r] [Cléo] au-devant de ce qui n'est pas encore

---

<sup>5</sup> En déroutant peut-être le sens des paroles, de sorte que *Sans toi* devienne *Sans moi*, et qu'à la phrase de la cartomancienne *c'est sur vous, le cancer*, il soit impossible, pour Cléo, de confirmer *Oui, moi*. De consentir au réel qu'ouvre un tel aveu, le « moi » désormais dissout.

arrivé » (*ibid.*, p. 23). Car le *allez, viens* de l'amie est ce qui permet justement de continuer à se mouvoir, à aller et à venir : à se déplacer en tous sens. Puis de voir au-delà de son reflet, de faire tomber les apparences, préparant ainsi son avènement au monde. Comme si elle acceptait enfin d'entrer dans l'été et d'émerger de sa somnolence, Cléo offre à Dorothée son chapeau d'hiver au moment où cette dernière quitte le taxi. Ses paroles, dites quelques secondes plus tôt, retentissent telle une contre-rumeur : *Le miroir brisé, c'était sûrement la mort dont les gens parlaient*. La mort serait donc déjà passée, laissant intacte la chair de Cléo. Dorothée est l'amie par qui le sort se rompt, et qui guide : *Au bout, c'est le parc Montsouris, tu connais? Non...* La porte du taxi s'ouvre, *Au revoir* dit Cléo, mais Dorothée court déjà, et ne l'entend pas.

Perdue à l'intérieur d'un horizon qui s'approfondit plutôt qu'il ne se rétrécit, et dont rend compte chaque *Connais-tu?, Connaissez-vous?* qui lui est adressé et auquel, joueuse, elle répond, Cléo « fai[t] la ligne, pas le point » (Deleuze et Parnet, 1980, p. 34); elle ne revisite pas sa mémoire, son passé, elle n'interroge pas les causes de sa biopsie, mais, comme on dit en typographie, elle fait un saut de ligne, se renvoie à la majuscule. Elle regarde en avant, une intention qui se confirme dans sa réponse au chauffeur de taxi qui, à deux reprises, après le départ de Dorothée, lui demande où aller : – *Et maintenant? – Tout droit. – Et maintenant? – Encore tout droit. Dans le jardin*. Là où elle fera la rencontre d'Antoine, et dont l'importance tient, selon moi, non seulement de son accompagnement, mais surtout de quelque chose de plus subtil et de tout aussi fort, qui en donne la consistance même : sa manière de raconter, en ayant l'assurance de celles et ceux qui parfois se trompent, et dont l'erreur, plutôt que de susciter un malaise, permet la naissance d'une chose autrement impossible, nous rappelant que le latin *error*, dérivé du verbe *errer*, signifie détour... Et qu'il suffit de prendre pour vrai ce qui est faux pour qu'adviennent d'autres narrations, d'autres destinées.

En se dirigeant vers l'autobus, Cléo affirme que de connaître l'histoire du film avant de l'avoir vu, c'est comme *souhaiter bonne fête d'avance, ça porte malheur...* *Vous êtes superstitieuse alors?*, dit Antoine. *Ça, oui*, répond Cléo. *Mais je peux vous souhaiter un bel été, aujourd'hui ça porte bonheur, quand c'est le jour juste...*, ajoute Antoine. Ce jour juste, c'est le plus long de l'année, où le soleil tarde à se coucher, où Flore, *la déesse de l'été* précise-t-il, règne sur Paris, puisque c'est sa fête. Cléo ricane d'une telle coïncidence, *presque, mon nom c'est Florence*. *Quel programme*, poursuit Antoine. *Florence, c'est l'Italie, et la Renaissance, Botticelli, une rose. Alors que Cléopâtre...* c'est la femme « toujours étendue sur un lit ou une méridienne comme si elle attendait un amant » (C, 124), et dont l'existence a un poids historique et politique, son suicide entraînant la reddition de l'Égypte en faveur de la République de Rome. C'est également celle qui, sous un masque, attire et fait dériver tous les regards y compris le sien, et qui, sous des airs malades, performe ses propres paroles : *Si tu arrives trop tard,*

*on m'aura mise en terre, seule, laide et livide...*<sup>6</sup> Mais Cléo n'est plus seule; Antoine est là, et sans doute est-il même deux, charriant le spectre de Marc Antoine, consul et guerrier romain, amant de la reine d'Égypte, lié à celle-ci par un même destin qu'a scellé leur rencontre sur les rives de Tarse, des siècles plus tôt. En ramenant Cléo à elle-même, c'est-à-dire à Florence, Antoine reste Antoine, Cléo renaît telle une rose, et la mort, à laquelle ils sont voués, tombe à plat, dans l'absence de générique qui clôt le film. À l'exception qu'Antoine s'est trompé... et qu'on serait tenté, en entendant les faits être rétablis, de voir un leurre là où poignent enfin, pour Cléo, des échappées hors du réel en noir et blanc.

En effet, avant l'arrivée du médecin qui, de sa voiture, annonce *deux mois de rayons, tout ira bien*, Antoine se corrige. Flore est la déesse romaine non pas de l'été, mais du printemps, des fleurs et des plantes, de ce qui revient après le froid et qui n'est plus *nue au cœur de l'hiver*<sup>7</sup>... Cette imprécision dans le récit mythologique installe un retard, un *trop tard* signifiant peut-être *on a tout le temps*<sup>8</sup>. Le printemps s'est terminé hier, et Flore malgré tout demeure. Car *ça ne fait rien*, dit Antoine, *aujourd'hui, c'est l'été de Flore*. Une affirmation qui, au contraire, fait quelque chose : réitère le pouvoir des mots vis-à-vis la réalité, leur influence sur l'origine et la fin du monde, qu'elles soient de l'ordre de l'intime (le cancer) ou du collectif (la guerre). S'il avait dit Cérès, la « vraie » déesse de l'été, Cléo n'aurait pas révélé son prénom. Elle serait restée Cléo, un pseudonyme. Son anonymat aurait empêché qu'ait lieu une véritable rencontre. Le mythe l'aurait enserrée, en ne laissant aucune place à la reviviscence. Plutôt que d'appeler le malheur, cette erreur permet à tous les deux de continuer à marcher ensemble, en se souriant, dans un présent suspendu par le *à suivre*<sup>9</sup> du médecin. *Pourquoi*, soupire Cléo. *Je regrette de partir, je voudrais être avec vous*, dit Antoine. *Vous y êtes*, répond Cléo. *Il me semble que je n'ai plus peur. Il me semble que je suis heureuse...*

Plus tôt dans le film, elle chantait : *Je te récitais de faux serments... Je te mentais, je t'ai menti, j'en suis sortie*<sup>10</sup>, des mots qui, resignifiés par Antoine, confirment qu'en étant infidèle à une certaine vérité, on peut sortir de son amour, sortir de sa maladie, et toucher autrui dans la grandeur qu'il nous octroie. On peut quitter les murs – ceux de son corps, ceux de sa maison – pour planer dans les rues et les jardins, lieux où on musarde sans préméditer le futur, en s'y abandonnant. On peut se débarrasser des rôles prêt-à-porter pour des identités en porte-à-faux, au-dessus d'un vide qui n'est ni noir, ni blanc, mais quelque part entre les deux,

<sup>6</sup> « Sans toi », paroles d'Agnès Varda, musique de Michel Legrand.

<sup>7</sup> « Sans toi », paroles d'Agnès Varda, musique de Michel Legrand.

<sup>8</sup> Conclusion à laquelle arrive Cléo lorsqu'Antoine et elle sont tous les deux dans le jardin de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière.

<sup>9</sup> « À demain mademoiselle, venez vers 11 heures, je vous indiquerai la marche à suivre », dit le médecin à Cléo.

<sup>10</sup> « La menteuse », paroles d'Agnès Varda, musique de Michel Legrand.

là où l'inexact sonne « juste », précisément parce qu'il inscrit un décalage poétique au sein des trajectoires figées.

À travers le *ça ne fait rien* d'Antoine, qui n'est pas étranger à ce que formule Dorothée dans le taxi, c'est une texture et une dimension nouvelles de l'existence qui s'érigent, les signes – le miroir brisé, Flore au lieu de Cérès – s'emparant de la fiction afin de lui imposer un dénouement dont la nature consiste en sa capacité de basculement, de revirement. Comme dans *Les Fiancés* lorsque le corbillard est changé en ambulance... aux coups *des mille et une nuits*. Cette référence qui surprend (le chauffeur réagira avec un *hein?*), et que laisse échapper Cléo devant l'observatoire du parc Montsouris après avoir demandé ce que c'était, ce château, est pourtant révélatrice de la faculté qu'aurait la littérature de repousser notre propre disparition, à condition de savoir tenir en haleine, garder ouverte la fin. De savoir (se) faire des histoires, des idées, dans le but de *compliquer* un peu les choses, en engendrant moins des difficultés que, dans le respect de sa définition étymologique, des plis de sens inépuisables. Ainsi, ce jardin, qui déborde d'enfants, est vite couronné de merveilleux : il devient un espace où *ils ne risquent pas la mort* d'y être entrés, pour reprendre les mots du chauffeur, mais... la vie. « Risquer sa vie, dans les moments décisifs de notre existence, est un acte qui nous devance à partir d'un savoir encore inconnu de nous, comme une prophétie intime », écrit Dufourmantelle, comme « le moment d'une conversion » (2014, p. 12). voire le moment d'une conversation qui, inespéré, parvient à dérouler davantage notre chemin et qui, pour le meilleur, nous perd en conjectures, forçant notre regard dans l'angle mort des cartes tirées, vers le soleil levant, « la lumière en arrière de soi » (*ibid.*, p. 19).

Cléo, à l'intérieur de ces deux heures, fréquente des foules anonymes, celle du café, celle qui se forme près des amuseurs de rue, et n'est entièrement présente qu'aux personnes capables, au cœur du désespoir, de lui pointer l'envers de sa peur, en la reconnaissant d'abord. À l'instar de Céline Lefèvre qui soutient que *Cléo de 5 à 7* n'est pas un film sur la maladie, ni sur la médecine (2020, p. 212-213), mais bien un film qui honore le soin par l'amitié<sup>11</sup>, je cherche, à partir de cette posture du *autour*<sup>12</sup>, de ce qui tourne près du sujet sans l'épuiser, toutes celles qui, ayant plus d'un tour dans leur sac, se cachent derrière Cléo : Cléopâtre, et Florence, et Flore... C'est avec cette magie du cinéma, qui confond les lieux et les temporalités, qui mêle

---

<sup>11</sup> Mentionnons aussi que Varda s'est entourée d'amies pour faire ce film, comme si le cinéma, mais tout aussi bien la littérature, ne pouvait exister qu'en présence de ceux et celles qui partagent notre vie.

<sup>12</sup> Les mouvements de la caméra, à travers le film, semblent également répondre de cette dynamique, du proche et du lointain, alors qu'elle suit parfois Cléo en s'attardant sur ce qu'il y a autour d'elle, la cacophonie du café, les gens dans la rue, comme si, d'une certaine manière, Cléo était toujours à l'avance ou en retard sur son image... La caméra trace ainsi des allers-retours constants entre le cadre et le hors-champ, en les brouillant.

la vie vécue et celle rêvée, que Caro, sous l'effet d'une rime et à quelques lettres près, devient, elle aussi, Cléo.

\*

Je lis une femme malade, et une autre apparaît. Je vois Caroline, et je me révèle à moi-même. Je ne suis plus tout à fait seule depuis que le cancer broie celles que j'aime. J'ai un surplus de corps entre les doigts. Ces doigts écrivent cette thèse en traînant l'épaisseur historique et biologique de toutes ces femmes ravagées. *Des récits accrochés au Récit* (Cixous).

Cela commence dès l'enfance. « Cancer » est le mot qui jaillit entre deux absences, le mot qu'il me faut conjuguer au pluriel pour saisir sa violence et ses subtilités. Il y a eu le cancer de cette tante, puis le cancer de cette grand-mère, puis le cancer de cette cousine. Ces disparitions, je ne les comprenais que les jours de fête, la famille qui se réunissait quelques fois par année jusqu'à ce que la personne qui tenait à organiser ces rencontres meure, elle aussi, du cancer. Les chaises laissées vacantes disaient que la maladie était passée. Ces femmes, pauvres, vivant à l'intérieur d'environnements toxiques et loin des grands centres, travaillant jusqu'à ce que leurs membres paralysent, jusqu'à ce qu'elles n'aient plus d'âge, piétinées avant d'être enterrées, sont mortes de leur condition sociale, dans l'indifférence des gouvernements.

Il y a eu le cancer de ma mère dans un de ses reins, treize ans plus tôt, et l'image du sang dans son urine, mêlé aux autres déchets, à l'alcool. La fumée de la cigarette qu'elle continuait d'aspirer en me pointant l'indice visible de sa douleur lombaire, *tu vois, regarde, il est là, le cancer*, presque soulagée d'avoir ce symptôme pour qu'on la prenne enfin au sérieux. À l'hôpital, mon silence face à elle, et mes bras qui s'agitent comme des questions suspendues, mes mains qui frôlent son corps pour le soigner, le rassurer. Mes mains qui enduisent sa peau de crème, la pétrissent. Mes mains qui tiennent fermée la jaquette lorsqu'elle se lève pour protéger ce qu'il lui reste de pudeur. Mes mains qui cherchent dans un sac à dos de l'argent pour louer la télévision, qui répètent *ne t'en fais pas avec ça, on réglerait plus tard*. Des mains qui mentent ou qui ne comprennent pas encore qu'il n'y aura jamais de *plus tard*, que tout ce qu'il y a entre ma mère et moi, c'est du passé coincé dans le présent. Ma main qui ne se retire pas de la sienne alors qu'elle la serre, qu'elle y enfonce ses ongles, pendant que la préposée aux bénéficiaires la lave et regarde du coin de l'œil nos mains soudées. À quoi pensait la préposée à ce moment-là, pouvait-elle voir les fourmis courir dans mes veines comprimées? Est-ce que ma mère voulait me retourner la peau pour lire en moi les ellipses de son histoire? Soulever ma chair,

voir mes os et leurs secrets? Était-ce sa façon, à elle, de marquer sur sa fille cette douleur qui l'empêchait de parler et même, certains jours, de crier?

Il y a le cancer de mon amie, Caroline, un ostéosarcome, et mes mains qui ont gardé la mémoire des anciens gestes, qui tremblent encore à la proximité des blessures.

Je n'ai pas appris comment accompagner. Cela ne s'apprend pas. C'est comme l'écriture, c'est comme jardiner, on se débrouille une fois qu'on est engagé·e dans le texte, dans la terre, et c'est toujours à recommencer, on y plonge à nouveau et peut-être que cette fois-ci, peut-être que ce jour-là, on y arrivera, on remontera intact·e, mais aussi, peut-être pas. On essaie de danser avec l'autre corps, d'entendre son rythme, de suivre ses soubresauts, le corps nous prévient quand il s'endort, il nous échappe et on le laisse fermer les yeux, on attend avec patience qu'il revienne de là où il est tombé, on écoute à la porte du thorax jusqu'au réveil, le cœur qui pompe nous rassure, les lèvres se décollent avec difficulté, *ça fait longtemps que tu es là?*, mais le temps, on ne le connaît plus, on répond *non* pour rassurer, on ajoute un sourire pour cacher qu'on ne sait pas. On est là parce qu'elle est là, dans ce lit, qu'elle ne le quitte pas. On est près d'elle tous les jours, on voudrait même rester près d'elle toutes les nuits, mais ce n'est pas raisonnable, il y a la vie à faire disent les autres, et lorsqu'on insiste, *mais la vie c'est elle!*, on nous dit qu'il ne faut pas exagérer. On ne dort presque plus, ça se voit, la fatigue rend notre peau lourde à trimballer, le contour de nos yeux est gonflé, on est irrité·e, comme si notre chair avait été traînée des kilomètres sur le sol, on s'accroche pourtant aux craques du trottoir, à la souche des arbres coupés, on préfère la boue aux nuages, le noyau de la terre éclate de douleur. Mais on se relève, on prend l'ascenseur, notre amie est à la hauteur des nuages, pour elle, on attend chaque jour des mirages à l'horizon.

Une des préposées sur l'étage me reconnaît, elle m'appelle *darling*, ce mot est presque chanté, il me touche. Plus tard, quand je sortirai prendre un peu d'air, je verrai cette préposée, débordée, et je voudrai l'aider, j'appuierai vite sur le bouton de l'ascenseur pour fuir mon impuissance. Mon amie me remercie d'être là, je rejette ce remerciement, je ne le veux pas, je ne dis pas non plus *arrête, tu ferais pareil*, je l'ignore, je ne le souhaite pas, je voudrais qu'elle soit à mille lieues du cancer, de la mort. Je caresse ses cheveux à défaut de parler, le langage pourtant si brutal entre les dents a ganté mes mains de velours. Je replace la couverture rêche sur son épaule dénudée, je bouge sa jambe immobile, il faut trouver le bon angle, elle dit *encore, un peu, vers la droite*, et je demande *ça va comme ça, tu as mal?* Je lis les hochements de tête, le clignement des yeux. Je mets de nouveaux glaçons dans son contenant d'eau en styromousse. Je regarde l'urine dans la poche

transparente accrochée près de ses pieds, j'entends la préposée ordonner de boire plus d'eau parce que l'urine est opaque. Les fenêtres se salissent vite, j'apporte des produits et je les nettoie, je m'acharne, le bout des doigts blanchi par la pression, le front en sueur, je me donne pour mission de ne jamais les laisser se noircir, c'est une obsession, je passe l'index sur le rebord, je gratte avec l'ongle, je vérifie l'état des lieux, *ce n'est pas possible, c'est tout ce que tu as, ce dehors*, devant ma frénésie mon amie me convainc d'arrêter, *mais tu es écrivaine, raconte-moi*. Les mots ne viennent pas, le dehors est vulgaire, la légèreté des gens, je marmonne *si seulement ils savaient*, les avions qui déchirent le bleu du ciel, tous ces voyages et ces promesses de fuite, *sans elle maintenant*, le printemps qui s'installe, je lui promets des fleurs, des tonnes de fleurs, *je ne saurai pas où les mettre*, elle a raison, c'est petit, il n'y a de place pour rien, surtout pas pour des tulipes, leur parfum combiné à l'eau de javel donnerait la nausée, *les fleurs, c'est pour les mortes*, on rigole, le rire de mon amie est à lui seul une sonate d'été.

Je lui demande à plusieurs reprises s'il y a quelque chose qui lui ferait du bien, *des livres? Des femmes malades qui se racontent?*, elle hésite, *c'est trop rapide*, elle ne veut pas que je l'interprète mal, *j'ai de la peine, je suis en colère, de lire des femmes qui n'ont besoin que d'une opération, se faire enlever un sein par exemple ce n'est pas perdre l'usage de sa jambe*, je dis *je comprends*, je m'en veux d'avoir utilisé le verbe « comprendre », j'ai mes deux seins et mes deux jambes, de cette douleur je ne sais rien. Je refuse de désertir cette chambre à chacune de mes maladresses, je reste, je reviens chaque matin le sac rempli de jus frais ou de sandwiches, cette femme couchée dans ce lit est mon amie, pour elle, je gratterais la surface de toutes les vitres, je dessinerais des fleurs avec de l'aquarelle, je les collerais sur le mur, à côté des œuvres signées par ses enfants. Pour elle, j'aurais les mains tachées de crasse ou de peinture, l'eau sale serait une bénédiction, je la viderais dans un lavabo avec l'impression de noyer le cancer, « [l]e bruit de l'eau noire qui tombe imite quand même le bruit du cristal » (1948, p. 43), cette phrase de Violette Leduc ne me quitte pas, car à bien y penser c'est le cristal que je veux offrir à mon amie.

\*

Les femmes qui fondent mon corpus écrivent et sont malades. Elles ont publié aux États-Unis, au Canada et en France, entre 1980 et 2021. Mais au-delà de l'expérience subjective de leur cancer, ce qui m'intéresse, c'est comment elles me mènent les unes aux autres, en « dénon[çant] avec force les dangers [polluants, produits chimiques, pesticides, hormones injectées aux animaux] auxquels nous sommes exposés, en ce

siècle produit de l'arrogance et de l'ignorance, en cette ère postmoderne » (*VC* : 14<sup>13</sup>). Comment, en les lisant, elles m'imposent une trajectoire de pensée qui, autoréflexive, refuse néanmoins de se replier sur elle-même; qui demande non seulement à être nourrie d'autrui, mais également à être attentive aux incidences que ces complicités ont dans l'existence et l'écriture, sur les plans esthétique et éthique. Comment, dans leur « singularité plurielle » (Nancy, 2013; Marder, 2021, p. 197), elles incarnent ce détour nécessaire pour revenir au lien d'amitié et de soins – un lien ayant pour terreau le réel et la littérature – qui existe entre Caroline et moi. Ces récits « baffle [me], haunt [me], make [me] uncomfortable, and take [me] on unexpected detours, “away from abstract... bloodless, professionalized questions” toward peoples, knowledges, and experiences that have been disavowed, overlooked, and forgotten » (DeVault et Gross, dans Restaino, 2019, p. 81). Bien que les autopathographies réunies dans cette thèse déploient des expériences similaires et partagent une même contemporanéité, elles « tiennent ensemble » par les effets de ma lecture qui souligne que les narratrices, malgré leur isolement, celui qu'elles poursuivent mais aussi celui qui leur est imposé, sont des figures *de* et *en* dialogue. En effet, réfléchir, écrire, jouer, lire, aimer, survivre, devenir avec d'autres femmes : autant de gestes que ces écrivaines et moi performons à l'intérieur d'un présent instable, convaincues qu'écrire n'est possible qu'en s'écoulant, qu'en se lisant mutuellement. Et pour se faire prendre au sérieux, les femmes malades doivent parler ensemble. Elles doivent écrire à plus d'une main. Elles se citent, se reprennent, prolongent la note des unes et des autres lorsque manque le souffle, remplissent les blancs des unes avec les mots des autres. Elles font circuler entre elles du langage à défaut de peut-être pouvoir bouger. Bien que *out of touch*, inaccessibles dans ce hors-temps de la maladie, elles restent par la littérature *in touch*, en contact, dans le toucher. Cette thèse a pour but d'être avec elles, avec Caroline, dans un toucher qui, par ce qu'il induit d'exigence réciproque, signe à la fois un « thinking with care » (Puig, 2017, p. 13) et un engagement intuitif, réflexif, effectif et affectif – qui affecte ma corporéité et fait naître une affection. « Thinking with care », selon Maria Puig de la Bellacasa, « keep[s] us close to the earthly doings that foster the web of life » (*ibid.*, p. 88). Penser avec soin, et avec ces femmes, est une façon d'être fidèle aux solidarités qui s'élaborent au présent (du) trouble.

Quand Anne Boyer et Verena Stefan s'appuient sur l'engagement poétique et politique d'Audre Lorde, je comprends qu'il s'agit de légitimer leur propre démarche en l'inscrivant dans un héritage de pensée féministe. Quand Evelyne Accad évoque Sandra Steingraber qui, à son tour, parle de Rachel Carson, à qui l'on doit notamment le concept d'« ecology of the human body » (Lear, 2002, p. xvii), je mesure combien

---

<sup>13</sup> Evelyne Accad, *Voyages en cancer*, Paris, Harmattan, 2000. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *VC*, suivies du numéro de page.

l'environnement, et les dispositifs pour le contrôler, jouent un rôle déterminant dans la formation de cancers. Accad cite aussi Jeanne Hyvrard qui présente son livre comme une « forêt vierge » (*LC*, 41<sup>14</sup>) habitée de voix surgissant en chœur afin de saisir la réalité multiple et complexe du cancer. J'accepte de m'y perdre, de rester au cœur de la forêt. Quand Lydia Flem reprend le personnage d'Alice et l'imaginaire du conte, j'approfondis l'intertexte qui façonne nos rapports aux autres, au monde. Quand Susan Gubar contamine son récit de poésie et de théorie, qu'elle s'immisce dans les mots de Susan Sontag, Jackie Stacey, Anne Sexton, pour ne nommer qu'elles, je réalise l'ampleur de cette « armée de femmes mortes insurgées » (*C*, 307<sup>15</sup>). Quand Anne Boyer débute son essai avec Susan Sontag, Rachel Carson, Jacqueline Susann, Frances Burney, Kathy Acker, Sarah Lochlann Jain, Eve Kosofsky-Sedwick et Audre Lorde, je suis frappée par le nombre de femmes d'autres temps, d'autres lieux, qui sont parvenues à s'écrire avec un corps dépouillé de ses référents, désormais constitué de données inconnues. Quand Charlotte Biron cite Anne Boyer, Audre Lorde et Susan Sontag en demandant à cette dernière *où es-tu derrière la théorie?* – « où était-elle quand elle a su qu'elle avait une tumeur? », « pourquoi elle ne dit rien sur ce qui lui est arrivé? » (*JR*, 20<sup>16</sup>) –, je suis convaincue qu'il faut faire de sa voix, de son écriture, quelque chose qui pousse la chair au-devant; quelque chose qui geint, grince et hurle, parce que de ces manifestations corporelles émerge du savoir. Quand Eve Ensler et Audre Lorde écrivent au sujet de ces femmes qui les ont accompagnées, je me retourne et je cherche mon amie Caroline Dawson<sup>17</sup>, *où es-tu?* Elle est là, je la vois.

Archive des bouleversements climatiques, sociaux et politiques, et écosystème entretenant une puissance de vie, le *je* de ces autrices est confronté à une destruction qui le dépasse tout en prenant corps en lui. « Cellules folles d'un monde exténué qui se reproduisent dans les corps », écrit d'ailleurs Accad<sup>18</sup>. Dans tous ces récits publiés, il me semble ainsi moins pertinent d'isoler le cancer pour l'élever au-dessus du reste, pour en faire un objet fermé, que de le décentrer et d'élaborer à partir de lui un trajet : attraper tout ce qui le borde, depuis une perspective critique et créative qui se balance entre le précis et le large, entre moi et

---

<sup>14</sup> Jeanne Hyvrard, *Le Cercan*, Paris, Des Femmes, 1987. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *LC*, suivies du numéro de page.

<sup>15</sup> Anne Boyer, *Celles qui ne meurent pas*, trad. Céline Leroy, Paris, Grasset, 2022a [2019]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *C*, suivies du numéro de page.

<sup>16</sup> Charlotte Biron, *Jardin radio*, Montréal, Quartanier, 2022. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *JR*, suivies du numéro de page.

<sup>17</sup> Cette amie est autrice, sociologue, chroniqueuse, et laisse des traces publiques de son expérience. Voir le *Journal de bord radiophonique de Caroline Dawson* à l'émission Pénélope sur la chaîne de Radio-Canada.

<sup>18</sup> Je souhaite faire un pas de côté par rapport à une tendance actuelle des analyses d'autopathographies qui tend à considérer ces dernières comme des exercices de reconstruction de l'identité narrative, sans forcément interroger ce qui, en elles, maintient en échec toute restauration possible du soi (soit en le démultipliant, en le métamorphosant, en refusant l'unité).

les narratrices. À l'instar de Biron qui écrit, à deux reprises, que « [n]on, ce n'est pas l'histoire d'une tumeur. C'est à propos d'autre chose » (*JR*, 29), je m'oriente vers ce qu'il y a à côté de la maladie et, de là, je me tourne vers le corps malade des narratrices ainsi que vers les présences autour d'elles qui travaillent à une même survie. Car en creusant ce qui, en apparence, ne participe pas de l'expérience du cancer, je ne cesse, au fond, de revenir vers celle-ci, de l'enrichir avec sa propre complexité, elle qui fait basculer la vie entière. Pensons par exemple à *Memory of Running: Living with Cancer* de Verena Stefan, au fait qu'il y a, au centre, un chapitre entier sur le jardinage, ou encore au *Voyages en cancer* d'Evelyne Accad et à toutes les fois où l'environnement est mentionné. Ce sont ces détails qui, en liant l'intériorité du corps à son extériorité, me portent à développer une certaine intuition de lecture et d'analyse, puis à approcher des théories qui ne sont pas que littéraires et spécialisées sur les récits de la maladie. En ces femmes, autour d'elles, il y a des phénomènes – vitaux, létaux, voire viraux – de coprésence : les cellules malades et les cellules saines cousent un même tissu charnel. Leur corps malade se porte à la rencontre d'autres entités vivantes, que ce soit à l'hôpital, à la maison, dans des parcs, des forêts ou des jardins.

À l'instar de ces écrivaines qui construisent un chœur de femmes malades à l'intérieur de leurs récits, les penseur·euses (du végétal, du genre, du corps, des sciences du vivant) qui constituent les cadres théoriques et méthodologiques de cette recherche, tous les deux chapeautés par un principe féministe d'interdisciplinarité et d'intersectionnalité, bâtissent un système d'échos, d'appels et de relais, indispensable au contenu de leurs réflexions, cohérent avec la forme qu'elles engagent. Iels ne se contentent pas d'un seul type de discours, et à mon tour, je souhaite croiser des avenues de pensée émanant de plusieurs champs disciplinaires afin de susciter entre elles une mise en relation créative. Là aussi, il serait faux de croire qu'il s'agit de hasards : ces auteur·trices ont en commun l'art de converser les un·es avec les autres. Vinciane Despret et Isabelle Stengers ont écrit ensemble à de nombreuses reprises; Vinciane Despret et Emanuele Coccia sont des ami·es de pensée; Elizabeth Grosz s'appuie sur Luce Irigaray pour réinvestir le concept de différence sexuelle à la lumière, notamment, de Jacques Derrida et de Gilles Deleuze; Michael Marder élargit certaines perspectives de Deleuze sur le concept de devenir et écrit un livre avec Irigaray, après avoir proposé un « intellectual herbarium » qui réunit les plantes et les fleurs que chérissent certains philosophes, dont Derrida, Irigaray, Heidegger (2014); Elizabeth Grosz et Catherine Malabou, réhabilitant à leur manière le corps (féminin) dans le champ de la philosophie occidentale, son « impensable résidu » (Malabou, 2005, p. 32), proposent de nouveaux paradigmes ontologiques à partir d'une conception malléable ou plastique du sujet; Marielle Macé retourne aux « Tiers paysages » de Gilles Clément pour donner une forme à ses cabanes... Enfin, tous·tes posent un regard critique, exigeant et résistant sur une tradition de savoirs qui

écartent le changement et le mouvement, qui alimentent une phobie des femmes, des animaux et des végétaux (*phytophobia*), qui prétendent à la neutralité en soustrayant de sa quête de vérités tout ce qui n'est pas masculin, blanc et hétérosexuel, et tout ce qui n'est pas humain. En réponse à cet individualisme et à cet humanisme, j'honore, dans ma recherche-crédation, ce qui est au cœur de l'organique (au sens large) et des femmes malades, soit la nécessité d'affinités et d'affiliations avec l'autre, dans une sorte de contrepoint à tout ce qui du biopouvoir – ses dispositifs de « contrôle, [de] régulation, [d']exploitation, [d']instrumentalisation du vivant » (*ibid.*, p. 30) – freine ces liaisons, ces nouages, qui sont la vie même.

Cette phrase de Stefan, tirée de *D'ailleurs*, s'impose comme mantra à la présente thèse : « Peut-être est-ce seulement une question de direction » (*D*, 238<sup>19</sup>). Stefan formule cette réflexion en regardant les fourmis qui persistent à revenir une fois chassées de sa maison. C'est en jetant un coup d'œil à ces insectes identifiés comme parasites, en les regardant se mouvoir au sol et sur le rebord de la fenêtre, puis désobéir aux ordres de son amante Lou qui cherche à les expulser – « *This way you go, this way! and tell all your sisters and brothers!* » – qu'elle parvient à renouveler sa perspective de femme immigrante et malade. Qu'elle en arrive à voir que les fourmis et elle partagent sans doute un être-au-monde plus semblable qu'elle ne l'imaginait : « [une] orientation dans le vivre, des pistes d'être et d'existence » (2019a, p. 73), dirait Marielle Macé. Les fourmis, en lui renvoyant une manière de résister aux politiques d'expulsion et en forçant la réalisation « qu'elles sont toutes de retour » (*D*, 238) malgré les actions entreprises – ici, le revers de la main, mais ailleurs, les traitements de chimiothérapie, et les formulaires et témoignages qu'exige le gouvernement canadien pour prouver la bonne assimilation, le bon niveau d'intégration –, désignent l'élan d'insoumission nécessaire à la clôture de ce livre et au commencement des suivants, dont *Memory of Running: Living with Cancer*, écrit en fin de vie, de 2012 à 2016.

Inspirée par ces fourmis, et en voyant avec quelle élégance le vivant s'entretisse, je dépasse mes réflexes et vais plus loin. Mes yeux tombent sur mes plantes. Je ne les (re)connais pas : leurs noms scientifiques m'échappent, moins par refus de faire connaissance avec elles que par défaut de connaissances. Ceci dit, ma réticence à employer des termes taxonomiques laisse davantage de place à l'apprentissage des « formule[s] d'existence [qu']elles[s] libère[nt] » (Macé, 2019a, p. 23), et ce, à partir de leur présent, seul temps qui leur importe. Peut-être les plantes m'indiquent-elles, à travers leurs tiges nouées, faites de pleins et de vides, une méthode de lecture, d'accompagnement et d'écriture : être sensible à ce qu'il y a sur les

---

<sup>19</sup> Verena Stefan, *D'ailleurs*, Montréal, HélioTropé, 2008. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *D*, suivies du numéro de page.

lignes et entre elles, lire mot à mot en considérant les silences, m'attarder sur les phrases laissées en blanc plutôt que sur celles qui ont été rapidement surlignées, pour que mon attention soit attirée vers autre chose. Vers ce monde qui « fourmille d'idées », « bruisse en permanence de possibilités d'émancipation », « des idées à même la terre, à même les choses, à même les formes du vivant, des idées de vie à entendre, des pensées et des phrases à mêler enfin aux nôtres » (*ibid.*, p. 70-71).

\*

*Mais tu es écrivaine, raconte-moi le dehors*, me dit Caroline. Cette phrase, à elle seule, renferme la nécessité de cette thèse autant qu'elle en atteste la difficulté. Lui raconter le dehors, c'est, on pourrait le croire, glisser mon regard rapidement sur son corps étendu pour rejoindre enfin l'extérieur, voir au-delà de cette présence malade dans le lit. Mais non. Lui raconter le dehors, c'est faire le récit de nos vies et de nos morts. Le dehors, c'est elle et moi. Ma dépression majeure, ma fatigue chronique, ce tambour constant dans ma tête signalent qu'en moi résonne difficilement le social. Je n'adhère pas bien aux choses, j'ai « frêle allure », mais je « tente obstinément de tracer des devenirs » (Huët, 2021, p. 403). Lui raconter le dehors, c'est mâchouiller tout ça à la fois, l'aliénation et le devenir, et projeter devant elle une « nouvelle constellation » où « [l]e temps cesse d'être subi » (*ibid.*, p. 180); où l'avenir n'a aucune dette envers le passé.

Lui raconter le dehors, c'est, de l'autre côté de la vitre sale, depuis l'hôpital, compter les nuages gris, et lorsque la nuit arrive, maudire l'excès de luminosité artificielle qui nous empêche de suivre le trajet des étoiles. Lui raconter le dehors, c'est craindre le ciel pollué qui déjà nous tombe sur la tête, non pas à cause d'une colère des dieux, mais des industries qui n'assument pas leur part de responsabilité dans la destruction du vivant. Lui raconter le dehors, c'est entendre ma propre voix craquer lorsque je mentionne les mots *canicule, pauvreté, vieillesse, précarité, abandon social, vague de décès, indifférence politique*. C'est me voir, en le disant, avoir chaud, trop chaud, le collet qui m'enserre, le gilet qui m'étouffe, le temps de mon enfance revient en une bouffée de chaleur, l'époque des fenêtres condamnées, le manque de futur attribué au surplus d'étiquettes sociales dépassant de nos vêtements trop petits ou trop grands. C'est lui confier qu'un soir d'orage, une fois, ma famille et moi avons prié pour un incendie, un éclair sur le toit, un bris électrique, afin de toucher l'argent de l'assurance, refaire sa vie au risque de mourir asphyxiées, brûlées.

Lui raconter le dehors, c'est ainsi lui offrir la fumée plutôt que le cristal, et s'en mordre les doigts. C'est retourner sa chair et y voir la trace qu'a laissée le feu après son passage, la suie noire qui déteint, qui déborde

ici sur la page. C'est lui parler des feux de forêt, des écosystèmes brisés, des animaux calcinés, des déplacements massifs d'organismes vivants, des poumons noircis de toxicité et du risque élevé de cancer. Et c'est croire qu'à partir de ces feux, au cœur des cendres, ces vivants peuvent s'ancrer, renaître, ne serait-ce qu'en tisons volants, lucioles éclairant le noir. C'est lui parler de Gilles Clément qui, au sujet de la cathédrale Notre-Dame de Paris incendiée, écrit, en se mettant dans la peau d'une herbe : « Oui, nous pouvons espérer un jardin » à l'endroit des débris, « [i]l suffirait d'un peu de terre au sol... » (2021, p. 10). « Tel est le rêve », poursuit-il (*idem*). Un rêve où l'infinie richesse de notre imaginaire nous préviendrait de reconstruire à toute vitesse le monument à l'identique, même si « [o]n fait avec les monuments ce que l'on fait avec les "crises" : reconstituer au plus vite le modèle rassurant » (*ibid.*, p. 12). Clément insiste alors sur l'importance d'un temps d'arrêt pour redistribuer le futur à toutes, sa prospérité gratuite, accessible, étant le gage de notre survie : « Il faut attendre l'émergence d'un projet politique innovant capable de se détourner des visions fixistes du monde et d'accepter les inventions du vivant pour envisager de nouvelles conditions de vie avec sérénité » (*idem*). Les fabulations de l'écrivain jardinier face à ce qui a été rasé par les flammes permettent de voir au-delà des statuts et des vertus attribués à la cathédrale. Jadis, au XII<sup>e</sup> siècle, avant d'être un lieu suffisamment contrôlé pour éloigner tout danger de profanation, elle accueillait les malades; elle les hébergeait le jour comme la nuit, une de ses portes illuminées de dix lampes pour guider le·la souffrant·e vers le repos (*ibid.*, p. 15). C'est une réhabilitation du corps, de « l'opportunisme biologique<sup>20</sup> » (*ibid.*, p. 30), en cet espace sacré au fil du temps purifié de toute matière fluctuante et en puissance, que défend Clément en rêvant de voir la cathédrale transformée en serre géante, à ciel ouvert, où puiser des ressources nourricières et une nouvelle compréhension de notre relationalité à toute forme de vie.

Raconter le dehors à Caroline, c'est constater avec désarroi que les crises (sociales, politiques, environnementales, économiques, technologiques) se répercutent contre notre chair pour la marquer, et qu'elles en viennent à nous rendre malades. Je lui partage cette phrase entendue – « Ils ont mis une bombe dans notre garde-manger » –, tirée du témoignage de Hinamoeura Morgant-Cross, une femme atteinte de leucémie depuis son enfance et qui milite avec d'autres personnes atteintes d'un cancer (de la thyroïde, surtout) lié aux retombées radioactives des expériences atomiques de la France en Polynésie dans les années

---

<sup>20</sup> Je reviendrai sur cette notion dans le chapitre deux. Aux premiers abords, elle peut sembler problématique pour les féministes qui, avec raison, se méfient des raisonnements basés sur la biologie, sur une soi-disant essence biologique pour répondre d'un agenda politique. Mais ce dont parle Clément, ici, a à voir avec le déploiement des vivants et leur imbrication, lorsque le mouvement de ceux-ci n'est pas entravé par des interventions techniques. C'est « la nature [qui] installe tout », dit-il, et le·la jardinier·ière, quant à lui·elle, « trie, intervient par des petits travaux de taille délicate non mécanisée » (2021, p. 79).

60-70. Je lui dis *le dehors est comme ça* afin de nous inciter à voir les choses autrement, car le réel n'a pas besoin d'être ainsi figé, cantonné à l'intérieur d'une narration qui se répète. « L'histoire ne se refait pas, elle s'invente » (*ibid.*, p. 15), soutient Clément. Je lui parle des loups gris qui, composant le bestiaire hétéroclite de la « zone d'exclusion » humaine qu'est aujourd'hui Tchernobyl, ont développé, selon la biologiste Cara Love qui a étudié leurs séquences d'ADN, une résistance immunitaire aux cancers due à leur exposition permanente aux radiations. Lui raconter le dehors, c'est donc pister la faune en se rappelant à elle, laisser sa créativité (r)évolutionnaire stimuler nos « ancestralités animales » (Morizot, 2020, p. 145), tout en alimentant notre besoin d'innovation, notre tendance à la spéculation, cette propension aux songes, aux fictions parallèles, qui consolent du cancer.

Lui raconter le dehors, c'est citer l'écrivaine Evelyne Accad : il y a des « part[s] [de soi] si sensible[s], si fragile[s], [...] réceptive[s] aux perturbations de la nature et de l'environnement » (*VC*, 15). C'est parler de notre porosité en tant que femme. C'est me taire, placer du silence entre nous, pour mieux l'écouter, mon amie qui n'a pas le privilège de la blancheur et qui doit moduler sa voix, la rendre polie, pour être respectée. Dans ses carnets, empilés sur sa table de lit à roulettes, elle déplie sa propre traversée, décortique le regard que pose sur elle le monde médical, tantôt doux, tantôt cruel. Lui raconter le dehors, c'est la convaincre qu'elle n'est pas seule, que des dizaines de femmes avant elle ont tout noté, les bruits de leurs organes amplifiant la cacophonie du monde. « As Don took over many of my chores, as Israel started bombing Hamas in the Gaza Strip », écrit Susan Gubar, « I reverted to the sofa, now with a new and unfinished quilt » (*MDW*, 130<sup>21</sup>). C'est lui rappeler, devant les directives de soins qui se précisent au fur et à mesure, qu'il y a de l'espoir dans ce qui demeure à l'état de *unfinished*, car l'inachevé, loin d'être un défaut, est un appel à continuer, et s'il laisse entrevoir l'ampleur des gestes à accomplir pour en venir à bout, il nous indique surtout le chemin de l'imagination, là où les miracles, les feintes, les rêves, les joutes, les jeux font autorité, de même que les chuchotements d'avant le sommeil, les souhaits avec lesquels on appâte l'avenir, qui donnent l'impression de créer un supplément de vie. C'est lui raconter que Susan Gubar et Don, son époux, se couchent l'un à côté de l'autre, Susan sur le dos pour ne pas obstruer son drain chirurgical, et qu'ils entrent dans chaque nuit avec cette prière : « – I don't know what to hope for. – Let's hope for a good summer » (*MDW*, 137). C'est prendre mon temps pour prononcer ces syllabes afin de m'assurer qu'elle m'entende à travers elles, qu'elle sache que je suis derrière ces mots. *Espérons, au risque de l'inespoir...*

---

<sup>21</sup> Susan Gubar, *Memoir of a Debulked Woman*, New York, W. W. Norton & Company, 2012. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *MDW*, suivies du numéro de page.

Lui raconter le dehors, c'est venir à elle les jours de printemps et d'été, les ongles encore un peu sales de la terre brassée et les doigts encore nerveux d'avoir écrit sur le cancer. Je traverse un jardin pour me rendre à sa chambre : c'est mon garde-fou. « Un jardin est un territoire mental d'espérance, c'est le lieu où l'on peut vivre le présent sans craindre le futur », écrit Clément, car le jardin est « sujet de perpétuel étonnement, livre de questions sans réponses prévues » (2021, p. 19). Aux couloirs bruyants, cris de patient·es, claquements de gants de caoutchouc et soupirs de soignant·es, j'oppose le chant des oiseaux, le frémissement des arbres, le bourdonnement des abeilles, la stridulation des grillons. Lui raconter le dehors, c'est prendre sa main, fermer les yeux, l'amener à la montagne qui porte son ombre sur l'hôpital, et cueillir ensemble des fleurs violettes. *Tu les connais?*, me demande-t-elle. Je réponds *non*... Ce sont des Grandes mauves, ou Mauves des bois, qui ne craignent pas les sites perturbés et se hissent à travers les clôtures qui bordent sa cour, à l'approche de la fête de sa fille. *Les fleurs de Bérénice*, c'est ainsi qu'elle les appelle. Lui raconter le dehors, c'est se faire des bouquets de Grandes mauves en récitant *L'avalée des avalés*, ce roman que nous aimons profondément toutes les deux, dans lequel une Bérénice est « pleine de fiel » : « Quand je serai grande, je serai arrogante et impie. [...] J'aurai des feuilles grandes comme des voiles. Je marcherai tête haute. [...] Quand le feu qui vient viendra, il brûlera ma peau, mais mes os ne flancheront pas, mais mon échine ne fléchira pas<sup>22</sup> » (Ducharme, 1966, p. 24). Ne restera alors que le cristal, le verre soufflé au point de non-retour, preuve que les matières premières se transforment sans se perdre, malléables...

Le vent se lève, il faut rentrer. Le clair-obscur des fins d'après-midi ramène la mélancolie de nos deux cœurs serrés, la bulle du rêve éclate. Je lui promets d'être là demain. Je la supplie de ne pas oublier : « *ça se passe* » (*ibid.*, p. 10). C'est Bérénice Einberg, ou Bérénice Moëll, sa fille, qui le dit.

\*

Presque quarante ans après *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda présente, en 2000, *Les Glaneurs et la Glaneuse*. De tous les plans du film, ceux qui ont laissé une fine empreinte dans ma mémoire sont de l'ordre de l'aparté, de ces moments qui se faufilent dans la trame principale pour éclairer certaines scènes autrement et permettant, dans le cas des *Glaneurs*, de faire venir au-devant de la lentille celle qui se tient derrière la caméra. En effet, à l'aide d'une caméra Mini DV, Varda double les prises de vue et capture entre autres ses mains ridées, horloges du temps, gardiennes d'histoires, et prêtes à récupérer, à ramasser, c'est-à-dire à glaner. Cette

---

<sup>22</sup> « *L'avalée des avalés* m'a fondée. Je suis parlée par la langue française et cela depuis Ducharme. Un jour, je m'en servirai pour raconter mon histoire » (Dawson, 2020, p. 112).

posture artistique qui, politique et engagée, accepte de se compromettre, de sortir de son rôle pour se multiplier, m'interpelle particulièrement. Varda n'est pas que réalisatrice; elle est également, et peut-être surtout, une glaneuse. Le titre l'indique : elle se lie aux personnes qu'elle rencontre et qui se penchent vers le sol pour y récolter des aliments gaspillés, par survie souvent, par souci écologique aussi. C'est en glaneuse qu'elle se filme et qu'elle monte son documentaire, en collant ensemble des images attrapées ici et là, en enchaînant des plans prévus et d'autres résultant d'heureux accidents (pensons à la valse du bouchon de l'objectif), afin de former un portrait vivant de la société française qui flirte avec son autoportrait, tous les deux indissociables. Cette sensibilité au grand et au petit, en refusant de les hiérarchiser, d'accorder à l'un plus d'importance qu'à l'autre, inspire ma thèse de recherche-crédation. Car je ne suis pas qu'une étudiante, dans l'obligation de répondre aux critères de réussite de l'exercice : je suis avant tout une écrivaine et une amie, une femme qui écrit et qui aime, éprouvée par le cancer de Caroline, et dont l'existence et l'écriture ne cessent depuis des années d'être tourmentées par la maladie<sup>23</sup> et par la douleur, par ce qu'elles construisent et détruisent au cœur du social et de l'intime. Parce qu'il s'est attaqué aux femmes de ma famille, le cancer n'a jamais été, à mes yeux, une maladie comme les autres, qui n'appartiendrait qu'aux contours individuels du corps. Parce que c'étaient les femmes, et pas les hommes qui jouissaient d'un capital plus significatif, cela ne pouvait pas s'ignorer. On rétorquera peut-être à mon obsession de vouloir creuser et poursuivre cette réflexion par ce mot : *hasard*. En oubliant (ou en ignorant) que lorsqu'on vient d'une famille démunie, brisée par les contingences du réel, une famille où la chair des femmes vieillit et se détériore en marge du temps, on ne croit pas au hasard. On croit aux politiques austères, mortifères qui marquent les individus et les répartissent en classes à dominer. Si nous avions pigé les mêmes cartes que Cléo, nous aurions défendu qu'elles ne racontent qu'une partie de l'histoire : que le squelette représentant la mort n'est pas celui qu'on prétend être et qu'il n'est, de toute évidence, pas en train de se révéler; il est déjà là, il étouffe la vie.

« Les tumeurs ne sont pas des parachutages de hasard », écrit Jeanne Hyvrard (*LC*, 33) : elles n'atterrissent pas aléatoirement dans le corps, ou encore elles ne se développent pas selon que nous ayons tel ou tel trait de personnalité. Que j'aie tort ou raison de considérer certains cancers (dégénératifs, chroniques) comme symptomatiques d'inégalités, d'effets de pouvoirs et de violences genrées<sup>24</sup> qui s'inscrivent *sur* et *dans* les femmes, n'est pas la conclusion vers laquelle je tends, surtout en regard de mon geste qui, insatisfait,

---

<sup>23</sup> L'autofiction *Menthol*, que j'ai publiée chez Hélio trope, en 2020, a comme point de départ le cancer de la mère ainsi que les douleurs chroniques de sa narratrice.

<sup>24</sup> Plusieurs récits, dont celui d'Eve Ensler, *In the Body of the World* (2016), font voir un lien possible entre la maladie et certaines violences vécues qui se réactualisent en douleurs dans le corps, qui continuent de l'agresser dans le temps.

consiste à continuer de chercher, à vouloir comprendre, à glaner, donc, à travers des objets culturels et théoriques, des mots, des images, me permettant d'écrire mon accompagnement, en me rendant visible en tant que celle qui a été, et est toujours, témoin de vies fragilisées par le social. De même, que ce soit vrai ou faux que certains cancers sont héréditaires, cela m'importe moins que d'interroger ce qui se transmet, en considérant la part historique de la biologie : la part de commun dans tout organisme anatomique<sup>25</sup>. Pour le dire avec Karine Prévot, philosophe : « le concept d'individu, pris au prisme de la biologie et du végétal, est bien loin de celui d'une entité close sur elle-même » (2020, p. 70). C'est dans cette perspective que, tout au long de cette thèse, j'entre en conversation avec des textes littéraires et théoriques affirmant notre porosité à d'autres formes de vie. Si on admet que « la maladie fait de notre corps un lieu de possibles émergences » (Blanc *et al.*, 2017, p. 132), elle en fait aussi, selon moi, un lieu de possibles confluences et convergences. À force de penser les corps malades comme autres, comme tout ce que les corps en santé ne sont pas, nous avons jeté la lumière sur ce qui, en eux, est divergent et discordant. Mais une telle réflexion en négatif réclame l'interprétation inverse : pour le dire avec Vinciane Despret, on se désaccorde « pour trouver d'autres accords », pour « [s]'allier à des puissances » (2019, p. 107) et, j'ajoute, pour attribuer une valeur militante à notre incompatibilité au social. Suivant cette logique, la partie recherche et la partie création de cette thèse, sans distinction aucune, entreprennent de montrer ces (r)accords; les coupures qui résultent des *cutting-room* autant que les points de suture.

Pour ce faire, j'investis, dès le premier chapitre, un paradigme que je nomme *organique* face aux temporalités en contexte de cancer, en nommant les écueils et les possibles d'un tel positionnement critique. *Organique* est un terme parapluie réunissant toutes les composantes vivantes – végétaux, animaux, insectes, bactéries, minéraux<sup>26</sup>... tous des « being[s] of the mud », dirait Haraway (2016a, p. 11) – que côtoient les femmes malades, en leur renvoyant, par une prise de conscience de leur précarité commune, un potentiel d'agir

---

<sup>25</sup> Les narratrices que je lis, en vertu de leur devenir plus qu'humain, s'inscrivent dans un « héritage non anatomique mais écologique », pour reprendre les mots de Coccia (2016, p. 60).

<sup>26</sup> En Occident, nous considérons les pierres comme inertes, dépourvues de caractéristiques vivantes. Or, dans d'autres sociétés, les pierres, constituées de niches écologiques, sont bien vivantes au sens qu'elles possèdent une intensité de vie, une puissance d'action, provoquant et répondant à divers mouvements terrestres. Elles « agissent » (<https://calenda.org/990523?file=1>). Par ailleurs, Gilles Clément, en parlant du sol, de sa richesse, précise que ce dernier « intègre les particules issues de la décomposition des matières organiques en matières minérales » (Clément, 2021, p. 34), rendant poreuses les catégories animales, végétales et minérales. Et Emanuele Coccia, quant à lui, écrit qu'« [il] n'y a aucune opposition entre le vivant et le non-vivant. Tout vivant est non seulement en continuité avec le non-vivant, mais il en est le prolongement, la métamorphose, l'expression la plus extrême » (2020, p. 16). Tout au long de cette thèse, je m'assure de faire tomber cette distinction en répétant qu'entre les choses, vivantes ou non, se déroulent des réciprocitys, des allers-retours qui les forment et les déforment. Il suffit aussi de suivre ce conseil d'Anne Dufourmantelle, à savoir qu'« [o]n devrait davantage observer les minéraux, les cailloux, la lave pétrifiée, les fossiles, la roche », puisqu'« ils nous disent ce que nous sommes » (2012, p. 51).

duquel s'inspirer, apprendre. Quand elles font appel à ce qu'il y a de végétal, d'animal et de minéral en elles et hors d'elles, elles se délestent de leurs identités (souvent imposées), puis elles revendiquent une autre fiction; une manière d'être terrestre – vivante et mortelle – qui prenne en compte l'interdépendance de toutes les vies, dans une sorte d'entreprise ontologique qui renouvelle le féminin en dehors d'une perspective naturaliste (et neutralisante). Cette conception écologique du devenir – ou des devenirs, devrais-je dire, dont rendent compte les chapitres suivants –, lorsque saisie au prisme de l'organique tel que je l'entends, illumine autrement le processus des femmes malades, ponctué d'avancées et de reculs, de réinventions et de deuils.

Mais revenons au glanage... qui n'est d'ailleurs pas inconnu aux femmes de ma famille, à ma mère qui allait dans les banques alimentaires prendre *ce qui reste* et dont la vie entière fut bâtie à partir de résidus (mémoriels, matériels), de ce dont les autres, avant elle, n'avaient pas voulu. Cette mère qui, devant user de créativité pour nous nourrir, a fini par croire qu'elle était ce qu'elle mangeait. Son cancer des reins le lui confirmait, elle le disait, *you see, tu vois*. Elle glanait, comme Varda, comme moi : elle jouait dans ce qui ne devait pas la regarder, la concerner. Elle s'inventait des fictions pour survivre aux trouées de son existence ainsi qu'à son présent. Elle était là où il ne fallait pas qu'elle soit et parce qu'elle était blanche, qu'elle avait un appartement où revenir même s'il était insalubre, elle avait eu le privilège de ne pas en mourir. Et moi, parce que je suis blanche, que j'ai un appartement et que j'ai accès à du financement, je suis à l'université, dans ce lieu auquel je n'étais pas prédestinée, où je défends que glaner est une méthode féministe, créative et savante; une manière d'avancer dans une recherche littéraire en touchant à tout, en triant à nouveau ce qui fut l'objet d'un premier tri grossier, en circulant de discipline en discipline pour en extraire une idée et la confronter à une autre.

« Playing with the remains », c'est aussi ce que fait la bandita, figure conceptualisée par Linda Singer et qu'ont repris, pour légitimer leur démarche, nombre de féministes dont Iris Marion Young (1993). La bandita, nous dit Singer, « has no proper name – she is the figure of impropriety. She keeps moving in and out of shadows. [...] Her performance [...] works best when there is no one watching, since she supports herself, as many dispossessed people do » (1993, p. 22). À l'intérieur des textes canoniques, écrits par des hommes cis, blancs et hétérosexuels, « [she is] ruthless pillaging, taking what's needed and leaving the rest » (*idem*). Elle recycle, reprend, remâche, en refusant, d'une part, d'enfermer les idées sous une vitre protectrice et, d'autre part, de leur attribuer une origine divine, hors du corps qui les conçoit. Car elle sait que « [t]hey are already desacrated – and also embalmed by others » (*idem*). Elle n'a de loyauté qu'envers l'absence de

royauté : à tout le monde, dit-elle, le pouvoir d'émettre les idées dans le but d'en tirer des noyaux de sens renouvelables à l'infini, car il n'y a pas de *je* de majesté sans modestie. Son intelligence tient de ce qu'elle se donne le droit de faire (dans le cas de Singer, en philosophie; et dans le mien, en littérature) : retourner la logique de la propriété, de la pureté, intellectuelle contre elle-même. Et, à la manière d'une guérilla jardinière<sup>27</sup>, éparpiller, semer des savoirs, aussi divers soient-ils, pour que fleurissent, en des terres hostiles, des réflexions vibrantes de potentialités inédites; pour qu'y grandissent d'autres narrations, fortes d'alternatives politiques et poétiques. Au contact du pied qui les foule, qui ose s'y aventurer en y laissant une impression, ces « terrain[s] dormant[s] » (n.d., 2014, p. 50) s'éveillent dans la conscience de leur historicité, des dynamiques d'inclusion et d'exclusion qui justifient leur état actuel. « À chaque fois que nous semons une graine », disent les signataires du manifeste Guérilla jardinière, « nous réactivons le mouvement, qui participe à une histoire et à un changement global » (*idem*). C'est ce mouvement, cette gestuelle de l'environnement réactivée à notre présence, que la glaneuse, la bandita et la guérilla jardinière souhaitent préserver pour que l'espace – de la ville, de la recherche – ne se cimente pas exclusivement en un terrain où circulent des rapports de force insurmontables, car avant tout il est, ou devrait être, un « immense terrain de jeu » où se croisent « des savoirs experts [et] ceux des citoyens, experts du quotidien » (*ibid.*, p. 49) et dont le caractère ludique invite aux ré-enracinements des uns et des autres. Parce que « la création de jardin à moindre coût, non techniciste et avec des savoir-faire appropriables par tous[tes] » est un art qui rejette

---

<sup>27</sup> Le « guerrilla gardening », traduit en français par guérilla jardinière, est une pratique citoyenne et militante. Cet urbanisme tactile puiserait certaines inspirations des « Bêcheux » (« Diggers »), « un groupe de jardiniers radicaux » (Mann, 2022) qui a vu le jour en réaction à la privatisation de la terre, au processus d'*enclosure* en Angleterre (et dont les répercussions fut nombreuses, désastreuses, pour les paysannes alors réduites à mendier, à vagabonder... exclues du social, appauvries et, par le fait même, susceptibles d'être accusées de sorcellerie (Federici, 2021). Le « guerrilla gardening » consiste à poser des bombes vertes, des *seeds bombs*, dans des quartiers peu végétalisés (et, ce qui va souvent de pair, peu investis par l'état, pour ne pas dire abandonnés par ce dernier), « pour faire émerger la vie là où, jour après jour, l'inconscience avait laissé mourir la matière vivante sous une couche d'asphalte » (O'Green, 2019, p. 158). « Green Guerrilla » est le nom du collectif anticapitaliste et altermondialiste qui performe ces actes à l'intérieur de quartiers le plus souvent défavorisés, sans îlots de fraîcheur, sans jardins communautaires ou de platebandes publiques de légumes. Or, dans le cadre de cette thèse, je confonds volontairement le nom de la pratique avec le féminin qui l'exerce, en désirant garder le terme « jardinière », dans le but de faire entendre cette « guerre de coups de main » que les femmes mènent patiemment au sein de leur(s) discipline(s), et ce, sans nécessairement percevoir tout de suite les effets de leurs interventions, puisque c'est au nom de l'avenir qu'elles œuvrent. Au nom de celles qui marcheront dans leurs pas. En effet, les bombes théoriques qu'elles plantent suscitent moins des explosions, des ruptures brutales à la surface, que des tremblements souterrains continus, des interventions qui cherchent les racines afin d'en modifier la substance et l'orientation. Il ne s'agit pas, pour elles, pour nous, de répondre à l'expansion des courants de pensée majoritairement blancs, masculins et hétérosexuels en imposant une autre expansion (qui serait son pendant féminin), de gagner du terrain sur un terrain qui n'appartient ni à eux ni à elles, mais de diversifier les points de vue, de tasser l'impératif de croissance (celui qui dicte le besoin de nouveautés théoriques) pour plutôt remplir les manques, réhabiliter les absences, s'attarder aux angles morts des théories existantes, « espaces vacants » de la pensée vite récupérés, ou cachés, par les groupes dominants (de même, ces espaces vacants en ville sont souvent achetés par des compagnies immobilières privées). Bref, c'est dans une telle perspective à la fois écologique, politique et sociale, qui réitère l'importance de la communauté, de l'amitié, du dialogue, et de la démocratisation des savoirs autant que des avoirs, que j'envisage la présente recherche-crédation.

toute prétention et forme d'élitisme, les guérillas jardinières avouent ne pas « recherch[er] la perfection dans le détail », car ce qui compte, c'est que « ça vit, ça fait rêver » (*ibid.*, p. 51).

« Jardin en mouvement », c'est ainsi que Gilles Clément, jardinier-paysagiste, biologiste et écrivain, a nommé ces espaces libres qui remplissent les vides architecturaux. Les végétaux qui y poussent, libérés de notre anthropocentrisme, coexistent, « vont vers » (1991, p. 21) les uns et les autres, se chevauchent dans un désordre fertile en solidarités et en « messages transmis en vue d'une évolution » (*idem*). « Il n'y a pas d'accident dans un jardin », écrit Clément (*ibid.*, p. 22), car « la nature [...] endosse les ouragans, interprète les cendres d'un feu, invente un processus de vie sur les bases, chaque fois nouvelles, d'un bouleversement » (*idem*). « L'histoire des jardins », ajoute-t-il, « montre que l'homme [*sic*] a constamment lutté contre [les] changements [permanents qui le définissent] » (*ibid.*, p. 23). Ce qui amène Clément à constater que « [t]out se passe comme s'il [l'humain] tentait d'opposer à l'entropie générale qui régit l'univers, une force constructive dont le seul but serait de contourner la mort, d'y échapper » (*idem*). Le jardin en mouvement, parce qu'il résiste à nos critères de beauté et de contrôle en se transformant sans cesse, et qu'il fait du désordre le signe de son foisonnement, s'oppose à nos réflexes occidentaux d'organisation spatiale, à savoir la rigueur, la rigidité, la hauteur... Nos structures de béton sont érigées à la verticale, comme le symbole d'une victoire, d'un pouvoir sur la vie, sur le vivant et, ultimement, sur la mort. Clément croit au « laisser-aller » : il faut, répète-t-il, aller dans le « bon sens », celui qu'ouvrent les plantes elles-mêmes, pour elles et entre elles, non indifférentes à/de leur milieu.

Rappelons-nous de Cléo, sa perruque, sa robe noire... elle qui marche, se promène, en cherchant le « bon sens » tandis qu'elle a l'impression d'aller à contre-courant. Tout juste avant la seconde partie du film, avant de se perdre de nouveau dans la ville, de rejoindre Dorothee et de rencontrer Antoine lui aussi promis à la mort, résonnent ces mots de José, son amant : *Ta beauté, c'est ta santé*. Tant qu'elle sera belle, tente de se convaincre Cléo, elle ne sera pas malade, elle ne mourra pas. Le fait d'être blanche, d'avoir les cheveux blonds, d'être mince, d'être populaire... la préserverait du cancer, en témoignant de sa santé. Mais la perruque se retire, la robe tombe aux pieds, sur le sol... *La séance est finie*, déclare Cléo, le costume de la belle et jeune chanteuse ne lui sied plus. S'il faut apprendre quelque chose des plantes, c'est que la santé, telle qu'on la conçoit, c'est-à-dire camouflée trop souvent par la beauté, et en cela figée et intemporelle, à l'image d'une rose éternelle arrachée de son contexte et conservée sous une cloche de verre, accuse peut-être d'une faiblesse, d'une « inaptitude à évoluer » qui nous « condamne, tôt ou tard, à la ruine » (Clément, 1991, p. 22). Apprendre d'elles que le « bon sens » n'est donc pas toujours celui du progrès, de

ce qui prétend s'améliorer sans jamais se dégrader, en suivant une ligne droite sans fluctuations, une flèche pointant vers le haut, parce que le corps humain n'est pas, à l'instar des jardins, des sols, « un système clos, un objet fini » (*ibid.*, p. 23), imperméable aux perturbations (internes, externes) qui, malgré la terreur qu'elles font naître en nous, participent du flux de la vie. Évoluer, devenir des formes imprescriptibles... ce serait, au risque de disparaître à soi, ne pas mourir. Cléo finit par se laisser porter par la vague de gens et de rues, à moins d'une heure de son rendez-vous avec le médecin, *jouant*, comme le disent les paroles de sa chanson, *de la prunelle et des hanches*...

Joueuse, rêveuse, agile, perspicace, vagabonde<sup>28</sup>... La bandita ne demeure pas en place, « [l]iving as she does at the frontiers », dans un clin d'œil à la mestiza de Gloria Anzaldúa<sup>29</sup>. Elle défriche des sentiers méthodologiques à l'écart des routes principales, et appréhende son égarement comme le symptôme d'un décentrement éthique, politique et créatif. Parce que « [n]ot all routes are the right ones », « [t]he bandita moves quickly. She has to. Often this speed works to her advantage, there is so much ground to cover. Sometimes not, and something is missed along the way » (Singer, 1993, p. 23). Mais ce n'est jamais grave. Forte d'une impulsion aussi vive que fragilisée par diverses menaces (notamment « the enforcers of tradition, borders, and uprightness that might chase after her » [Marion Young, 1993, p. 185]), elle se remet en mouvement, se pousse au-devant de ce qu'elle laisse derrière, sachant fouiller et trier parmi la tradition dominante – philosophique, littéraire, etc. – afin d'en extraire ce qu'elle juge « useful and beautiful » (*ibid.*, p. 187). En marchant, puis en accélérant lorsqu'elle pressent un danger, la bandita prend son plus grand élan de vitesse lorsqu'elle se dirige vers des angles morts avec l'intention de vider, au-dessus de ces trous noirs, ses poches pleines de cailloux utiles et de pierres précieuses. Elle repart ensuite, fugitive, à bout de souffle, vers d'autres champs de connaissance, « là où traînent quelques têtes de statues » (Lefebvre-Faucher, 2020, p. 15) entre lesquelles croissent les mauvaises herbes, chacune d'elles mauvaise langue qui s'en prend aux racines misogynes, racistes, queerphobes...

---

<sup>28</sup> On doit aussi à Gilles Clément un *Éloge aux vagabondes* (2002), ces herbes qu'on dit mauvaises, nuisibles.

<sup>29</sup> La mestiza est à la croisée des rives, des frontières; elle vit entre les cultures et, en cela, elle les incarne toutes, en accusant le choc, la collision qu'une telle cohabitation de langues, d'imaginaires, de régimes d'existence, suscite (Anzaldúa, 1987, p. 100). Avançant sur « the path of the red and black ink » (*ibid.*, p. 88) que l'écriture ouvre à elle, elle accueille l'ambiguïté et les contradictions inhérentes à sa posture dans le but de refaire connaissance autrement avec le monde, hors de toute logique capitaliste et nationaliste : « she operates in a pluralistic mode – nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned » (*ibid.*, p. 101). Parce qu'elle figure à la jonction de toujours au moins deux directions, qu'elle flotte « in uncharted seas » (*idem*), en des lieux réels et symboliques à la fois anonymes et identifiés, elle détient, en elle, le germe du futur, « because future depends on on the breaking down of paradigms » (*ibid.*, p. 102), ceux qui, dans leur rigidité, tuent nos possibilités d'être, plurielles et libérées.

Cette vitesse, je la connais bien. Si elle me sert, surtout à l'université qui, en régime néolibéral, encourage la performativité et la surproductivité, elle m'écorche aussi. Je figure dans cette thèse par ce temps particulier de la fatigue : que ce soit en lisant, en accompagnant ou en écrivant, je ne suis jamais sans le poids de l'épuisement. D'une certaine manière, cela me permet de nuancer l'idée reçue selon laquelle la lecture, par exemple, dicterait sa propre temporalité; en lisant, on aurait le privilège d'être épargné·e du rythme quotidien. Or quand, les paupières lourdes, le battement dans le crâne, je lis une femme malade, je suis, au contraire, ramenée à l'urgence de la vie, dont la fatigue n'est qu'une des conséquences. En mentionnant les conditions de lecture, d'accompagnement et d'écriture, ainsi que le contexte de création, lequel n'est jamais distinct du contexte politique, économique, écologique, historique et social, je m'inscris dans une démarche féministe qui entend élargir la lentille qui se pose sur la chercheuse. Je me dois de considérer tout ce qui alimente ou freine nos réflexions. Être mère monoparentale, être proche aidante, vivre avec des douleurs/maladies chroniques, vivre avec des enjeux de santé mentale, ne pas avoir accès à du financement, ne pas avoir un logement décent, ne pas être en mesure de bien manger... autant de circonstances qui empêchent d'avoir une pièce à soi pour écrire ou d'en profiter pleinement. Je ne crois pas que les résultats d'une recherche disent tout si on omet de déplier les circonstances de sa réalisation. Si on préfère ne considérer que l'espace de la scène, les lignes écrites, malgré les vagues qui se déroulent en coulisses, les blancs qui entourent le texte, les non-dits, le corps qui s'affaire en dépit de ses entraves, les maladresses qu'il commet, génératives de sens.

La glaneuse et la bandita témoignent des conséquences réelles sur le corps qui tente de renverser les injustices épistémiques depuis les lieux duquel il est exclu ou à partir de la marge. Celui-ci, surtout s'il n'est pas blanc et issu d'une situation économique aisée, doit se contorsionner, se modeler, s'effacer juste assez... au risque de malaises autant physiques que psychiques. D'où la vitesse, typique d'une peur d'être prise en faute, de ne pas faire assez ou d'être trop. Je pense alors trouver dans le glanage, lorsque transposé sur le plan de la recherche-création, une forme de lenteur indissociable d'un plaisir à voir les choses se placer, se déployer. Une permission à perdre mon temps à l'intérieur des disciplines, à prendre le temps de l'émotion qui fait mouvoir, à composer avec ma fatigue plutôt que de m'arrêter; un droit à me laisser aller à un état qui me fait perdre le fil, me le fait retrouver ailleurs et autrement. La fatigue est d'ailleurs devenue un symptôme de mon attention; plutôt que d'engendrer un rétrécissement du regard, elle l'agrandit, le forçant à se défocaliser, à constamment s'ajuster. C'est là son potentiel, je crois, en termes de savoirs, car contrairement à ce qu'on pourrait penser, elle ne néglige rien, elle arpente large en s'éloignant des banalités.

Elle nous fait voir plus loin, et les points noirs qu'elle installe devant les yeux sont les décombres d'un monde qu'elle réécrit.

Je débute mon essai en/sur la recherche-crédation « Dire oui, dire non », publié dans l'ouvrage *Savoir les marges* (2021), dirigé par Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, par ce dilemme peut-être propre aux femmes qui, vivant avec des douleurs chroniques, ont l'impression que chaque décision qu'elles prennent – dire oui aux opportunités académiques au détriment de leur corps, dire non aux douleurs afin de travailler par-dessus elles – offrent très peu d'options et ont de fortes conséquences : « Tout commence là [...]. Entre un côté pile et un côté face qui décidera de l'avenir » (2021, p. 29). J'écris aussi : « L'histoire des transfuges de classe en est une de rupture à la fois réelle et fictive, définitive et suspendue, rupture entre ce qui s'ouvre et ce qu'il y a derrière, entre le nouveau et l'archaïque. Ma mémoire corporelle emmagasine une honte, une surcharge, une méfiance, une impression d'infériorité... » (*ibid.*, p. 37). Et au paragraphe suivant : « Comment dire non à l'excès et oui au “juste assez” ? Je l'avoue : je suis attirée par l'excès, c'est un antonyme de “pauvreté”. Du latin *excessus* : sortie et digression. L'excès permet de se dérober, de s'éloigner de certaines lignes de vie, mais il use, aussi » (*idem*). Être transclasse, et vivre en son corps les douleurs – émotionnelles, corporelles – de déplacement, c'est peut-être ne pas savoir (vouloir) écrire autrement qu'en oblique, de biais; créer en passant *à travers*, c'est-à-dire en demeurant *au milieu* de son projet, auprès des êtres qui lui donnent sa forme, avec le risque que cette implication, qui est une totale immersion, soit synonyme d'une exposition et expression vulnérables et inconfortables. Un risque qui fait preuve d'une grande sincérité, je crois. C'est *du milieu*, au double sens de centre et d'environnement, que cette réflexion sur la lecture d'autopathographies, sur l'accompagnement et sur son écriture se réalise, considérant que « [l]e milieu ne commence pas au-delà de la peau du vivant [...] » (Coccia, 2016, p. 62). « Le monde est déjà en son intérieur », soutient le philosophe Emanuele Coccia (*ibid.*, p. 47).

Glaner est ainsi, dans ce travail, une éthique autant qu'une méthode : une façon d'être *dans, du et au* monde, d'en ressentir son influence et son affluence, à l'instar des feuilles (j'y reviendrai<sup>30</sup>). Une façon de lire en faisant un montage qui, régi par des associations libres et affectives, valorise la friction, le vertige et la liberté de pensée; de flâner dans la boue, dans le brouillard, aussi longtemps qu'il le faut; de reconsidérer ce qui a été oublié, délaissé et négligé, ce qui a résisté à la prise, à l'emprise. Une façon de s'incliner vers des zones

---

<sup>30</sup> Le « j'y reviendrai » est récurrent dans cette thèse, comme il est fréquent dans le texte d'Evelyne Accad, les nombreuses occurrences démontrant qu'il n'est pas possible d'écrire un texte sur le cancer en ligne droite, sans bifurcations, sans retours, sans répétitions.

d'ombre; de se courber pour recueillir et accueillir l'obscur, l'inconnu. Là où Varda me renvoie la juste mesure de ce que je tente ici de faire, c'est lorsqu'elle fixe sa caméra dans un champ de patates où sont déversées toutes celles qui ne correspondent pas aux exigences du marché (la bonne taille, ni coupées ni abîmées) et qu'après avoir longuement filmé ceux et celles qui ramassent les « ratés de la machine », les « accidentés », les « gâchés », elle entre dans le cadre, se penche puis récolte à son tour une pomme de terre en forme de cœur. Elle se salit les mains, en allant vers l'amour.

\*

*Lire, écrire, devenir : d'un même mouvement, avec amitié...*

Pattie O'Green, dans *Manifeste Céleste*, fait le pari de « mettre ses mains dans la terre et [de] ne plus jamais les retirer », car « tout est là, dans le sol » (2021, p. 28). « Le pétilllement de [s]es doigts, écrit-elle, devait venir de là, de ce *savoir intuitif* qu'en plantant des végétaux, en amendant le sol, [s]es gestes avaient une incidence directe sur les nuages » (*idem*; je souligne). C'est forte de ce même « savoir intuitif » qui allie, sans les distinguer, le politique et le poétique, l'effectif et l'affectif, le critique et le créatif, le délibéré et le spontané, que j'entre en lecture, en accompagnement et en écriture. Si le sol et le ciel ne fournissent que très rarement des solutions à nos problèmes, et si le cancer n'est pas une expérience méditative, spirituelle, permettant de décrypter singulièrement le cosmos<sup>31</sup>, ils ont au moins le pouvoir de faire naître des fictions, en offrant un contour ainsi qu'une densité à notre imaginaire. Immergée dans le chant des « oiseaux, [d]es oiseaux, et encore [d]es oiseaux », Audre Lorde, « assise dans la verdure de ce ravissant jardin berlinois au crépuscule », « dans cette odeur d'herbe fraîchement coupée enveloppant [s]a plume triste », se sent avoir « assez de peps pour faire tout ça [travailler] », en dépit de son cancer qui ronge ses énergies. Et ce, « quels que soient les termes qui [l]'échoient, que l'heure soit la bonne ou pas » (*SL*, 118<sup>32</sup>), car il n'est pas question, désormais, de s'en remettre à autre chose qu'aux oiseaux, qu'à l'herbe et qu'aux « saules se caressant les doigts au-dessus de l'eau », à leur manière à eux d'être au monde – un monde que Lorde « mastique [...] et recrache en petites bouchées, utiles » (*idem*) pour l'écriture. Suffit-il, alors, pour créer des affinités intuitives entre vivant·es, susceptibles de nous ouvrir à l'immensité de ce qui nous absorbe et nous lie les un·es aux

---

<sup>31</sup> Jessica Restaino cite Elizabeth Erwin : « Contrary to popular myth, cancer is not ennobling; it brings me no peace, gives me no special insight into the working of the cosmos. It compromises my dignity every step » (Restaino, 2019, p. 138).

<sup>32</sup> Audre Lorde, *Journal du cancer* suivi de *Un souffle de lumière*, trad. Frédérique Pressmann, Genève/Montréal, Éditions Mamamélis/Éditions Trois, 1998 [1980, 1988]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *JC* ou *SL*, suivies du numéro de page.

autres, de chercher et de trouver entre ciel et terre, au milieu du monde, un point d'adhérence, c'est-à-dire un ancrage « on edge » (Restaino, 2019, p. 79), à la fois stable et instable?

L'intuition, selon Margaret Blanchard, est « grounded and of this world » (citée dans Mozeley et McPhillips, 2019, p. 845), n'étant ni mystique ni cérébrale, mais corporelle et relationnelle. Moins pressentiment que précaution, elle est ce qui permet de faire un pas vers l'avant et, au dernier instant, le talon encore soulevé, de revenir à la case départ, pour mieux s'engager en improvisation, à l'improviste, dans ce qui nous avait échappé la première fois. Parce qu'elle n'est pas personnelle, qu'elle n'a rien de propre, l'intuition n'est pas seulement ce qui s'installe en soi, comme un sixième sens : elle nous déplace à l'extérieur, nous fait prendre conscience du contexte social duquel nous sommes issues et, surtout, elle nous invite à reconnaître, à refaire; elle s'incarne dans la répétition, malgré le sens qu'on lui attribue, celui de « conviction de ce qui n'existe pas encore », de ce qu'on ne sait pas encore.

À l'instar de plusieurs féministes (*idem*), je crois que l'intuition agit en réaction et en tension à ce que le corps connaît, à ce qui, déjà, résonne et raisonne en lui. L'étymologie du mot nous rappelle que l'intuition s'opère en quelques secondes, en un coup d'œil, qu'elle est affaire de regard, d'acuité. Or, comme O'Green, je viens d'un savoir qui ne prend forme qu'une fois que mes mains ont touché longuement la matière : qu'elles se sont approchées de la maladie, de son caractère impitoyable, en résistant à l'urgence de les laver, de les blanchir, pour les libérer des os qui ne mènent à aucun vœu, ni ne permettent de crier victoire<sup>33</sup>. Ce n'est pas qu'une image : côtoyer de si près le cancer, par la lecture d'un texte ou d'un corps, confisque nos privilèges de distance et la possibilité de nous tourner les pouces, qu'ils soient verts ou non. Si le jardinage exige qu'on s'immisce dans la profondeur noire du sol pour prendre le pouls de ce qui s'y cache, sans nécessairement voir ce qu'on fait, il en va de même de la lecture, de l'écriture et de l'accompagnement qui commandent un temps lent et une proximité aux « dark corners » (Restaino, 2019, p. 143) que recèle toute expérience du cancer.

Selon Jessica Restaino, « [o]ur fingers will never come clean » (*idem*) une fois qu'ils ont été en contact avec ces coins sombres qui forgent l'écriture et l'existence, toutes deux composées de tensions, d'incohérences et d'instabilités : « as frightening as those dark corners may be, and indeed as awful as the reality of cancer

---

<sup>33</sup> En référence au jeu du bréchet qui consiste à réutiliser un os de la volaille (le *furcula*) qu'on laisse sécher. Sa forme en V permet à deux personnes de faire un souhait et de tirer chacune leur bout : celle qui a le plus long morceau verra son vœu se réaliser selon la légende.

in fact is, my work here is to assert and enact the value of these very spaces of uncertainty and risk » (*idem*). Restaino entame son essai *Surrender* alors que son amie, Susan Lundy Maute (Sue), vit avec un cancer du sein, stade IV, qui a migré dans ses os. L'essai sera, dans la grande majorité, rédigé après la mort de Sue, avec l'autorisation de cette dernière, ce qui ne diminue pas la quantité de dilemmes moraux que rencontre Restaino et que, en toute transparence, elle prend le temps de déplier, convaincue qu'il y a en eux une des clés pour penser plus loin les potentialités d'une approche rhétorique sensible à la perte de soi et d'autrui. En effet, constitué de matériaux hétéroclites – correspondance, transcription de discussions, textes rédigés en tandem –, ce livre propose une méthode féministe, dont la force tient notamment des perpétuelles remises en question de son autrice concernant sa posture de chercheuse. Humble, Restaino se métamorphose au gré des chapitres, en « interconnected and tangled lines » plutôt qu'en « straight lines » (*ibid.*, p. 32). « I know I have written an imperfect book », admet-elle en conclusion, moins pour excuser les lacunes qui auraient troué parfois son argumentaire que pour redonner à l'imperfection ses lettres de noblesse : il me semble que si la perfection se rattache au temps de la fin, en tant qu'idéal à atteindre (selon notre société capitaliste et capacitaire), l'imparfait ne peut qu'être du côté de l'inachevé, de l'inépuisable : du devenir. Et, en ce sens, être le vecteur d'essais, le gage du (re)commencement. Cette thèse, parce qu'elle travaille avec le vivant et avec son caractère imprévisible, est imparfaite. Sa recherche de la perfection serait, en réalité, une distraction, voire une violence, et c'est ce que soutient Restaino, dont la rigueur et la lucidité élèvent ces mots de Thomas Newkirk, qu'elle cite : « Perfection is a bitch and not really the right goal anyway » (*ibid.*, p. 30).

« [S]urrender is a resistance to reductive, binary relations, to domination and submission », soutient Restaino (*ibid.*, p. 55). À la lumière de cette définition, je vois un parallèle entre glaner et l'action *to surrender* : en glanant, on se laisse porter tout en réfutant la logique manichéenne du bon et du mauvais, on s'abandonne aux objets à prendre, ce sont eux qui dictent notre chemin, et pas l'inverse. C'est pareil, je crois, pour une recherche-création en contexte de maladie et d'amitié, c'est-à-dire que l'écriture va là où le cancer va, en même temps que lui. Il n'est pas garanti qu'elle réussisse à régler ses hypothèses parce que dès le départ, elle aura été sensible à la logique de la maladie : avancées, régressions, « back and forth, jumbled and messy » (*ibid.*, p. 5), écrit Restaino. Il est même souhaitable qu'elle demeure dans ce que l'université considère comme un échec, afin d'amplifier les limites du langage et de la pensée lorsque celles-ci fréquentent « the edge of illness and intimacy » (*ibid.*, p. 14), limites qui sont moins des murs que des chemins de traverse vers d'autres approches et disciplines : « limits as new forms of knowing » (*ibid.*, p. 7). C'est d'ailleurs pourquoi l'essai de Restaino s'enracine dans « the discipline of rhetoric-composition, which

[...] is already meant to exist on fault lines and in middle spaces » (*ibid.*, p. 9); une géométrie de travail qui, aux angles multiples et changeants, lui permet, en posant ces questions, d'y répondre : « [W]here do we draw the line between friendship and work, between love and research, between the private and the public? Why do we draw these lines at all? » (*ibid.*, p. 10). À sa suite, propulsée par « both love and magic » (*ibid.*, p. 137), je ne fais pas le point, mais le pont entre l'amitié (et les affects qu'elle suscite) et l'écriture académique (savante dans son expression poétique ou lorsqu'elle emprunte à l'oralité son caractère plus fulgurant).

À l'instar de Restaino, « I argue for broken methods and contradiction, for creativity and too much feeling, for blurred genres and for doing the work that scares us » (*ibid.*, p. 13). Cette peur, plutôt que de m'immobiliser, m'incite à danser sur un pied et puis sur l'autre; à être dans une hyperactivité – Fercak dira que les accompagnant·es ne quittent jamais un état d'hypernuit, et Cixous parlera d'hyperrêve – quand je lis, accompagne et écris, des actes qui, dynamiques, ne sont pas distincts mais concomitants. N'étant ni médecin ni scientifique, mais une écrivaine aux mains fatiguées et amoureuses, je vais à contre-courant de ces écritures formelles où, tel que le remarque Charlotte Biron en regardant les notes officielles de consultation, « il n'y a pas de place pour la demi-mesure, pour la peur, pour l'hésitation » (*JR*, 60). C'est là, entre le tout et le rien, à l'endroit précis du *edge*, du trait d'union qui lie la recherche à la création, que je débute ce projet, du matériel devant moi, éparpillé, qui se contamine et s'embrouille, et dont l'agencement à venir laisse entrevoir des harmonies de même que des heurts et des confusions : des théories; des autopathographies féministes; des récits que je lis à côté de la thèse, mais que la thèse rattrape car elle s'empare de tout; des films; des notes d'hospitalisation qui ressemblent à des poèmes; des gribouillis de rêves interrompus par l'arrivée de mon chat; des remarques qui sont nées de l'observation d'arbres et de plantes; des images qui me sont venues après avoir amendé le sol en compagnie d'une amie jardinière; des questions sans réponse, des réponses sans question; des souvenirs; des messages audios et des textos de Caroline; des esquisses de phrases, commencées mais jamais terminées...

\*

Il y a la volonté de me voir dans cet accompagnement, de retourner la caméra vers moi « dans ce compagnonnage qui dure » (Fercak, 2019, p. 74). Souvent, après l'hôpital, j'atterris chez moi exténuée, et je n'ai pas envie de figer mon amie ailleurs que dans la vie. Partout, je décèle derrière mes phrases un épuisement ainsi qu'une prudence, une certaine retenue que traduit la peur de parler à travers mon chapeau,

alors que je ne peux qu'être à côté, que c'est là que je suis, décalée, en retrait, et que c'est là que doit s'ancrer ma thèse, dans une approche tâtonnante.

Je demande à Caroline si elle souhaite recevoir les fragments qui s'écrivent au fur et à mesure, si elle croit que l'écriture a le pouvoir, même infime, de renouveler son présent. Elle me répond qu'elle ne sait pas, elle craint de se sentir exposée, ayant permis à très peu de personnes d'entrer dans sa chambre depuis des mois. Je comprends. Elle lira la thèse lorsqu'elle sera terminée, et qu'elle et moi serons bercées par un *nous* de femmes.

Là où il y a une différence importante entre le projet de Restaino et le mien, c'est dans l'apport de celle qui est l'amie. En effet, Sue, au seuil de la mort, « mused about how she had always wanted to write a book, even long before we began our collaboration » (2019, p. 7), tandis que Caroline est une autrice. Le récit de son cancer lui appartient. Ce n'est pas à moi de le raconter. Je navigue à l'intérieur de limites mouvantes, sensibles, où l'enjeu éthique ne doit, en aucun cas, être surplombé par celui de l'écriture. Je ne nierai pas qu'il y a de l'inconfort à l'idée d'entamer cette thèse. Mais cet inconfort est ce qui, pour reprendre les mots de Dufourmantelle en exergue de cette introduction, m'incite à « prendre le risque de voir, [...] avant d'y avancer les mains », « le risque de m'attarder à juste démêler ce qui pousse là ». Et en ce sens, l'inconfort a une valeur méthodologique et épistémologique. « Discomfort [...] allows things to move », soutient Sara Ahmed (2019, p. 132); il est ce qui permet l'*ongoingness*, la poursuite, le dépassement, l'avènement de « surprising relays » (Haraway, 2016a, p. 3). Je suis convaincue que « there is no other book I could have written at this moment » (Restaino, 2019, p. xi). Je tends vers l'écriture, les yeux avides de dénouements moins tragiques, en tenant compte de la réalité, sa consistance impossible. Puis en gardant en tête que l'accompagnement n'est pas à sens unique, que Caroline aussi prend soin de moi, en soufflant sur ma lumière qui, près du cœur, vacille. En nourrissant l'espace (du) littéraire entre nous, notre terrain de jeu. C'est d'ailleurs là une des leçons de *Cléo de 5 à 7*. Alors qu'Antoine, à la suite d'une blague, fait semblant de quitter l'autobus, Cléo, d'une voix mélodieuse, lui dit : *Oh mais vous m'accompagnez [à l'hôpital]!* Et Antoine, surpris d'une telle audace, de lui préciser : *Vous aussi, vous m'accompagnez [à la gare], l'avez-vous oublié?*

\*

Le cancer de Caroline, s'il est une note aiguë sur la partition de mon existence, côtoie également les rondes de l'amour, de l'amitié et du féminisme, les bémols de la dépression et de la fatigue chronique, ainsi que la

double croche du devenir. Bien que la question du devenir effleure l'entière de mon corpus au point d'être parfois la seule qui compte, jamais elle n'offre de réponse qui soit définitive et, en cela, apaisante. Le devenir est ce qui, chez les narratrices, ne se règle pas, n'aboutit pas, taillant un futur aussi évanescent que le présent. C'est pourquoi je le déclinerai de diverses façons à travers les chapitres suivants, en lui accolant des préfixes et suffixes pour en complexifier le sens, car à ces devenirs correspondent les trajectoires – de vie, d'écriture et de mort – des femmes malades ayant voix dans cette thèse.

« Que se passe-t-il? Je me souviens du trouble. Je suis en train de devenir quelque chose que j'ignore; ça parle à travers moi. » (Martin, 2019, p. 41) Ce passage est surligné, Caroline a corné la page. Elle m'a prêté le livre *Croire aux fauves* de Nastassja Martin après que je lui ai demandé : quelle est la dernière chose que tu as lue avant ton admission à l'hôpital? L'exemplaire avait été laissé sur son balcon par son amie Esther quelques semaines plus tôt. Je voulais entendre les mots qui s'étaient lentement décomposés dans son estomac, digérés lors du jeun précédant l'opération. Les mots qui avaient tinté en elle, ceux qui se sont enroulés autour des directives du personnel soignant. Les mots qui l'avaient attendue à son réveil aux soins intensifs, dans le froid de l'anesthésie. Les mots qui avaient déroulé, une fois de plus, la bobine de l'amitié, et qui continuaient de le faire sous mes yeux.

De toutes les phrases que j'ai glanées dans cette histoire à propos d'une rencontre entre une femme, Nastinka, et un ours, et qui sont réparties dans cette thèse, ce sont les dernières qui en signent le commencement : « Je retourne m'asseoir à ma table. Je dépose mes carnets de terrain à côté de moi, à portée de main. C'est l'heure. Je commence à écrire. » (*ibid.*, p. 151.)

*Au révoir, Caroline.* Je ne pars pas, je reviens inlassablement vers elle. Je chante nos paysages sans adieux, tant nos échos tapissent de leurs le fond des jours et des nuits, l'espace entre tout et rien. Oui, c'est l'heure. Ni bonne, ni mauvaise, disait Lorde. Seulement *juste*. L'heure bleue, hors du temps, où les humains s'endorment ou se réveillent, ivres d'espérance.

## CHAPITRE I

ÉCRIRE LA MALADIE : « IL N'Y A PAS DE FIN, IL N'Y A PAS DE DÉBUT. IL N'Y A QUE LA PASSION INFINIE DE LA VIE.<sup>34</sup> »

... to you I will write the whole history, certain that, from the moment you know any evil has befallen me your kind, kind heart will be constantly anxious to learn its extent & its circumstances, as well as its termination.

Frances Burney  
*Account from Paris of a Terrible Operation*

*Ma chère Caroline... À toi j'écris...*

Dans une lettre de douze pages qu'elle adresse à sa sœur le 22 mars 1812, Frances Burney, romancière anglaise (1752-1840), découd le temps à partir de sa rémission, de manière à faire revivre, sous sa plume, le présent de la maladie. C'est au mois d'août 1880 qu'elle a, pour la première fois, l'intuition d'une présence inconfortable, encore intangible, logée dans son sein droit. « I began to be annoyed by a small pain in my breast<sup>35</sup> », écrit-elle. À rebours de cette douleur qui, sans être aiguë, n'a cessé au fil des semaines de s'accroître puis d'imprégner en elle une impression de pesanteur, la question « What was ignorance? », soulignée dans le texte comme pour en élever le caractère tragique, s'impose face à son absence d'inquiétude. D'ailleurs, si, de son récit, elle n'épargne aucun détail et avoue d'emblée cette ignorance qui l'a trahie au point de repousser toute demande de consultation formulée par ses proches, sauf celle de Mme de Tracy « aided by her long experience of disease », c'est pour servir d'avertissement « to my dear Esther – my Sisters & Nieces » : « should any similar sensations excite similar alarm ». Pour prévenir les femmes auprès d'elle, après elle, de ce qui peut se dissimuler et s'ancrer dans la noirceur du corps, et n'atteindre le visible que sous l'apparence d'un tressaillement ou d'une grimace. Pour éviter, finalement, que ces femmes, figées dans la stupeur, ne ruminent trop tard un « Et qu'est-il donc arrivé? », ces mots étant de M. Larrey, « a surgeon of great eminence », consterné devant l'état de Burney.

<sup>34</sup> Federico Fellini, cité par Lydia Flem dans *La reine Alice*.

<sup>35</sup> Tous les extraits de Burney sont tirés de ce site qui offre une retranscription de la lettre manuscrite : <https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-frances-burney-to-her-sister-esther-about-her-mastectomy>

À travers une écriture qui s'apparente au tracé du chirurgien, tant elle recèle de finesse et de justesse, Burney suit le fil narratif de son cancer, en s'attardant sur l'opération qu'elle a subie, sans anesthésie, un an plus tard, en septembre 1981. Présente lors des préparatifs, au milieu des bandages, des compresses et des éponges, elle s'affaire, repousse en elle le dégoût que suscite la vue de ces objets, et dans un même élan étouffe ces mots que lui a dits M. Dubois, « the most celebrated surgeon of France » : « il faut s'attendre à souffrir, je ne veux pas vous tromper, vous souffrirez, vous souffrirez beaucoup! », une phrase dont on ignore si elle condamne ou libère de tout doute, si elle marque une injonction ou tient lieu de mise en garde. Ainsi, devant la perspective de souffrir, Burney se distrait, elle aimerait pouvoir écrire, mais ne parvient plus à bouger son bras droit, condamné à l'inaction depuis des mois. Les médecins arrivent les uns à la suite des autres, sans s'annoncer, sans se présenter. Pire, ils entrent dans la chambre de Burney sans son autorisation. C'est là que la chirurgie prendra place, deux heures plus tard, le temps que M. Dubois arrive, « a dreadful interval » pendant lequel Burney « had no longer any thing to do – [...] only to think ».

L'horloge sonne enfin les 15 heures. On aide Burney à s'étendre sur deux matelas superposés recouverts d'un « old sheet », ce qui n'est pas sans l'étonner. Elle prend soudain conscience de l'ampleur de l'intervention à venir : « Astonished, I turned to Dr Larry [*sic*], who had promised that an Arm Chair would suffice; but he hung his head, & would not look at me ». Les sept hommes habillés de noir, « Dr Larry [*sic*], M. Dubois, Dr Moreau, Dr Aumont, Dr Ribe, & a pupil of Dr Larry [*sic*], & another of M. Dubois », l'entourent en silence, n'osent regarder ce corps qu'ils s'appêtent à découper. « Why so many? », s'interroge-t-elle indignée, invitant sa femme de ménage, qui pleurait, ainsi que les deux infirmières demeurées prostrées près de la porte, à s'approcher d'elle, malgré l'ordre de M. Dubois de « Let those women all go! », à quoi Burney répond : « No, let them stay! Qu'elles restent! ». Alors que M. Dubois « tried to issue his commands en militaire<sup>36</sup> », Burney se console de l'accompagnement que lui offre une des infirmières, la seule qui demeure à ses côtés « to protect – adjust – guard [her] », au moment où une première incision, en forme de cercle, est réalisée dans sa chair.

D'une voix que Burney qualifie de « solemn melancholy », Dr Larrey demande à ses collègues, avant d'entamer l'extraction de la tumeur : « Qui me tiendra ce sein? ». « C'est moi, Monsieur! », soutient fermement la patiente. Craignant que son sein entier soit retiré, Burney insiste pour le tenir. Durant l'intervention, bien qu'elle ne bouge ni ne proteste, elle fait néanmoins savoir qu'elle est là, rappelant, une

---

<sup>36</sup> Sauf indication contraire, la typographie est conforme à celle du texte d'origine. Ainsi, ce qui est souligné l'a été par Burney.

syllabe à la fois, que sous les doigts de ces hommes en noir, sous les instruments qu'ils manipulent, se cache une femme que le cancer détruit, mais dont la vie, partout, ne cesse d'affluer. Jamais elle ne disparaît derrière le voile, « a cambric handkerchief », qu'on a déposé sur son visage dans l'espoir, peut-être, de rendre anonyme et muette celle dont le regard, chargé de souffrance, et la bouche, tremblante de cris, aurait pour effet de méduser ces hommes se tenant droits, imperturbables, autour de l'allongée. « Avertissez-moi, Messieurs! Avertissez-moi! », exige-t-elle, lorsqu'ils reprennent leurs gestes, *cutting, racking, scraping*. Et même si Burney est celle qui tolère à froid l'impossible douleur, elle ne peut s'empêcher de laisser échapper, à une ou deux reprises, un « Ah Messieurs, que je vous plains! ». Ces mêmes messieurs, plus tôt, avaient balbutié une réponse incomplète, la peau pâle comme de la cendre, ne sachant comment réagir à son « Can you feel for an operation that, to You, must seem so trivial? », sinon en répondant par un « oui [cette opération] – c'est peu de chose – mais – » (j'y reviendrai).

Convaincue que « [t]his experiment could alone save me from its jaws », que seule une telle traversée de l'horreur promet de libérer son muscle pectoral de cette tumeur aux dents acérées, elle se débarrasse, en tenant son sein, de tout aveuglement pour acquérir la force « to act as if [she] w[as] directing some third person ». Non pas en creusant une distance entre son corps et elle, ou en feignant d'être au-dessus, à côté de sa souffrance, mais en réitérant que, dans le cancer, son *je* déborde et engage une multiplicité de rôles, n'étant singulier que dans l'altérité qu'il supporte. De même, au-delà de l'adresse – *to you, my beloved Esther* – vers laquelle tend la voix épistolaire de Burney, la lettre réactualise plusieurs autres liens tissés autour du soin que son corps malade commande. Car si, sur cette montagne de matelas, gît une femme découpée qui hurle au plus profond de sa solitude, cette dernière demeure entière dans l'attente de retrouver ceux et celles qu'elle aime, son époux ainsi que ces amies qui, au fil des mois, se sont déplacées jusqu'à Paris, « to see, watch & sit with me ».

\*

Caroline a laissé une étoile à côté de cet extrait dans *Croire aux fauves* :

Un cortège d'étudiants en médecine, suivant leur professeur comme les abeilles leur reine, entre dans ma chambre. Ils ont mon âge ou à peine moins, carnets de notes à la main, blouses blanches, regards studieux, ils observent et écoutent le professeur présenter mon cas. [...] Pendant qu'ils prennent des notes je les regarde un par un. Ils sont si propres, si bien rangés, si lumineux dans leurs blouses blanches. Et moi? (Martin, 2019, p. 55.)

Et elle? Et Burney? Et quels hommes y a-t-il derrière les habits qui étaient jadis noirs? Le choix d'un costume blanc, en Occident, s'inscrit dans la foulée de l'institutionnalisation et de la professionnalisation de la médecine vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Docteure en immunologie cellulaire, Barbara Ehrenreich, dans un ouvrage qui ébranle l'idée, en vogue dans nos sociétés néolibérales, que chaque individu, nonobstant son statut social, son environnement, etc., détient les moyens et les outils pour asservir son destin à ses volontés (vivre plus vieux et plus longtemps), écrit que « [i]t was the white coat of the laboratory scientist, the chemist, or the bacteriologist that physicians eventually adopted as a uniform suitable for encounters with patients. What it symbolizes is not only cleanliness, but mastery and control » (2019, p. 43). Le vêtement, ici, n'est pas qu'un tissu qui assure et maintient l'aseptisation des lieux au moment où les opérations, soutenues par de nouvelles techniques médicales, se réalisent de plus en plus à l'hôpital; il est également le dispositif d'une fiction qui octroie aux chirurgiens, déjà en droit d'ouvrir le corps et d'y voir ce qui avait été jusque-là gardé secret, une autorité quasi absolue – comparée souvent à celle de Dieu<sup>37</sup> – sur la vie et la mort des patient·es.

À l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, un changement de paradigmes s'opère, modifiant les ambitions du soin, ses aspirations : l'hôpital, jadis « considéré comme “un endroit où les parias viennent mourir” » devient « “le seul lieu où il est possible d'être guéri” » (Blumhagen, cité dans Vangramberen, 2020, p. 13). De plus, différentes réformes sont adoptées pour réduire, au sein du corps médical, les possibles charlatans, tout en instaurant des modalités de régulation de la pratique. Or, ces réformes ne sont pas sans conséquences sur le recrutement des futurs soignants : en augmentant les critères de formation – par exemple « the requirement that medical schools possess laboratories » (Ehrenreich, 2019, p. 45) –, elles réduisent considérablement l'accès à la profession aux femmes et aux personnes racisées. Celles-ci étaient admises, en grande majorité, dans des écoles moins ou pas du tout financées qui ne répondaient pas aux nouvelles exigences (*idem*). En voulant adopter des lignes de conduite des moins subjectives, basées sur des preuves scientifiques et des expériences cliniques, ces réformes ont homogénéisé le statut social de ceux qui auraient le privilège de *faire (la) médecine*, cette dernière désormais restreinte « to the upper and upper middle classes » (*idem*). « Doctors would be recruited from the class of “gentlemen” [...]. For most people, throughout most of the twentieth century, medical care necessarily involved an encounter with a social superior – a white male from a relatively privileged background », soutient Ehrenreich (*idem*). Autrement dit, l'institution

---

<sup>37</sup> On parle du « complexe de Dieu » médical, « c'est-à-dire l'attitude de ces médecins qui s'arrogent le droit de vie et de mort sur des patient·es en défendant leur propre capacité d'agir, bien qu'elle découle parfois de leurs biais (in)conscients et d'un jugement de valeur sur la qualité de vie des malades » (Bélangier et Delvaux, 2021, p. 149). Dans *La Reine Alice* de Lydia Flem, notons que le médecin est nommé le Roi blanc.

médicale a créé son uniforme à son image : blanc. Et le noir, celui de la soutane des prêtres, est abandonné, de même que la symbolique dont il est chargé : le noir raconte les ténèbres, la disparition; il est l'indice de l'obscurantisme duquel le siècle précédent, Les Lumières, cherchait à s'éloigner par son rationalisme... misogynne, bourgeois, antinoir, antisémite, capacitiste<sup>38</sup>.

Avec sa quête du progrès en faveur des connaissances scientifiques, marquée par le développement des appareils et la multiplication des types d'imagerie médicale, « [m]edicine [achored, at least symbolically, in laboratory science] began to look like an “extractive industry” », transformant chaque ressource du corps – sang, urine, cellules – en *data* : en données à analyser (*idem*). « As the focus shifted to tissues and cells, physicians began to seem impatient with the intact human body », écrit Ehrenreich (*ibid.*, p. 46). Et ce corps humain intact a la bouche scellée, il ne parle pas sous prétexte que son récit est susceptible d'interférer avec le matériel qu'a récolté à son sujet le soignant : « In the laboratory-centered environment, the patient's words – his or her medical history and reported symptoms – count for less than the objective data that instruments can collect » (*idem*). C'est la naissance d'une *evidence-based medicine* qui, entre autres choses, tend à réduire les patient·es à des statistiques, en faisant abstraction de leur individualité, un obstacle pour une science qui prétend être objective. Comme si tout, de cette médecine, consistait à voir au-delà de la personne, de sa conscience, ce qui pourtant affecte et sa corporéité, et son esprit. Comme si elle souhaitait dépasser le corps, dérangée par son flux vivant, pour mieux y plonger une fois qu'il est endormi, inerte. Faut-il rappeler que le premier sujet humain que rencontrent les futurs médecins est, encore aujourd'hui, aux États-Unis du moins, inanimé<sup>39</sup>?

En effet, la première intervention de soins est réalisée sur un cadavre, et cet exercice non seulement ne peut servir d'exemple par les conclusions approximatives qu'il sera possible d'en tirer, mais invalide ce qui, à mon sens, motive le geste médical en premier lieu, soit la cure : apaiser les souffrances, soigner. Étant mort, on n'échoue à rien, ni à la vie, ni à la mort. Vivant, cependant, on peut aller soit mieux, soit mal, après un traitement ou une intervention, et le médecin n'est pas à l'abri des sentiments qui peuvent naître en lui à la suite d'une réussite ou d'une complication. Il est vraisemblable que, devant un corps « ever-changing » (*ibid.*, p. 48), imprévisible, qui subit ses actions, le médecin ne parvienne pas à se détacher, à faire preuve

---

<sup>38</sup> Pensons à Voltaire, Diderot, Rousseau, ces figures importantes des Lumières qui ont tenu des propos dégradants notamment envers les femmes, les personnes juives, les personnes noires.

<sup>39</sup> Et si cette initiation à la dissection tend à disparaître au profit de leçons d'anatomie faites à partir de membres en plastique (Ehrenreich, 2019, p. 48), reste qu'elle fait partie de l'histoire de cette médecine qu'on enseigne à l'heure actuelle; qu'elle dit quelque chose de la manière dont on conçoit et traite les corps malades.

de neutralité telle que le suppose son vêtement blanc; il risque de se sentir touché, affecté, précisément parce que ses études en amont auront contribué, oui, à rendre effectif le lien qui l'unit à ses patient·es, mais aussi, et surtout, à le rendre affectif : « the stress of clinical training alienates the doctor from patient, that in a real sense the patient becomes the enemy » (Konner, cité dans *ibid.*, p. 49).

Dans ce théâtre des soins, qui s'apparente souvent à un champ de bataille, je rêve d'un mouvement synchronisé de soignants qui refuseraient de devenir soldats, au front d'une guerre contre la maladie, voire contre la patiente ennemie<sup>40</sup>... Qui ne céderaient pas à l'aliénation, à l'engourdissement, afin, plutôt, d'aiguiser l'intelligence de leur toucher, en se retroussant les manches, en laissant la blouse blanche au vestiaire. Car, ramenés au cœur de l'essentiel, ils seraient aussi nus que la blessure à panser. Aussi déchirés que le petit bout de papier que M. Dubois « tore, unconsciously into a millions pieces », après avoir entendu la question que lui a adressée Burney. « “Trivial?” », répète-t-il d'une voix à la fois douce et agitée, comme si, pendant un instant, le regard de celle qu'il s'apprête à opérer recouvrait le sien; comme s'il s'étonnait de cette brèche dans le protocole par laquelle la patiente et lui apparaissent tous deux dans leur fragilité. « “Oui – c'est peu de chose – mais –” he stammered, & *could not go on* » (je souligne), chacun des tirets trahissant une syntaxe découpée au scalpel. Or ces tirets sont le signe d'un arrêt brusque autant que d'un dépassement, d'un accrochage : la maille sur laquelle tirer pour que l'uniforme s'amincisse et laisse enfin entrevoir une subjectivité agissante. Ultimement, ils sont la preuve d'un refus d'en rester là, le bégaiement nous faisant croire à une tentative, quoique maladroite, d'humaniser la posture du spécialiste pour qui une telle opération n'est pas un événement, mais un acte banal, rien de plus. Je présume que ce « mais », parce qu'il prolonge la phrase plutôt qu'il ne la réduit à un verdict sans appel, parce qu'il l'enveloppe d'un ton hésitant, est l'aveu d'un être malgré lui *concerné*, c'est-à-dire mêlé au corps malade, ne serait-ce que par cet air qu'il respire, qu'il *conspire*; ce même air qui cisailera l'intérieur dévoilé de Burney « like a mass of minute but sharp & forked poniards ». « So excruciating was the agony », précise-t-elle, alors qu'elle s'applique par l'écriture à restituer le travail, sur ses os, entre ses nerfs, de la lame d'acier brillante et sanglante qui la laissa deux fois évanouie pendant les vingt minutes qu'aura duré l'opération.

---

<sup>40</sup> Je suis consciente de l'effet de généralisation que j'autorise, ici, en accordant au masculin les soignants et au féminin les patientes. Mon but est de faire voir ce qu'on oublie encore trop souvent : qu'il y a, entre les présences, des rapports de force qui sont basés sur le genre, la race, la classe, l'orientation sexuelle, le statut social, etc. Cet usage des accords est ainsi conscient et délibéré. De plus, le monde médical étant binaire, et là est sans doute sa première violence, les personnes identifiées comme femmes sont plus susceptibles de subir la maltraitance médicale. À cet effet, voir Cleghorn, 2021; Dusenbery, 2018.

S'il était impossible pour M. Dubois de « go on », peut-être moins par empathie envers la patiente que par honte envers l'attitude du soignant<sup>41</sup>, il sera tout aussi compliqué pour Burney de raconter son opération : « My dearest Esther, not for days, not for Weeks, but for Months *I could not speak* of this terrible business without nearly *again going through it!* [...] Even now, 9 months after it is over, I have a headache from *going on* with the account! » (je souligne.) Mais contrairement à M. Dubois, Burney va jusqu'au bout; elle écrit ce passé avec le risque de le traverser de nouveau, et ce, par amour pour les femmes qui composent sa vie, espérant qu'aucune d'entre elles n'ait à subir cette douleur. Et moi, en retranscrivant la phrase « could not go on », j'ai distraitemment ajouté une lettre; j'ai, d'un trait, allongé la phrase, de sorte que « could not go on » est devenu « could not go *one* ».

Je ne peux continuer seule. « It was the women, of course it was the women » (*BW*, 17<sup>42</sup>), celles qui me confient leur triste chant de rossignol, leur rire moqueur de pivert, ou encore celles qui, « tout en élans et en abandons » (Macé, 2022, p. 68), se règlent au pouls des unes et des autres, tels des étourneaux en plein ballet. Celles qui, en ma maison de chair *toutes portes ouvertes*<sup>43</sup>, composent des partitions de vie plus vastes que la cartographie du cœur au-dedans de mes paumes.

\*

*To take his or her life in your hands...*<sup>44</sup>

Derrière le volant de sa voiture toujours en marche, le médecin de Cléo retire ses lunettes de soleil et s'adresse à Antoine, qui se présente comme le frère de Cléo : *Il ne faut pas vous inquiéter outre mesure, nous allons nous occuper de votre sœur avec beaucoup d'attention. Elle aura un traitement un peu fatigant, mais je pense qu'après deux mois de rayons, tout ira bien. Elle vous tiendra au courant, mais vous pouvez m'écrire si vous voulez.* Difficile, ici, de ne pas saisir le sous-texte condescendant. Le médecin ne s'adresse qu'une fois à Cléo alors qu'elle est là, à côté d'Antoine. Et si son regard trace de rapides allers-retours entre Antoine et elle, la discussion a lieu entre les deux hommes, d'un soldat à un autre. Même l'invitation à tenir une correspondance pour discuter du cas

---

<sup>41</sup> « I was softened myself, when I saw even M. Dubois grow agitated », écrit Burney, parce que cette intranquilité signale un bris dans la gestuelle mécanique du médecin.

<sup>42</sup> V (Eve Ensler), *In the Body of the World*, New York, Random House Canada, 2013. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *BW*, suivies du numéro de page.

<sup>43</sup> « Sans toi », paroles d'Agnès Varda, musique de Michel Legrand.

<sup>44</sup> Barbara Ehrenreich, *Natural Causes*, New York, Twelve, 2019, p. 49.

de Cléo a pour condition son exclusion, peut-être pour prévenir – si l'on en croit la rumeur d'une hystérie au féminin... – ce que le médecin jugerait être une réaction excessive : *outré mesure*. Difficile, aussi, de ne pas repérer l'usage d'euphémismes lorsqu'il est question de la radiothérapie. Bien que la suite du film soit laissée à notre imagination, je ne peux m'empêcher, à chaque visionnement, de sourciller, convaincue que le traitement ne sera pas qu'*un peu* fatigant. Ces commentaires qui minimisent l'expérience à venir, et délégitiment la peur des patientes, devraient toujours nous rendre perplexes; notre visage, la moue sceptique qui s'y dessine, sonnait l'alarme. Car il arrive que le corps parle avant nous, qu'il doute et que ce doute le fasse s'avancer vers d'autres femmes pour entendre ce qu'elles ont, elles, traversé. Dans l'espoir de récolter des échos tout en sachant, évidemment, que chacune des trajectoires est singulière, mais que toutes se croisent, forment par endroits des nœuds, des agglomérations de voix qui les font monter en octaves. Elles le disent : ce traitement sera éprouvant, intimidant, épuisant, et la douleur, qu'il peut engendrer même s'il est indolore sur le coup, peut devenir insoutenable dans certains cas. Les femmes ne sont-elles pas toujours sensibles à ce temps de l'après, cet après-coup qui resigne ce qu'elles ont vécu et à la lumière duquel elles peuvent se réécrire, en s'appuyant sur le tempo de leur « heavy heart » (MR, 20)?

« I still felt weak after five radiation treatments for my lowest neck vertebrae », écrit Verena Stefan (MR, 22). « Le radiologue disait qu'un petit somme de dix minutes dans le milieu de la journée (pas très facile au bureau) permettait de vaincre cette fatigue – manifestement, il n'avait jamais subi le traitement! » (VC, 132), remarque Évelyne Accad, qui décrit plus loin sa perspective de patiente allongée sous le faisceau de radiation : « Je gis, regardant au-dessus de moi les machines, mon corps exposé comme un champ de bataille que l'on prépare pour un bombardement radio, corps morcelé, géographie de mon corps blessé, rayons de vie, rayons de mort » (VC, 162). La vie et la mort, encore, s'engageant dans « un pas de deux » (RA, 252<sup>45</sup>)...

\*

« [M]ême s'ils ont collé du tape/ sur nos bouches/ on peut encore se parler/ avec nos sourcils<sup>46</sup> »

« C'est peu de chose », « un peu fatigant »... et *it's like a walk in the park*. J'aimerais que l'interne s'arrête. Qu'il explique à mon amie, et à moi qui suis assise à côté d'elle, ce qu'il veut dire. L'expression sous-tend

---

<sup>45</sup> Lydia Flem, *La reine Alice*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2011. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par RA, suivies du numéro de page.

<sup>46</sup> Karen Brodine, citée dans Anne Boyer, *Quand les agneaux s'élèvent contre l'oiseau de proie*, trad. Olivia Tapiero, Montréal, Varia, « Proses de combat », 2022 [2018], p. 143.

quelque chose qui est facile à réaliser, simple; quelque chose qui exige peu d'efforts, « usually pleasant », « trouble-free ». Pour qui? Le médecin? Ou la patiente, qui recevra sous peu une greffe de peau là où elle a été opérée, près du bassin, afin d'accélérer le processus de guérison tout en diminuant le risque d'infection? Il sourit, et je me demande s'il s'attend à voir mes bras se décroiser, mes épaules retomber de soulagement. S'il veut que je souris à mon tour. Je bouge sur mon siège, le cuir synthétique fait un drôle de bruit, je me tords et, dans ce mouvement, c'est la chambre entière qui se plie. La nausée est discrète, mais elle me pince l'estomac et je la sens bouillir à l'intérieur de mon ventre. J'ai beau essayer, me convaincre d'abord que je n'ai pas tout inventé, tout halluciné, reprendre ensuite les mots, rompre leur enchaînement et les remettre en ordre, comprendre leur sens, ça ne fonctionne pas. Je ne parviens pas à concevoir la greffe comme une activité qu'on entreprend les yeux fermés, en un claquement de doigts. Comment se peut-il qu'une anesthésie générale, qu'une chair qu'on entaille, soient comparées à une promenade dans un parc? Je voudrais m'approprier la phrase, la laisser fondre sur ma langue un moment et la pousser aussi loin que possible, la ravalier et l'expulser de nouveau, l'écraser contre mes dents serrées, qu'il n'en reste plus rien, que de la poussière. Je voudrais ricaner, participer à cette légèreté, après tout, il aurait fallu savoir que c'était du second degré, l'interne sourit encore, il est debout devant le mur où sont affichés des photos, des dessins, ce mur qui rappelle à Caroline pourquoi elle se réveille, pourquoi elle s'endort, ses enfants, son époux.

Cette procédure, dit-il, ce n'est rien en comparaison avec ce que Caroline a déjà subi, cette chirurgie de plus de vingt heures, sur deux jours, qui consistait à retirer la tumeur et, avec elle, une part importante de l'ossature. À ce moment-là, je me vois prendre une respiration, ça y est, je dégage le torse, le larynx se dilate, la salive se range, les lèvres vont vibrer, et au dernier instant, je me cramponne au cuir, je manque de souffle, j'aurais aimé répondre que non, ce n'est pas comme une promenade dans un parc, c'est une opération de plus sur un corps fatigué, c'est une intervention qui peut déranger ce qui, lentement, guérit. Réveiller le loup qui dort. Je me souviens d'une phrase qu'a dite une infirmière à Anne Boyer « un jour en salle de perfusion » : « “Faut être un loup pour arrêter un loup” » (C, 297). Je rumine les expressions, les métaphores, les analogies, elles m'embêtent, elles forment un nuage dans l'air tiède de la chambre. Je pense à toutes ces fois où, face à l'équipe médicale qui s'attroupe autour du lit pour mettre les pendules à l'heure, j'aurais aimé libérer mon amie du fardeau de tout retenir, en lui chuchotant *endors-toi, je vais être tes oreilles, repose-toi, je vais prendre des notes...* Je refuserais de répéter *oui, il est venu, il a expliqué que ce serait comme une promenade dans un parc*, je ne pourrais pas. Je m'imagine sa douleur, ma présence doit être un filtre pour empêcher que de telles images viennent à elle et dont la gravité, au-delà de leur ridicule, tient également du

fait que mon amie a perdu l'usage de sa jambe droite, qu'elle n'a plus suffisamment de force musculaire pour se tenir sur ses deux pieds, pour entreprendre une foulée. Elle est emprisonnée dans un lit.

Ni Caroline ni moi ne traitons le réel avec le langage de l'interne. On ne se remet pas d'une telle intervention médicale avec le plaisir et la souveraineté que nous octroie une balade dans un décor champêtre. À l'hôpital, on est suspendu·e entre un plancher désinfecté et un plafond de néons. Je m'en veux de prendre les choses au pied de la lettre. De défendre qu'un chat est un chat. À un point tel que mes yeux ne décollent plus de la peau blanche de l'interne, que je reste là avec cette allusion au parc, incapable de passer à autre chose. Je tombe dans la lune et en reviens perplexe. Combien y a-t-il eu d'hommes noirs qui se sont sentis menacés, apeurés, dans les parcs, des appels à la police pour les dénoncer, des coups donnés jusqu'à la mort? Et combien de femmes pourchassées, harcelées, tandis qu'elles s'entraînaient ou promenaient leur chien?

Tous les chemins ne mènent pas au parc Montsouris, là où vagabonde une Cléo dansante et chantante, son châle noir à la traîne derrière elle, et qui avoue avoir l'habitude de ne pas répondre à ces hommes qui l'abordent, *mais là j'ai oublié, j'avais l'esprit ailleurs*<sup>47</sup>. Ces questions me bombardent, je me sens divisée en mille temps, mille lieux, les violences s'entassent les unes sur les autres, les arbres déracinés et les corps tombés, je ne pense plus clair. J'attends que ma bouche succombe à son cri acide : *vous dites n'importe quoi, taisez-vous!* Faire mienne cette réplique de Cléo destinée à Antoine qui accorde à la danse des astres une signification anodine, anecdotique, *vous savez aussi que c'est le jour où le soleil quitte le Gémeau pour entrer dans le Cancer*. Assumer mon dégoût de voir sourire l'interne malgré le sens tragique que revêt la chute de son exposé. Quand il partira, je me tournerai vers mon amie, stupéfaite, et je hocherai la tête en essayant d'effacer cette phrase en trop. Je voudrai, d'un geste brusque, secouer les mots prononcés comme on soulèverait de vieux tapis. Je préférerai mes soupirs aux vérités qui, dans leur fausse innocence, ne montrent qu'une face d'une même pièce et retranchent l'essentiel : ce cœur qui fait battre les joues brûlantes de celle que j'aime, les larmes qui s'y évaporent, le sang qui afflue au bord des paupières closes, la fumée de colère qu'expirent mes narines en formant des ronds.

L'histoire ne s'arrête pas au rideau qu'a tiré le soignant en partant. Non, elle se poursuit avec ces ronds que j'expulse, des anneaux flottants qui unissent Cléo et Caro dans la santé et dans la maladie, liées à jamais par une voyelle finale qui conduit l'une et l'autre vers une sorte de perfection liquide, magique. Une vie en O,

---

<sup>47</sup> *Les hommes, c'est pas pareil, ils attendent toutes les femmes, ils les abordent, ils leur parlent* (Cléo).

voilà ce que je promets à mon amie. Haute comme les vagues, dorée sous le soleil, imperturbable face à la foudre et résiliente lorsqu'elle contourne les rochers, « just going with the flow » (MR, 67). Un O qui, par son tracé, contient tout – « all of life in a drop of water » (MR, 29) –, et où s'achève le cancer des os. Car, sans début ni fin, le O de la signature de ces deux femmes, à l'image d'une boule de cristal, ne saurait prédire autre chose que l'infini dont elles épousent le courant. *Vous aimez le bruit de l'eau?*, Antoine s'approche. *Oui*, répond Cléo. *C'est calme ici, vous ne trouvez pas?* Je reste avec mon amie dans le silence qu'entraîne la fin du jour. Et lorsqu'elle veut être seule, *je suis fatiguée*, je lui laisse le dernier mot et murmure, à l'intérieur de moi-même, avec la certitude que la boucle de son surnom me ramènera à elle demain et après-demain : *au révoir Caro, au révoir Cléo. Ô vous revoir...*

\*

« Marcher est aux loisirs ce que labourer et prêcher sont aux travaux industriels : quelque chose de simple et de primitif » (2017, p. 30), écrit en 1902 Leslie Stephen, le père de Virginia Woolf qui, elle-même, marchait ses lignes, « I walk making up phrases » (1979 [1915], p. 129). « Marcher était l'exercice recommandé à ceux qui n'étaient pas contraints de travailler » (2002, p. 177), écrit Rebecca Solnit, réfléchissant sur le rôle social et intellectuel des jardins à l'époque victorienne. Marcher était alors l'occupation quotidienne des personnes privilégiées<sup>48</sup>, celles-ci pouvant profiter de la beauté des jardins, des parcs, s'y reposer, puis repartir vers leur maison afin de transposer par écrit la poésie, la philosophie, qu'auraient nourries l'odeur d'une fleur, la vue du ciel, l'observation de tel ou tel animal... Tandis que, pour d'autres, les deux jambes étaient le véhicule qui, les éloignant du loisir, les transportaient à l'usine, à la buanderie, aux cuisines, etc. *It's like a walk in the park...* Et qui, pendant la promenade, effectue le travail?

Je l'ai dit : en général, debout sont les soignants en blanc, experts du corps malade, et couchées sont les personnes malades recouvertes partiellement d'une jaquette bleue. L'analogie avec le monde du travail est peut-être évidente, mais elle vaut la peine d'être soulevée à nouveau : cette division des corps n'est en effet pas étrangère à celle des entreprises où se situent, d'un côté, les cols blancs (*white-collar*) occupant des fonctions dites intellectuelles (gestion du budget, des effectifs, etc.), et de l'autre, les cols bleus (*blue-collar*) performant des tâches physiques, la majorité étant payés à l'heure ou un contrat à la fois. Dans les deux situations, un déséquilibre est maintenu par la répartition de la main-d'œuvre (en haut, dans les tours, les

---

<sup>48</sup> Et ce l'est encore aujourd'hui. Depuis novembre 2022, les Talibans interdisent aux femmes l'accès aux parcs.

dirigeants; en bas, au niveau du sol, les dirigé·es<sup>49</sup>). La précarité est le fait des personnes en bleu qui dépendent de leur corps pour être salariées et sont donc réduites ou ramenées à leur matérialité charnelle. Bien entendu, je n'insinue pas que le personnel soignant au sommet de la hiérarchie n'utilise pas du tout son corps, ni qu'il aurait des conditions de travail stables. Au contraire, leur présence au sein des institutions *est* corporelle, mais le blanc de leur uniforme tend à les effacer tout en les élevant au rang d'intouchables. Pensons au syndrome du sarrau blanc, aussi nommé « effet blouse blanche » ou « effet médecin », qui influence, à la hausse, la tension artérielle, signalant que le système nerveux sympathique de la patiente s'active et s'affole devant une telle figure d'autorité. Ainsi, l'usage du blanc ne relève pas que du domaine de l'imaginaire; il a des impacts réels sur l'organisme.

(En lisant V – qui ne répond plus au nom d'Eve Ensler<sup>50</sup> –, je me dis que le problème avec l'expression, ce n'est ni la marche, ni le parc. C'est le fait qu'il n'y a pas d'autres manières, d'autres destinations. Le fait que *a walk in the park* n'est pas, ou pas assez, *a walk around the bed* ou *a walk around the [operation, examination] table* : « Doctors never believe how simple it is to give patients dignity. It takes a sentence. It takes a short walk around a table » (BW, 25). Ne pas ignorer la personne malade, ou se tenir à distance d'elle, mais se placer à côté d'elle, se tenir à ses côtés. Se planter là, dans son champ à elle. Être de son côté, de son camp.)

Mentionnons qu'il existe, entre soignant·es, d'autres niveaux de pouvoir, dont les effets se mesurent à la distribution des tâches dites moins nobles entre les infirmières, puis entre les préposées, la plupart des femmes racisées. Qui, comme la COVID-19 l'a mis en relief, se tuent à la tâche. Les préposées ont la responsabilité des besognes quotidiennes en lien avec les besoins primaires des patient·es : changer leur literie, les aider à se vêtir ou à se dévêtir, les laver, assurer leur toilette, apporter les repas. De manière assez grossière, nous pouvons résumer les choses ainsi : les préposées, les premières à apparaître quand est déclenchée la sonnette d'un lit, touchent la chair des patient·es ainsi que les « déchets » qu'ils produisent, pendant que les médecins travaillent surtout avec des données : des intermédiaires entre le corps malade et eux, des images à décoder, des chiffres à analyser, des rapports à lire. « Dans les salles d'attente », note Anne Boyer, « le travail du soin rencontre le travail des données » (C, 69). Les femmes – mères, épouses, patientes – remplissent les formulaires, pour quelqu'un d'autre ou pour elle-même. Et les autres femmes – réceptionnistes, aides-soignantes, infirmières – reprennent les formulaires, ouvrent les portes, montrent du

---

<sup>49</sup> Anne Boyer, en citant Michel Foucault, écrit : « “On comprend dans ces conditions, a écrit Foucault, que la clinique n'ait eu qu'une seule direction : celle qui va, de haut en bas, du savoir constitué à l'ignorance” (C, 80-81).

<sup>50</sup> À partir de maintenant, et par respect pour la démarche de l'autrice, Ensler sera nommée V.

doigt le chemin, posent des questions. « [C]e sont les femmes, le plus souvent, qui font le travail préliminaire pour traduire l'aspect nébuleux et non quantifiable de la maladie dans les mathématiques technologisées de la médecine », écrit Boyer (C, 70). Ce sont elles qui, le plus souvent, en prenant les signes vitaux, une prise de sang, ou en fixant les solutés, « [nous] réconforte[nt] en discutant avec [nous] », « [nous] touchent le bras doucement quand [on a] l'air d'avoir peur », « [nous] raconte[nt] une blague » (C, 73). Elles font un travail affectif *et* rigoureux, davantage invisible et moins valorisé que celui des médecins « qui se connectent au système », « leur regard se dépla[çait] sur l'écran où sont affichées les catégories et quantités mises à jour [des] corps » (C, 74). Boyer en conclut que « [c]e sont les médecins qui [nous] lisent » une fois que les femmes « ont transmu[é] [nos] corps en données » (C, 74). Dans le même ordre d'idées, les chirurgiens, ayant accès à des individus endormis, ont pour corps à ouvrir une matière inerte et, semble-t-il, figée dans le temps. Ainsi, lorsqu'ils nous dissèquent et nous lisent, quel genre de livre ont-ils sous les mains? Et s'ils « lisent ce que [notre] corps *est devenu* » (C, 74; je souligne), ne doivent-ils pas se soumettre à aucune autre interprétation que celle qui se montre curieuse aux sens des signes, aux accents singuliers, à la musique de chaque mot susceptible de résonner différemment au fil des heures, au fil des écoutes?

« A week earlier a surgeon had implanted a Port-a-Cath catheter under the skin below my right collar bone » (MR, 11), raconte Verena Stefan. Un cathéter central évite à la patiente d'être piquée à chaque séance de chimiothérapie, le traitement étant directement administré par l'ouverture du dispositif. Les veines périphériques sont préservées, et « [t]here is no risk anymore that an arm vein might perforate because a drop of toxic chemicals ». Or, comme tout corps étranger qui est installé dans l'organisme, il y a un risque de rejet. Ce fut le cas pour Stefan : « During the ride into the city, I had already felt an uncomfortable pressure around the port. When I arrived at my place its language was unequivocal: the skin around it was screaming hot, red, and tender » (MR, 11).

Cet inconfort lui rappelle le sentiment qu'elle a éprouvé en rencontrant pour la première fois le chirurgien, lors de l'installation du cathéter : « I had felt uneasy the moment I saw him. He didn't greet anybody or smile. He put a form of consent in front of me, told me to sign it, and walked away to the operating room ». Les infirmières et les assistantes se sont précipitées vers la salle pour le rejoindre, « in a hustled, hushed manner ». « He put a metallic dish on my belly », poursuit Stefan, « and tossed the used instruments in there with big clanking », la patiente devenant, le temps de l'intervention, le support de la chirurgie et la surface où disposer bruyamment des outils souillés. En accrochant une veine, ce qui suscite de la douleur – « it hurts » –, le chirurgien demande, d'une voix ne dissimulant ni son impatience ni son reproche « as if it was

[her] fault », « [d]id you have chemotherapy? [...] The vein is damaged » (*MR*, 12). Le fait que Stefan ait le visage recouvert d'un « blue paper sheet », évoquant le « handkerchief » de Burney, ne facilite pas du tout son intégration en ce territoire hostile. Elle ignore si – paradoxalement – elle doit, ou non, être là. Alors que les infirmières tentent d'alléger l'atmosphère, de « mitigate the tension » à coups de petites blagues ou de remarques légères, le chirurgien continue ses manipulations, et son timbre de voix ne s'assouplit pas. À son intonation se superpose celle du premier oncologue qu'elle a consulté douze ans plus tôt, prouvant que, malgré le temps qui passe, ces interactions humiliantes se gravent en soi : « “Did you take the pill?” He asked with the same annoyed voice, as if it was my fault to have gotten breast cancer » (*MR*, 12). Une fois le cathéter installé, le chirurgien « flipped back the blue sheet » qui avait été déplacé pour mieux entendre Stefan. Ce geste vise, oui, sans doute, à protéger la patiente, à éviter qu'elle ait à regarder ce qui est fait à son corps, mais il s'assure aussi qu'elle ait quelque chose devant la bouche, lui rappelant qu'elle n'a pas son mot à dire. « I lay there naked except for my underpants and socks exposed to everybody's gaze », se souvient-elle, « [i]t took a long moment before somebody took pity on me and handed me a hospital gown so I could cover myself. The surgeon had already turned his back and left » (*MR*, 12). Sa honte ne lui permet pas d'échapper au regard embarrassé de l'équipe médicale. Une infirmière l'aide à descendre de la table d'opération, en lui conseillant, hâtivement, de lever et bouger son bras pour les prochains jours. Une autre, l'escortant jusqu'aux vestiaires, lui recommande de prendre deux Tylenol quand les effets de l'anesthésie auront pâli. Ce n'est donc pas sans appréhension que Stefan se rend aux urgences pour qu'on examine les signes évidents d'inflammation autour du cathéter.

« “This will be difficult to take for the surgeon” », commente une des infirmières en examinant « [t]he area around the port [that] looked deformed and hurt and angry » (*MR*, 14). Stefan, outrée, répond : « “It is first of all difficult for me” ». Puis, le déjà-vu : le même chirurgien qui, les bras croisés, en s'assurant de ne jamais regarder la patiente dans les yeux, se tient à distance d'elle, « a distance of about three steps to stare at the inflammation », et qui décrète, en quittant la salle : « “It has to come out” » (*MR*, 14). Stefan se souvient de peu de choses : « I was squeezing the hand of a male nurse at my left side hanging on it for dear life. This is all I remember, and rage, hot rage and tears. [...] There was tearing and ripping that lasted an eternity » (*MR*, 14). Et cette éternité a le son des instruments rapidement déposés, « Clink clank clonk bang! », mêlé au bruit des pas du chirurgien, pressé d'en finir, de partir, « [h]e had already left ». Une infirmière la rhabille, puis la ramène devant le bureau d'accueil, mais, en pleurs, Stefan se demande où elle est, s'interroge sur les directions à prendre pour sortir de la clinique, « I could tell my behaviour was not acceptable in that place. You don't show vulnerability, you tough it out. You perform » (*MR*, 14). « No tears here, no-no. No

compassion », écrit-elle, en jalonnant, de ce « no » répété, le périmètre étroit que l'on réserve aux corps malades afin de contenir leurs débordements.

De tels exemples ne manquent pas à travers les autopathographies féministes, de sorte qu'il m'est impossible de les considérer comme le fruit du hasard, un concours de circonstances; de réduire le caractère de ces soignant·es à un trait de personnalité ou de conclure qu'il devait s'agir, pour eux et elles, d'un mauvais jour (le récit de Stefan, par sa temporalité, ne démontre-t-il pas, au contraire, une certaine permanence dans l'attitude du chirurgien?). Ces expériences n'ont de personnel que le choix du vocabulaire pour les relater, et encore. En mettant en lumière l'interaction, c'est-à-dire les dynamiques qui donnent à la rencontre ses qualités et ses défauts, elles pointent vers une réalité systémique<sup>51</sup>. Pour Evelyne Accad, on a affaire à une « [m]édecine bureaucratisée qui applique aveuglément des protocoles standardisés. Elle trahit son ignorance et son mépris des patients par le traitement statistique des cas, cache les conséquences des thérapeutiques appliquées, et ainsi ravale les malades au statut d'objet dans son propre fonctionnement » (*VC*, 26). Et pour Martin Winckler, médecin et écrivain : « La maltraitance médicale n'est pas seulement le fait d'actes individuels. Elle est le produit d'un ensemble de conditions défavorables au soin » (2016, p. 337). Son ouvrage porte d'ailleurs l'intitulé *Les brutes en blanc*, une expression qualifiant les soignants maltraitants, ici français, qui expriment du mépris envers leurs patientes, banalisent leur état ou ridiculisent leurs demandes, les culpabilisent pour leurs choix de vie. Qui manifestent de la méfiance ou du jugement, coupent la parole et sautent vite aux conclusions, font preuve de paternalisme en discréditant l'apport, pourtant essentiel, des patientes dans la prise en charge de leur souffrance. Qui omettent de leur transmettre toutes les informations afin de conserver le pouvoir, préférant celles qui, au lieu de poser des questions, hochent la tête et ne se plaignent ni de leurs symptômes, ni du traitement envisagé. Qui ne parviennent pas à garder la bonne distance en poussant une intimité – physique, psychique – en dehors des limites prévues par leur code de déontologie. Qui accordent une plus grande importance au quota de patient·es qu'à la durée, et la qualité, des rendez-vous. Qui se cachent derrière l'obscurantisme médical pour marteler le fameux « c'est dans votre tête », « ça n'existe pas », qu'il faut traduire par « vous êtes folle » (*ibid.*, p. 91). Obscurantisme dont on peut dire qu'il s'agit, au fond, d'une cécité sélective basée, notamment, sur le genre, la race,

---

<sup>51</sup> Même si je souligne la dimension complexe du phénomène, je me dois de l'affirmer clairement : bien que les brutes portent tous le blanc, les personnes en blanc ne sont pas toutes des brutes. « Angels appear in many disguises », dira Stefan, après avoir rencontré un radiologiste qui, Suisse comme elle, lui a permis, le temps de la procédure, de retrouver une fluidité d'expression dans sa langue maternelle (*MR*, 13). Evelyne Accad, à propos de sa médecin de famille qui lui a appris son diagnostic de cancer du sein stade 3, affirme que « [c]e qui m'arrivait l'avait affectée » (*VC*, 62).

l'orientation sexuelle; qu'il est un phénomène social et politique aux conséquences réelles, désastreuses, sur la santé des femmes.

En Occident, le corps médical<sup>52</sup> se raidit lorsqu'il rencontre « un symptôme non répertorié » (*idem*) et qu'il atteint alors le seuil de sa compétence. Les femmes malades non seulement traînent une souffrance – qui s'accroît si elle n'est pas traitée –, mais elles ont aussi le rôle, ingrat, de dévoiler aux soignants les angles morts de leur profession, en soulignant que ce qui est digne d'être éclairé, et donc d'être financé et étudié, ne concerne bien souvent qu'eux-mêmes : des problèmes que leur catégorie sociale pourrait éprouver. C'est connu : ceux qui se ressemblent s'assemblent et, comme l'écrit Serge Tisseron, « [l]'empathie pour autrui est [...] limitée par le biais de familiarité » (2017, p. 6). De plus, « chacun sait aujourd'hui que le progrès de la science est affaire de moyens : qui cherche trouve à condition de disposer des moyens financiers nécessaires » (*VC*, 23). Cette machine bien huilée, ainsi que leur « corps dans l'intimité de [cette] machine » (*C*, 48), est démontée sous l'écriture poétique et critique de ces femmes qui ne cessent d'en revenir et d'y revenir, avec des mots qui sont ceux d'autres femmes, car au-delà de la recherche ponctuelle de s'écrire, au-delà de l'urgence de continuer, le geste qui, chez elles, est souverain n'est pas celui d'une main qui tient plume, mais celui d'une main qui, tel un bouton de fleur, s'épanouit : s'étend en se rendant disponible au monde, relance les envolées interrompues, ou encore ouvre des voies éclairées en marge de « cette morne vallée » qu'est le cancer (*VC*, 28). Ces voies permettent de se « racont[er] une histoire pour ne pas avoir à en raconter une autre » (*C*, 36), et ainsi de laisser des traces de « [c]e qui s'est passé » (*C*, 36), quelque part entre « l'abstrait et le concret » (*C*, 19). Laisser derrière elles des petits cailloux comme s'il s'agissait de rappeler, à elles-mêmes et à celles qui les suivront, qu'elles sont « pass[ées] par là » (*VC*, 73), et que l'état de somnolence dans lequel elles demeurent n'est ni un piège, ni une ruse : peut-être simplement « [a] self-produced narcotic state triggered by extreme danger, a kind of splintering of self, a partial leaving of one world with one foot or semiconsciousness in another » (*BW*, 18). Un « pilotage automatique » (*JC*, 67). « Le traitement du cancer est comme un rêve dont on se réveille à moitié » (*C*, 38), écrit Anne Boyer, et les opérations qu'ont subies ces femmes en amont ou en aval de la chimiothérapie et/ou radiothérapie –

---

<sup>52</sup> Au Québec, le nombre croissant de femmes inscrites en médecine mène à une « féminisation » de la pratique, surtout dans le secteur de la médecine familiale (Leduc, 2022). Bien que ces statistiques montrent que s'opèrent des changements positifs afin d'amenuiser les inégalités au sein de la profession, il faut se garder, je crois, d'émettre des conclusions hâtives. Les critères pour accéder aux écoles sont conformes aux privilèges de ses futures étudiantes. De plus, un simple renversement des rôles ne suffit pas; toutes doivent lutter activement contre le sexisme, le racisme, le classisme, le capacitisme, l'âgisme médicaux, en bref, contre les structures de pouvoir que reconduisent des processus sélectifs aux nombreux biais. Le système dominant de pensée, dont témoigne la médecine moderne, demeure à ce jour informé par des dynamiques sociales de reconnaissance et d'exclusion, ses racines historiques étant patriarcales, impériales et coloniales.

mastectomie simple ou double, avec ou sans reconstruction, hystérectomie – n’ont les propriétés d’aucun songe, sinon du cauchemar dont on espère s’extirper en ayant tout imaginé. La peau, oui, en sueurs, frissonnante, tremblante... mais sauve.

\*

« *Ô ami[e], si en évitant la guerre nous pouvions rester jeunes et immortel[le]s...<sup>53</sup>* »

Cléo, chapeau d’hiver en main, et Angèle, son assistante, choisissent le second taxi (pas le premier; son numéro porte malheur!, remarque cette dernière), et se rendent au studio de répétition. À la radio défile le bilan de la journée : la guerre en Algérie, 20 morts et 60 blessés; la nouvelle opération d’Édith Piaf qui a réussi à faire quelques pas dans sa chambre, et son chirurgien qui s’exclame *Édith est sauvée une autre fois, elle revient de loin!*; l’accident qui a coûté la vie à des égoutiers; la détention criminelle de l’un des officiers du putsch d’Alger... Cléo, visiblement étourdie par ces nouvelles entrecoupées de banalités, repose sa tête sur le bord de la vitre et souffle *j’ai mal au cœur*, et plus tard, *je suis claquée*... Entre les bruits qui concernent le monde extérieur et ceux qui émergent de ses organes, impossible de s’entendre, même sa voix chantée sonne désaccordée à ses oreilles... *Arrêtez! Mais arrêtez!*, répète Cléo à la chauffeuse de taxi, elle insiste, il faut arrêter la musique, la sienne. Il faut faire disparaître ces paroles, *qui veut mes faveurs, savoir la saveur de ma bouche en cœur, de mon cœur vainqueur<sup>54</sup>*... *Ce disque est une trahison*, déplore Cléo, sans qu’Angèle réagisse. Il me semble que c’est d’ailleurs dans ce taxi que le décalage entre Angèle et Cléo, distraites chacune par leurs pensées – légères pour Angèle, et sombres pour Cléo –, atteint son point culminant et de non-retour. Si, depuis le début du film, Angèle infantilise Cléo pour ses réactions qu’elle juge excessives, c’est la nonchalance avec laquelle elle reçoit la gravité des informations transmises à la radio (les entend-elle vraiment?) qui me paraît symptomatique de son état : du privilège, double, d’habiter la colonie de laquelle l’Algérie tente de s’émanciper à feu et à sang, ainsi qu’un corps qui n’est pas celui, en convalescence, de Piaf... ni celui de Cléo qui, de toute évidence, ne parvient pas à feindre une insouciance. Et bien qu’on ne puisse trancher avec exactitude entre les motifs de son malaise (son cancer? La guerre? Les deux?), elle semble donner un autre sens aux paroles du chirurgien entendu à la radio : oui, les personnes malades *reviennent de loin*, pas seulement parce qu’elles ont frôlé la mort, mais aussi parce que, projetées par leur

---

<sup>53</sup> Homère, *L’Iliade*, 8<sup>e</sup> siècle avant J.-C., p. 209. Tous les extraits du récit sont tirés de ce site : [http://www.crdp-strasbourg.fr/je\\_lis\\_libre/livres/Homere\\_Iliade.pdf](http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Homere_Iliade.pdf)

<sup>54</sup> « La belle putain », paroles d’Agnès Varda, musique de Michel Legrand.

portée métamorphique vers une vie encore indéterminée, non spécifiée (j’y reviendrai), « [l]a maladie [les] oblig[e] à ouvrir les yeux » (*VC*, 28), à voir ce qu’il y a à proximité et à distance d’elles, ailleurs qu’en elles-mêmes. En effet, la maladie, croit Boyer, « offre une lucidité pure d’une vie vécue sur le fil du rasoir » (*C*, 101). Mais qu’il soit question du cancer ou de la guerre, ou des deux, le nom de famille de Cléo scintille (et sans doute malgré elle) d’une intention claire, comme à l’époque des récits mythiques où le destin s’écrivait à même la tragédie d’une lignée. *C’est elle, c’est vous, mademoiselle Victoire! Moi qui aime tant votre voix*, s’extasie la vendeuse de la boutique de chapeaux. Oui, c’est elle, Florence « Cléo » Victoire, dont la musique *en plein courant d’air*<sup>55</sup> rejoint les chants qui s’évadent des plus hauts sommets de l’Italie... ou de la Grèce.

\*

*Chante, ô muse...* C’est entre le mont Olympe et la mer qu’ont lieu les vingt-quatre chants<sup>56</sup> de *L’Iliade*. « Eussé-je dix langues et dix bouches », ainsi s’ouvre le livre *Celles qui ne meurent pas* (« *The Undying* ») d’Anne Boyer. Cet exergue – que l’on peut étirer en retournant au texte d’Homère, *dix langues, dix bouches, une voix infatigable, et une poitrine d’airain* – donne une orientation à la suite de l’essai. Or l’omniprésence d’un vocabulaire guerrier chez Boyer n’indique pas la posture qu’elle adopte face à son cancer du sein; elle est plutôt une manière, habile, de retrouver son chemin. C’est-à-dire de reculer jusqu’en Antiquité afin de retracer, en suivant leur évolution historique, le poids politique des symboles du cancer, de ses « mystifications » (*C*, 55), puis la place, dans la cité, des personnes malades... et d’entreprendre ce voyage entourée de muses, *déeses, [...] présentes à tout, et qui save[nt] toutes choses*<sup>57</sup>. Car si les personnes malades sont étouffées de toutes parts par *un bruit de gloire*<sup>58</sup>, les muses sont en mesure de faire entendre au-delà, d’inspirer un autre mouvement, ni vers la défaite, ni vers le triomphe. Étant filles de Mnémosyne, filles de la mémoire, elles honorent et protègent ce qui s’avère fragile. Parmi elles, il y a Clio, déesse de l’Histoire, affublée d’une couronne de laurier et proclamant la poésie des épopées. Dans les iconographies connues, un de ses doigts pointe le ciel tandis qu’un autre touche un parchemin, dans un dialogue continu avec le céleste et le terrestre, l’atmosphère et la peau d’animal dont est fait le support d’écriture. Parfois, elle tient un stylet, son geste faisant advenir la suite du récit, puisque tel que son nom en grec l’indique, elle *recount* : elle raconte, oui, le mythe en est certain, mais peut-être recompte-t-elle aussi, s’attachant à ce qui se perd, à ce qui s’ajoute.

---

<sup>55</sup> « Sans toi », paroles d’Agnès Varda, musique de Michel Legrand.

<sup>56</sup> Je ne peux m’empêcher de penser aux vingt-quatre heures d’une journée, et surtout à celles, fatidiques, qui séparent d’un diagnostic.

<sup>57</sup> Homère, *L’Iliade*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>58</sup> *Idem*.

« Que vais-je perdre encore? » (*RA*, 100), se demande la Alice de Lydia Flem, « mes cheveux, mon appétit, mes forces, mon sommeil, mon stylo, mon chat » (*RA*, 117)? « J'ai perdu des amis, des amants, la mémoire, des cils et de l'argent dans cette maladie », écrit quant à elle Boyer (*C*, 165). Mais pas les muses, leurs savoirs précieux sur le temps, leur façon de manier les instruments et leurs cordes, autant de fils coupants qui, sans faire table rase, prélèvent du passé le rêve de l'avenir.

Qui sont-elles? Qui sont ces femmes, ces dix langues et dix bouches, avec lesquelles Boyer avance, son « armée de femmes [vivantes et] mortes insurgées » (*C*, 307)? L'exergue mène à un prologue où sont nommées romancières, poétesses, essayistes : Susan Sontag, Alice James, Rachel Carson, Jacqueline Susann, Charlotte Perkins Gilman, Audre Lorde, Kathy Acker, Eve Kosofsky Sedgwick, S. Lochlann Jain, et au centre de celles-ci, Frances Burney dont le témoignage – relaté en début de chapitre – n'est pas seulement motivé par une promesse (« I have promised my dearest Esther a Volume – & here it is ») : il instaure un précédent littéraire puisque Burney est, selon plusieurs, la première à écrire son cancer au *je*, « à prendre le cancer personnellement » (*C*, 11), au sens non pas courant de l'expression (qui ferait du cancer une maladie égocentrique, ne concernant que le soi), mais au sens de ce qui se prend *en personne* : en chair et en os, cette chair et ces os étant des parties prenantes du monde.

« I am at this moment quite well – so are my Alexanders », c'est ainsi que Burney introduit sa lettre, comme s'il fallait y voir une adéquation entre se sentir bien et écrire bien : se sentir suffisamment bien pour, enfin, être capable d'écrire. Mais faut-il attendre d'être bien avant d'écrire ce que nous avons traversé, attendre que tout soit terminé? Et faut-il lire ces « accounts » « at [our] leisure, & without emotion – for all has ended happily », comme s'il s'agissait de compte rendus dénués d'affects et non de « récit[s] cauchemardesque[s] » (*C*, 14) qui nous émeuvent? Bien sûr que non, même s'il est le souhait de Burney pour préserver sa chère Esther. « I seize this present with eagerness – oh let none – none pass by that may bring me a return! – I have no more yet written », affirme-t-elle, consciente que le présent s'échappe, que le passé ne s'attrape que par petite touches, et que l'écriture se maintient dans la potentialité du *no more yet*. Il me semble, justement, que c'est ce fil du *pas encore* que Boyer tisse dans sa préface : le *pas encore* de son histoire du cancer, sur le point de débiter et pourtant déjà commencé, le *pas encore* désolé de celle qui réalise devoir joindre un nouveau nom à la « liste de noms de femmes qui n'ont pas survécu » (Lorde, citée dans *C*, 19). Une voix de plus à honorer, amplifiant celle, *infatigable*, qu'exhale *une poitrine d'airain*...

Qu'ont ces femmes en commun, outre la place des lettres dans leur existence et la maladie? L'âge qu'elles avaient au moment de recevoir leur diagnostic ou de mourir des suites de leur diagnostic, dit Boyer. Quarante-deux ans (Alice James), quarante et un ans (Susan Sontag), quarante-quatre ans (Jacqueline Susann), quarante-quatre ans (Audre Lorde), quarante-neuf ans (Kathy Acker), quarante et un ans (Eve Kosofsky Sedgwick). Et quarante et un ans, dans le cas de Caroline. « Les femmes ne meurent peut-être pas les unes pour les autres, ainsi que l'affirmait Sontag » (C, 16), mais elles vivent les unes avec les autres, dans une sorte de confluence, en partageant un vécu lié à leur genre, qui varie en intensité selon leur positionnement social. Elles meurent « côte à côte aliéné[es] » (C, 16). Entêtées. Amoureuses. Car à la question qui me taraude – pourquoi les femmes qui écrivent, réfléchissent, enseignent, tombent-elles malades à ce moment-là de leur vie, de leur carrière, « when there's still work to be done<sup>59</sup> »? –, je résiste à répondre qu'il s'agit seulement d'une affaire de tête, le cancer parasitant un cerveau qui, chaque jour, s'exerce à penser : cela est également une affaire de cœur, ce point médian entre le début et la fin du corps, entre les nuages et le sol. La ligne de partage entre elles-mêmes et les autres. Ces femmes, vivantes et mortes d'être précisément cela, des femmes, suivent les effluences de leur cœur à l'instar des muses qui regardaient l'eau s'écouler à travers les clepsydres. Elles s'approchent de cet organe pour en mimer le flux, se mettent au diapason avec ce vaisseau de bronze aux « tintements [qui] marquent le temps avec une continuité déconcertante » (JR, 41), et ce, au sein des hôpitaux comme en mer *blanche d'écume* et *toute noire de cadavres*<sup>60</sup>.

\*

« Elle est allée jusqu'à la mer et la mer l'a acceptée<sup>61</sup>. »

« Ô, ma tendre amie », écrit Evelyne Accad en hommage à son amie Séverine décédée d'une seconde « attaque du cancer » (VC, 96) *avant elle*, « la montagne blanche s'agenouille devant toi/avec toi, je gravis les plus hauts sommets/les barbelées ne nous blessent pas/nous avons contemplé une mer étale et lumineuse » (VC, 381). Je précise « avant elle », car Séverine n'était pas malade lorsqu'Accad s'est mise à écrire dans ses

---

<sup>59</sup> Les exemples sont nombreux, mais en voici deux – j'y reviendrai plus loin dans cette thèse : « There is obviously something scaring me even more than the cancer. It is the idea of stopping. The idea of being still. Of not being able to do or make or travel, or speak or organize or write » (BW, 66). « “Il y a encore tant à faire” », écrivait-elle [Rachel Carson] dans une lettre à sa chère amie en novembre 1963, et il est dur d'accepter que selon toute probabilité, je doive en abandonner la plus grande partie. Juste au moment où j'ai atteint la capacité de faire beaucoup de ce que je ressens comme important! N'est-ce pas étrange? » (VC, 19.)

<sup>60</sup> Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>61</sup> VC, 382.

carnets; Séverine était l'amie qui l'accompagnait lors de ses rendez-vous, l'amie qui était déjà passée par là, mais qui était en rémission. L'amie « née pour les étoiles », « née pour le voyage » (*VC*, 382), qui entraînait Accad dans ses souvenirs du pays qui l'avait vue naître, le Liban; dans les souvenirs de sa guerre qui a duré plus de quinze ans. « Je mesure le poids qu'a pesé dans ma vie la guerre du Liban », admet Accad, « [j]e ne peux pas souffrir une reprise de cette guerre, pas plus que je ne peux accepter une rechute de mes amis dans le cancer » (*VC*, 369). Le cancer éveille chez elle une mémoire de la guerre, des génocides commis au nom de l'horreur, due au fonctionnement biologique de la maladie ainsi qu'à l'approche médicale déployée pour l'enrayer. « Guerre totale et lutte agressive contre le cancer ne font que déplacer le problème de la racine des choses aux symptômes. L'une et l'autre ne sont pas des nécessités, l'une et l'autre sont l'expression d'un échec à résoudre des désordres en temps voulu », poursuit Accad, pour qui « le cancer et les guerres de destruction massive sont les pierres de touche de ce siècle, d'un monde qui, de ses contradictions et de ses conflits en spirale, part en lambeaux » (*VC*, 27).

Ces lambeaux, ce sont également les corps des Congolaises qui, depuis de trop nombreuses années, subissent les affres de guerres sanglantes. Attaquées, violées, tuées... les femmes sont le terrain des conflits armés. Et cela, sans doute depuis la guerre de Troie, dont *L'Iliade* reprend l'épisode final, ayant été déclenchée par le rapt d'une femme, Hélène. Personne en Occident ne parle, ou très peu, de la violence spécifique dont les Congolaises sont l'objet. V est l'une de celles qui brisent le silence, refusant d'adhérer à la logique de nos sociétés nanties, *loin des yeux, loin du cœur*. « In 2007 I landed in Bukavu, Democratic Republic of Congo. I heard stories that got inside my body », écrit-elle dans *In the Body of the World* (*BW*, 4). Des histoires empêchant de dormir, « thousands of these stories » : une fillette qui urine constamment sur elle-même « because huge men had shoved themselves inside her ». Une femme âgée dont les jambes ont été brisées lorsque des « soldiers pulled them over her head and raped her » (*BW*, 4). Impossible de demeurer indifférente face à ces vies ruinées, impossible d'être du côté de la différence : « The stories saturated my cells and nerves. All the stories began to bleed together » (*BW*, 4). Il n'est pas question, pour V, de s'approprier des douleurs qu'elle n'a pas vécues, mais d'être capable de saisir ce qui les relie, sans jamais les comparer : « The raping of the earth. The pillaging of minerals. The destructions of vaginas. They were not separate from each other or from me » (*BW*, 4-5). Ressources premières extraites jusqu'à l'épuisement et femmes exilées de leur corps, détruites à l'image de leur pays riche en « tin, copper, gold, and coltain » (*BW*, 5), sont symptomatiques d'une colonisation avare de capitaliser la vie; sont l'aboutissement de « forces qui œuvrent pour la non-vie » (*JC*, 109). Mais la Terre comme les femmes jamais ne cèdent : « [they] had hunger and dreams, demands and vision » (*BW*, 6).

Trois ans plus tard, en 2010, V reçoit un diagnostic de cancer de l'utérus alors qu'elle est engagée auprès de Congolaises dans la construction d'un sanctuaire, « a place of safety, of healing, of gathering strength, of coming together, of releasing their pain and trauma » (*BW*, 6), qui s'appellerait City of Joy. En faisant l'expérience de crises sociales et individuelles, spatiales et corporelles, qui ricochent les unes contre les autres, V conclut que « [t]he cancer in me was the cancer that is everywhere » (*BW*, 7) : « Cancer threw me [...] into the center of my body's crisis. The Congo threw me deep into the crisis of the world, and these two experiences merged as I faced the disease and what I felt was the beginning of the end » (*BW*, 7). Les récits de survivantes de la guerre entrent dans les pores et glacent le sang. Parce qu'ils explosent les limites de notre imaginaire, ils ont la force des obus : « Stories entering me like emotional shrapnel lodging in my cells and gut. Stories that would eventually own and direct me. Stories that would never let go. And of course these stories would *lead to* other women, other countries, other stories... » (*BW*, 154; je souligne). Ces histoires, par leur tendance à nous diriger (conduire vers, dicter un ordre du monde), par leur capacité à excéder toutes les frontières, ne sauraient se réduire à leurs lignes. Et leurs blancs, moins des murs qui s'érigent autour des phrases que des ouvertures susceptibles de démultiplier les propos, ne cessent de faire sens à quelqu'une d'autre. Les blancs sont autant de vides où l'on peut enfin entendre les échos proches ou lointains d'une autre voix. V, en écoutant ces femmes meurtries, se dit être une femme « trying to love the women who suffered » (*BW*, 155). Dans cette tentative d'aimer, qui ne mène à aucun échec sinon à celui des conflits d'où ces souffrances tirent leur source, est relancée, il me semble, la promesse que *la fin de la guerre est dans nos mains*<sup>62</sup>... Dans nos mains qui, les paumes fermées, les poings serrés, choisiront toujours de s'ouvrir sur l'amour. « Love is something else », insiste V, « [i]t isn't keeping track. [...] It's endless and generous and enveloping. It's in the drum, in the voices, in the bodies of the wounded made whole, by the music, by each other dancing » (*BW*, 169).

\*

« *Je refis surface quand elle prit ma main entre les siennes...*<sup>63</sup> »

Audre Lorde reçoit un second diagnostic en 1984 : cancer du foie, métastase du cancer du sein pour lequel elle avait été opérée six ans plus tôt. Mais en ce début janvier 1984, elle ne se doute de rien. Elle se rend à

---

<sup>62</sup> Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>63</sup> JC, 42.

Washington pour une lecture, et « [l]e deuxième soir, avec les Sapphires Sapphos<sup>64</sup>, [elle] [s]e serai[t] crue dans 2001, *Odyssée de l'espace* : le passé qui rêve d'un avenir dont l'éclosion, réelle et savoureuse, surgit au présent, ici et maintenant » (*SL*, 107). « [D]ébarquer dans ce lieu », précise Lorde, « fut comme glisser dans une étreinte » (*SL*, 107). La nuit se gonfle de danses, de « chaleur douée d'amour », d'une douceur si forte que Lorde craint qu'elle lui soit « fatal[e] » (*SL*, 109). Car (et c'est là que s'entend le véritable risque de l'amour) « tant qu'[elle] étai[t] vraiment différente de [s]on époque et de [s]on environnement », dit-elle, « [elle] avai[t] été en sécurité » (*SL*, 109) ou croyait l'être, cette illusion de distance lui offrant un rempart contre le monde. Désormais bercée par la musique, emportée par l'orchestre des peaux, elle était « plus exposée », « plus vulnérable » – lui revient en mémoire les mots qu'adresse Malcolm X à Martin Luther King dans le film *King* : « Je vous aime, Martin, et nous sommes tous les deux des hommes morts » (*SL*, 109). L'amour transperce l'habit de guerre, fouille derrière la carapace et atteint la dentelle de la chair, fait *glisser dans l'étreinte* plutôt que dans l'armure... Ainsi, la guerrière qu'est Lorde – « Eh bien, les femmes qui ont le cancer du sein sont des guerrières, elles aussi. J'ai été au front et j'y reviens encore » – devient, le temps d'une soirée transformée en présent éternel, une artisane de cette « toile faite de l'amour des femmes », « d'espoir et de foi » (*JC*, 44). Lorde, par cette toile, rejoint une de ses muses créatrices, la « [d]éesse mère noire, dragon salé du chaos, Seboulisha, Mawu ». « Soigne-moi, prends-moi dans tes bras musclés et fleuris » (*SL*, 162), supplie Lorde, dirigeant cette prière vers celle qui, dans la mythologie du Dahomey, détient le souffle de la vie. Déesse solaire et lunaire, poursuit-elle, « aide-moi à ne jeter aucune partie de moi-même » (*SL*, 162) dans ce face-à-face avec le cancer...

Je me suis demandé en quoi consistait l'usage, chez plusieurs femmes de mon corpus, de la guerre et, avec elle, de tout un bagage de la tragédie. Ce qui est certain, c'est que la tragédie ne se réduit jamais qu'à une simple figure de style, c'est-à-dire qu'elle n'est pas quelque chose de superficiel, de purement stylistique, mais qu'elle est, suivant le grec ancien *stylos*, un pilier dans leur récit, dans leur corps. Et, plus encore, selon le latin *stilus*, elle est ce qui, telle la tige d'une plante ou l'aiguille d'un cadran solaire, permet d'explorer tous les sens, toutes les issues possibles, en répondant de la nature. Si le gnomon (bâton) du cadran reflète une ombre indiquant l'emplacement du soleil, s'il capte son déplacement sur la voûte céleste, et si la tige d'une plante s'incline en direction de la lumière, que faut-il comprendre en regard d'un style littéraire qui investit l'enjeu, guerrier, du cancer? Sans doute l'implication de l'environnement, la manière dont ce dernier nous aiguille vers la certitude que nous en sommes, la manière dont il nous incite à agir et à réagir à sa présence

---

<sup>64</sup> « Les Sapphires Sapphos sont un groupe de lesbiennes de couleur. Elles se retrouvent une fois par mois et m'avaient invitée à un dîner en mon honneur pour l'une de leurs réunions mensuelles » (*SL*, 107).

en nous, autour de nous. Là où le mécanisme d'une horloge moderne repose sur un principe de régularité et d'immuabilité, ni la tige ni l'aiguille ne visent la précision et la prévision. Ainsi, leur importance est ailleurs, moins dans leur mécanique que dans leur interaction avec des éléments extérieurs qui en influencent le cours et sans lesquels elles n'opèrent pas. C'est à une lecture plus vaste et plus intuitive du monde qu'elles nous invitent, à un « apprentissage des humeurs<sup>65</sup> » (Martin, 2022, p. 490). Ce qui m'intéresse, c'est le rapport exigeant qu'elles entretiennent avec l'atmosphère. Cette attention moins au cosmos qu'à l'ensemble des agents aériens et des « fluides terrestres<sup>66</sup> », ainsi que la considération de leur variation, s'imposent comme un acte de survie. Il suffit de se rappeler des nombreuses vies perdues, tombées au sol ou à l'eau, parce que les stratégies militaires déployées, même les plus efficaces, les plus redoutables, ont fait fi de la probabilité des intempéries, des vents qui se soulèvent, des pluies torrentielles qui dispersent les soldats, des tonnerres qui étouffent les cris de ralliement et des séismes qui, grondant la colère des Dieux, forcent la rétractation des troupes... Quoi en retirer, si ce n'est que toute guerre – entre deux armées, entre un corps et une tumeur – ne peut se simplifier à un *un contre un*? La guerre n'élit jamais qu'une seule adversité, si bien que l'altérité qu'on croit affronter peut prendre plusieurs visages... y compris le nôtre.

\*

Mon amie nomme Goliath cette tumeur géante qui vit en elle. Je lui demande si ce nom n'est pas trop chargé de son histoire, David contre Goliath. Elle me rappelle aussitôt l'autre sens du mot « contre », qui s'inscrit au-delà d'une pensée de l'opposition, de la riposte : « en face de ». Me vient cette phrase tirée des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke, un ouvrage que cite également Susan Gubar : « Il arrive qu'un animal, muet, lève les yeux, nous traversant de son calme regard. Ce qu'on nomme Destin, c'est cela : être en face, rien d'autre que cela, et à jamais en face » (1994, p. 91). Caroline regarde la mort en face, ne veut pas que celle-ci lui joue dans le dos, là est sa résolution, sa détermination. Puis elle ajoute, avant d'émettre un soupir qui relâche l'effort, les tensions : *Je ne combats pas, je me repose, je dors*. Je lui dis avoir l'impression d'avoir un mode de vie guerrier, sans le désirer, taper vite sur le clavier, marcher vite, vivre vite... me précipiter vers

---

<sup>65</sup> « Être vivant en forêt, dans un monde largement non préparé et sécurisé pour nous, débordant d'incertitudes liées à la géographie du territoire, à ceux qui le parcourent, au temps qu'il fait – ou plutôt au temps qu'il faisait – et à présent aux facteurs perturbants voire mortifères venus de la modernité, requiert tout un apprentissage des humeurs. Va-t-il neiger, va-t-il pleuvoir, la glace va-t-elle tenir, les oies sauvages vont-elles revenir, les saumons vont-ils remonter, l'ours va-t-il charger, le moteur du bateau va-t-il tenir, va-t-on tous finir intoxiqués? » (Martin, 2022, p. 490.)

<sup>66</sup> « Parce que les animaux sentent et pensent en amont des humains, c'est à leurs mouvements que ces derniers doivent se rendre attentifs s'ils veulent saisir les dynamiques plus générales des conditions atmosphériques et des fluides terrestres desquels tous dépendent » (Martin, 2022, p. 288). Je reviendrai sur cette idée au chapitre deux.

l'avant, sans l'assurance d'un lendemain, avec cette fulgurance qui me trahit, parce que je ne sais pas me conserver intacte dans l'urgence. Ma vitesse est une ivresse de vie. Ma vitesse est celle d'un bruit de tonnerre qui ne parvient pas à rattraper l'éclair. Qui arrive toujours en deuxième, l'ombre de lui-même.

J'offre des livres à Caroline. Le dernier, *Après la foudre* de Claire Fercak. Je ne sais pas trop pourquoi, mais à ce moment-là, à la fin de l'été, c'était ce livre-là et pas un autre. Je dis *il y a quelque chose qui m'a fait penser à toi*. Je dis *c'est peut-être le « après » du titre*. Je dis *c'est peut-être l'expérience de la foudre, le récit de ceux et celles qu'on appelle des fulgurés et non pas des foudroyés, parce qu'eux et elles ne sont pas mort·es*. Je dis *c'est peut-être la trahison du ciel bleu, et l'éclair qui en est sorti, alors que tout était si calme, si paisible, le merle chantait gaiement, puis l'éclair et le corps de cette femme, Helena, qui s'affale, électrocuté*. Je dis *c'est peut-être les symptômes d'Helena, le bourdonnement dans les oreilles, le crépitement au bout des doigts, la flamme qui calcine ses organes, l'irritation partout, « comme un amas de piqûres de méduses<sup>67</sup> »*. Je dis *c'est peut-être la coïncidence du prénom, Helena et Héléné, « la fille de Zeus et de Lédé<sup>68</sup> », et ma passion pour les synchronicités*. Je demande *est-ce là le sens de l'expression « le diable se cache dans les détails »?*

Je ne dis rien, je laisse le livre sur son lit avant de partir, et durant le trajet du retour, je suis étonnée, voire choquée, de me demander *où est le diable en elle?*

Les chances d'être frappée par la foudre sont minces, mais elles ne sont pas inexistantes. Une des images en noir et blanc insérées dans le livre de Fercak me hante : un troupeau de trois cent vingt-trois rennes en Norvège qu'un seul éclair a décimé. « Le troupeau était en mouvement vers un sommet lorsque la foudre s'est abattue; la grande humidité qui régnait à la fois sur le sol et dans l'air explique pourquoi autant d'animaux ont été tués<sup>69</sup>. » On serait tenté·e de croire au hasard, de défendre qu'il s'agit d'une loterie, dont le ciel est nul si découvert. Mais ce ciel paraît parfois trop bleu, trop silencieux, pour ne pas divulguer ce qu'il renferme de cruauté. La mort n'a rien d'unique, de privé. Pour le formuler avec Boyer :

De même que personne ne naît hors de l'histoire, personne ne meurt de mort naturelle. La mort ne renonce jamais, elle est universelle sans l'être. Elle est répartie de manière disproportionnée, frappe avec des drones, des armes à feu et le poings d'un mari, voyage sur le dos minuscules de microbes produits en hôpital, circule dans les orages créés par la nouvelle météo capitaliste, se présente via le murmure d'une irradiation entraînant la mutation d'une cellule (C, 302).

<sup>67</sup> Claire Fercak, *Après la foudre*, Paris, Arthaud, 2021, p. 74.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 113. « Helena serait un dérivé du mot grec *helê* qui signifie “chaleur” ou “éclat du soleil”. »

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 59.

Ni la vie ni la mort ne sont dégagées des contingences terrestres, de ce qui dans le monde travaille la matière du vivant. Les frictions de nos corps contre le social et l'environnement ouvrent la porte à de nouvelles fictions où les violences, tout en nous déformant, resignifient les possibles en contexte de crises culturelles, politiques et économiques. Notre biologie, marquée par des effets de réel, est un livre d'Histoire et d'histoires.

\*

*Tomber au combat, tomber en amour, tomber malade*

Aux circonstances du combat (tomber où?) et de l'amour (tomber comment?) s'ajoute le devenir de la maladie. Il n'y a pas d'écart entre *tomber* et *malade*, rien, aucun déterminant ni adverbe qui nous empêcherait de ne pas faire un avec la maladie. D'être changé·e une fois qu'on se remet sur pied, comme Alice qui « dès qu'[elle est] tombée de l'autre côté, [a] su qu'il valait mieux s'attendre à ce que les choses de la vie ne soient pas ce que nous voulons qu'elles soient » (RA, 145). Qu'il vaut mieux se laisser surprendre par ce chaos que nous incarnons désormais, l'ombre du lapin blanc sur les pages à écrire... « Commencez par le commencement, et continuez jusqu'à ce que vous arriviez à la fin » (RA, 14), lui a-t-il conseillé, mais il ne reste que l'égarément. Alice s'accroche à la formule « oser perdre et se perdre » (RA, 15) pour ce qu'elle libère de potentiel révolutionnaire. Puisque devant cette vie qui ne peut être comme avant, il vaut mieux, selon Dufourmantelle, nous laisser entailler et entamer par un réel duquel il est impossible de répondre<sup>70</sup>. C'est-à-dire manquer (à) l'appel, au sens de laisser sonner, ne pas décrocher en disant *oui, c'est moi*, et entortiller le fil du combiné autour de ses doigts comme s'il s'agissait d'un « fil de fiction » (RA, 20).

« Je vais vous raconter quelque chose », dit Cherubino Balbozar<sup>71</sup> à Alice, aussi nommée la dame aux turbans en raison des foulards qui recouvrent son crâne chauve par la chimiothérapie. « Avez-vous entendu parler de la théorie du chaos? » « Je m'intéresse au cosmos », répond-elle. Cherubino enchaîne : « Justement le cosmos et le chaos sont frères jumeaux. La théorie du chaos montre que du simple peut naître du complexe, et du complexe du simple ». Donnant en exemple le flocon de neige au sein duquel « se trouve l'essence du chaos : un équilibre délicat entre des forces de stabilité et des forces d'instabilité – une

<sup>70</sup> « Et si l'on s'efforçait de "ne pas tenir à soi", de se délester de ses propres repères, d'entrer en non-conformité avec soi. Être en rupture, mais par modification de notre propre chimie interne, subjective » (Dufourmantelle, 2014, p. 67).

<sup>71</sup> Alter-ego du Ver à Soie, « son acolyte aux ailes transparentes » (RA, 275), ange gardien d'Alice durant l'épreuve de son cancer.

interaction féconde », il avance que « la maladie et la santé ne sont pas opposées, elles forment un système sans cesse en mouvement, l'une contrebalançant l'autre à chaque instant, comme si elles exécutaient un tango... » (RA, 252).

*Mais tu ne peux tout posséder. Les dieux accordent aux uns le courage, aux autres l'art de la danse*<sup>72</sup>... Et le courage ressemble parfois à un cheval en bois géant, où l'on se cache. Or, peut-être que l'art de la danse s'approche davantage d'un art équestre qui, sensible à l'intelligence des corps en présence et en puissance, « suppose l'entente de l'homme [*sic*] et de l'animal à un haut degré de raffinement et de complicité » (Dufourmantelle, 2013, p. 30). La volonté sincère de comprendre l'autre, de le suivre dans ses soubresauts et ses allures, requiert autant de retenue que de laisser-aller. Cet art ne pourrait avoir lieu sans que se rencontrent des conditions parfaites, plus qu'idéales, qu'on dit *réunies* mais qui, au fond, *réunissent* : façonnent la base du lien en l'assurant. Des conditions d'ordre météorologique, atmosphérique, qui traduisent l'état du monde, son climat, mais aussi des conditions de nature sociale. « Le cheval peut être guidé, dressé, bridé, cravaché, il ne s'accordera au cavalier que si celui-ci sait trouver avec douceur la légèreté de la main et le mouvement dont il s'ajustera à la foulée de l'animal », écrit Dufourmantelle (*idem*). Une légèreté de la main que l'on retrouve également chez les personnes qui conduisent les chœurs « avec *un soupçon* of movements of fingertips » (MR, 105), qui essuient les larmes, ou qui « ferme[nt] les plaies [a]vec une infinie précision » (Martin, 2019, p. 16). Si l'équitation exige un rapport de convenance entre la cavalière et le cheval, une équation qui admet l'interchangeabilité des variables, tout est question, encore, d'une façon d'être : de *style*. Le style, qui doit « se rejoue[r] à chaque fois » (Dufourmantelle, 2013, p. 30), rythme la danse des femmes malades en compagnie des substances qui les entourent et qui les regardent<sup>73</sup> : amies, amantes, animaux, insectes, fleurs, jardins, rivières, mer, montagnes, cailloux... Elles laissent le courage pour l'acte d'écrire, d'où elles puisent « de l'imagination, de l'humour, une manière de jeu, d'invention pour faire de la malchance une part de chance à saisir » (RA, 232).

\*

### *Disease de bonne aventure*

<sup>72</sup> Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, p. 232.

<sup>73</sup> Au sens double qu'en donne Marielle Macé à partir de la polysémie du verbe « regarder ». Ce qui nous *regarde* : ce qui, s'il est doté d'une vision, est susceptible de nous voir et ce qui a à voir avec nous, c'est-à-dire nous concerne, nous préoccupe, puisque nous partageons un même environnement, une même précarité, une même vie, puisque nous *faisons* cet environnement, et ce, même si nos systèmes de signes, nos langages, nos outils, nos sensibilités diffèrent (2022, p. 133).

Il [Zeus] promet par un signe que les peuples ne périraient pas. Et il envoya un aigle, le plus sûr des oiseaux, tenant entre ses serres le jeune faon d'une biche agile<sup>74</sup>. Caroline, un jour, a parlé des vautours pour dire cette menace qui plane au-dessus de nos têtes, cette mort posée sur nos épaules : « Nous sommes de celles qui ont attrapé la crève sans savoir pourquoi. Partout nous sommes repérées et suivies par les hyènes affamées que nos corps ont créées. Nous sommes de celles qui lorsqu'elles regardent vers les hauteurs, voient des vautours leur cacher un bout du ciel » (Dawson, 2023b, p. 144).

Mon amie me demande gentiment de la quitter, de descendre du ciel qui enveloppe sa chambre au 12<sup>e</sup> étage. *Va te prendre un café, va prendre de l'air un peu*, les infirmières vont changer ses pansements, *ça va prendre quinze minutes, je t'écris*. Je prends l'ascenseur, m'achète un café, m'assois à l'une des trois tables à l'entrée. Je sors un livre, tente de lire parmi les bruits : portes coulissantes, machines à café, échos de voix, pleurs, toux. Mon attention est diffuse, mais il arrive que je m'accroche à une phrase. Je la relis plusieurs fois, les yeux écarquillés. « Les corbeaux montent et descendent comme des chevaux de bois » (Leduc, 1948, p. 148). Caroline et moi pensons que les oiseaux sont partout entre nous, les oiseaux de proie et ceux qui symbolisent la mort, dont on dit qu'ils annoncent de mauvaises nouvelles. Mon effroi se couple à l'impossibilité d'arrêter de lire, je dois faire vite avant que Caroline me signale que je peux la retrouver, comme si chaque page avait le don d'annuler la précédente, comme si chaque page tournée pouvait commander aux prédateurs de retourner dans leur cage.

Les oiseaux sont partout, et pourtant, dans la vie, ils disparaissent, « [é]poque redoutable. Les oiseaux fuient. C'est plus sérieux qu'un orage » (*ibid.*, p. 159). C'est d'ailleurs leur silence qui a poussé Rachel Carson à écrire *Silent Spring* en 1962. « There was a strange stillness », remarque Carson. « The birds, for example – where had they gone? » (2002, p. 2.) Dans ce village où tout semblait harmonieux se produisait pourtant un fléau dont la source a été rapidement attribuée à « some evil spell » alors que « [n]o witchcraft, no enemy action had silenced the rebirth of new life in this stricken world. The people had done it themselves » (*ibid.*, p. 3). Carson est catégorique : il faut assumer les conséquences de nos actions, cesser de blâmer autrui, et surtout les oiseaux eux-mêmes qui, longtemps, ont subi nos pratiques de divination, ayant la responsabilité de nous livrer un message sur notre futur<sup>75</sup>. Désormais leur intérêt réside, selon Marielle Macé, moins dans ce qu'ils peuvent prédire de l'avenir, « à la manière des cartomanciens », que dans ce qu'ils rendent

<sup>74</sup> Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, 134.

<sup>75</sup> Voir Marielle Macé sur l'ornithomancie (2022, p. 131).

visible : « ils nous aident à *voir le climat* » (2022, p. 135; souligné dans le texte). Ils nous aident à voir venir les tempêtes par leurs agitations, leurs comportements, et nous donnent à voir, par leur présence ou absence, l'ampleur actuelle de l'urgence climatique.

*C'est fini, tu peux revenir!* Je range tout, jette le café à moitié bu. J'entre dans la chambre avec les oiseaux. Je demande à mon amie si elle entend lire Anne Boyer. Cette question la surprend, mais je ne l'explique pas, je ne dis pas qu'elle vient d'un désir de réécrire ce que je viens de lire, d'éloigner les corbeaux afin de lui rapporter des plumes qui prophétisent de bonnes aventures. Elle hoche la tête, *sûrement, oui*. Je lui parle de cette allégorie du monde social que propose Boyer à partir de ce qu'elle nomme *agneau-ité*<sup>76</sup>. L'agneau, sensible à ce qui l'encercle, sait « devenir non pas un seul mais plusieurs agneaux » (2022b, p. 14). L'agneau, pour survivre aux oiseaux de proie, appréhende le monde comme un « système » qui, foisonnant de relations, bouge selon les forces en action. À l'affût des bruits, puis du vent qui les transporte, le quadrupède adopte un portrait large de son environnement; il se doit de maintenir une clairvoyance en raison de « l'état de risque généralisé » dans lequel il vit, ne pouvant se permettre de se perdre dans un détail et d'être surpris par le surgissement de l'aigle (que « l'on représente comme porteur de la foudre<sup>77</sup> »). La théorie de l'agneau est une affaire de repas, de *qui* mange et de *qui* est mangé, mais aussi de ce qui provoque des maux de ventre, des reflux, des indigestions. L'animal, dans sa posture ouverte, est « voué à devenir encore plus d'animaux » (*ibid.*, p. 17) : voué, par sa multiplicité, à bloquer une gorge. À faire que les choses ne passent pas. « Est-ce pour ça qu'on nous a séparées, pour qu'on ne puisse pas prendre soin les un·es des autres, pour qu'on ne ressente jamais l'ingéniosité des moindres mouvements des corps de nos ami·es [...]? », se demande Boyer (*idem*). Est-ce pour cette raison que nous avons installé des rideaux entre les malades, pour qu'ils ne puissent plus se raconter leurs rêves? S'épancher, en chœur, dans « les murmures qui préfigurent la révolte? » (*idem*.)

Les questions s'accumulent. Je ne sais plus souvent quelle histoire lui raconter. Après qu'elle m'a confié que son cancer effrite ses os, et que ceux-ci prennent l'apparence de coraux, je lui écris :

Savais-tu que les coraux sont des écosystèmes fragiles mais grouillants de mouvements? Surnommés les forêts de la mer, ils forment des barrières, des espaces labyrinthiques qui abritent tout un monde inconnu de nous... Mais les barrières sont en danger, attaquées notamment par l'acidification et le réchauffement de l'eau. Comment ne pas lire dans l'état actuel des récifs coralliens notre propre récit? Au fond des eaux froides, glacées, les algues se

<sup>76</sup> Selon la traduction d'Olivia Tapiero du mot « lambness ».

<sup>77</sup> Pline, cité dans Fercak, *op. cit.*, p. 61.

laissent prendre dans le courant, des cheveux de Méduse. Je te vois porter des rubans, des tuques. Je te vois passer ta main sur tes cheveux, me montrer ta paume, me dire : « regarde, les petits bouts de poils ». J'ai envie de prendre ta main, de saisir tes doigts entre mes bagues, de te dire que je suis là, qu'il y a ce poids au bout de mes bras sur lequel tu peux te laisser tomber. Les trois petits points rouges tatoués sur mon majeur sont comme des points de suspension nous faisant croire à la suite de notre histoire. Des points qui sont au niveau du sol, de la ligne; qui sont des amorces de racine. Ce n'est pas encore la fin, cela continue, tout peut encore arriver... Chaque matin, j'ouvre ma fenêtre pour entendre le chant des oiseaux. Les vautours sont voraces, tu le sais. Ils tournent en rond, plongent pour attaquer. Leurs cris déchirent tout. Il n'y a plus rien d'autre à entendre après leur passage, que l'ombre de leurs ailes, de leurs becs qui traversent la peau, attirés par les chairs éraflées. Je crois qu'ensemble, on invente un contre-chant. Un hurlement qui peut faire fuir les vautours. Ensemble, on fait ça. On devient vautours des vautours. On devient plus vivantes, plus voraces, que la mort en nous<sup>78</sup>.

\*

En réitérant que « le cancer est une question politique », Lorde défend que « [n]otre bataille consiste à définir la survie d'une façon qui soit acceptable et féconde pour toutes, riche de *substance* et de *style* » (*SL*, 151; je souligne). Elle conçoit également que « le triomphe », le seul, advient « quand [on] prend [s]on stylo et qu'[on] di[t] oui, je vais à nouveau écrire sur le monde du cancer avec une nouvelle perspective » (*SL*, 162), sans mettre personne en danger de vie, de mort. Ce même *oui* retentit chez Flem comme le signe d'un consentement « à ce qui *était* » : « [É]pouser le déséquilibre, chercher les forces obliques, la botte secrète. Dire oui. Oui, dans les larmes et dans les rires » (*RA*, 13). Dire oui pour entrer, tête première, dans ce qui, s'annonçant, nous submerge déjà.

« My new pillowcase contains a whole buckwheat field in its belly », remarque Verena Stefan. La tête dans un champ de sarrasin, Stefan se souvient d'un poème de Hilde Domin qui, durant son exil de l'Allemagne nazie, écrit : « *Each night/Embracing my pillow like a dolphin/I swim further away/Gentle dolphin/In this sea of heartbeat/Carry me/When it is getting day/Onto a benevolent beach/Far from tomorrow's coast* » (*MR*, 58-59). On entre dans la nuit avec un dauphin qui, à l'instar du songe, nous transporte loin et étire l'horizon à chaque ondulation, à chaque saut. Dans le livre *Sauve-toi, Lola*, que cite abondamment Evelyne Accad, la tante de la narratrice malade, survivante de Birkenau, partage avec celle-ci un secret pour faire face à la terreur, tout en insufflant dans la vie le pouvoir certain de l'imaginaire : « Dis-toi : c'est un film que je vois, un livre que je lis » (Francos, citée dans *VC*, 29). À quoi j'ajoute *un rêve qui dure*.

---

<sup>78</sup> Extrait de courriel de moi à Caroline, 21 mars 2022.

« Mais pourquoi est-ce que je rêve tellement en ce moment? » (*VC*, 94), se demande Accad. Est-ce un effet secondaire des traitements? L'aveu d'une psyché bouleversée? Et si « le rêve échappe à la censure » (Dufourmantelle, 2014, p. 147), s'il est une « éclipse » qui dévoile ce que je refoule, essaie-t-il de me dire quelque chose? De transcender la réalité? De projeter des fantasmes dans la « vraie » vie (si « vraie » vie, il y a), et plus encore, de *me* projeter vers l'avant? Et que faire de tous ces « *hobby-horses* » (Shandy, cité par *ibid.*, p. 151), ces « bribes de rêves qui ouvrent sur des paysages inconnus, sur certaines lumières? Bien qu'Accad se prête à l'analyse de plusieurs rêves, toujours l'énigme l'emporte, c'est-à-dire qu'à la question des significations, elle ne tranche pas, préférant peut-être davantage ce que permet (ou promet) le rêve plutôt que ce qu'il est. Et voulant croire, sans doute, à cette phrase que lui confie son amie Manicha : « *Rêver, attirer le rêve dans le réel pour changer la donne...* » (*VC*, 70).

Les questions que se posent les femmes de mon corpus ne cherchent pas qu'à déconstruire le rêve, mais s'intéressent aussi à ce qui, du rêve, contamine l'histoire et la dénoue. À ce qui, de lui, appartient au réveil, galopant de la nuit au jour, du passé au présent. Comme « cette mystérieuse inconnue [qui] est venue hanter les pages de *mon* récit », écrit Flem (*RA*, 279), en pointant la faculté du rêve à condenser, à superposer, à éclater les lieux, les temps et les corps, à déformer puis à reformer, dans la prolifération. Cette femme « fantomatique », auréolée d'« une fine lumière » et « [e]nveloppée d'une courte tunique blanche », « avait l'allure d'une Romaine ou d'une habitante de Pompéi » et « [l]'un de ses pieds reposait sur le sol » tandis que « l'autre ne le touchait que de la pointe des pieds » (*RA*, 277). Les interrogations s'engendrent et se succèdent : « La silhouette à la démarche singulière s'était-elle échappée de sa fantaisie pompéienne par erreur ou à dessein? », « Se pourrait-il qu'il m'arrive de m'égarer à mon tour dans les paragraphes d'un univers dont je ne serais pas l'invitée? », « Chaque personnage n'appartient-il qu'à un seul livre? » et, enfin, « Chaque personne a une seule vie? » (*RA*, 279). Outre l'évidence de leurs réponses au sujet de « la fiction, [de] ses limites, [de] ses contraintes » (*RA*, 279), ces questions font réfléchir aux rencontres manquées ou réussies par la littérature, cette femme étant, l'espace de quelques pages, celle qui, oui, s'enfuit en concluant tristement « nous ne partagerons pas la même aventure », mais également celle par qui la vie prend soudainement des profondeurs insoupçonnées. Celle par qui, de nouveau, s'anime le volcan. Alors... N'y a-t-il vraiment qu'un seul livre? Si oui, pour Boyer, il « contiendr[ait] la valeur de chaque vie » et aurait pour titre « *On ne sait jamais et ne saura sans doute jamais* » (*C*, 301; souligné dans le texte), insinuant ainsi que la seule réponse possible découle du caractère irrésoluble de la question.

Dans le même ordre d'idées, n'avons-nous qu'une seule vie? Qu'est-ce que *changer la donne* sinon renverser le sort et pouvoir faire jaillir, là où tout semblait statique, « des possibilités nouvelles de mouvement » (*JC*, 45)? Ne sommes-nous pas habitées de mille et une femmes qui agitent en nous leurs ailes de papier? Qu'elles soient réelles ou rêvées, vivantes ou mortes, ces femmes, qui s'insurgent en moi, élargissent mon existence et me remettent au monde à tout instant; « comme [d]e gros oiseau[x] au plafond », écrit Lorde, qui sont plus bruyants que cette « petite voix aiguë [qui lui] hurlait que tout cela n'était pas vrai, que ce n'était qu'un mauvais rêve qui s'en irait » (*JC*, 45).

« Notre siècle », soutient Boyer, « est très doué en production de cauchemars et extrêmement mauvais en interprétations des rêves » (*C*, 31). Tout le contraire de l'époque du « [r]heteur grec né sous le règne de Néron, Aelius Aristide » qui était convaincu de recevoir, dans son sommeil, des conseils pour guérir son mal (*C*, 31). Il était « consultant au temple d'Asclépios », où « [l]es malades portés par leur foi passaient leur temps à se baigner, brûler des offrandes, dormir et discuter entre eux de leurs rêves au réveil » (*C*, 47). Ces songes, composés de « prescriptions divines » offertes par Asclépios, étaient exaucés à l'aurore et plus tard écrits, d'où les nombreux journaux de rêves, dont celui d'Aristide que « les chercheurs ont appelé [...] “la façon proscrite” de raconter l'histoire » (*C*, 33). Il y aurait donc une bonne et une mauvaise façon de raconter l'histoire, mais ni l'une ni l'autre ne paraît suffisante, les rêves pouvant, sans forcément être des présages, détenir une vérité que l'esprit, aveuglé par la lumière du jour, ignore. Ainsi Lorde qui admet qu'« [i]l a fallu regarder en face, dans mes rêves aussi bien que dans les résultats d'analyse des marqueurs immunologiques, les effets dévastateurs d'un excès d'activités » pour mieux concevoir le flot de son quotidien. Il y a parfois trop de clarté, trop de visibilité, pour apercevoir l'éclair de conscience qui clignote et nous signale une *chose* dont l'indéfinition éveille un désir de création. Un désir de ne pas en rester là, de suivre les devenirs soudain illuminés, d'aller à leur rencontre comme à la rencontre de ces vies qui peuplent nos images, la nuit. Si l'intelligence du rêve est, selon Dufourmantelle, une « intelligence du monde » (citée dans Anselme, 2015 : 36), ne faudrait-il pas tenter de comprendre ce que peut le rêve en regard du monde? C'est-à-dire comprendre ce qu'il peut en regard de ces histoires qui prétendent raconter ce monde, et entre autres parties du monde, le cancer.

Bien que, pour parler de la forme de son livre, V n'évoque pas la logique du rêve mais plutôt celle du dispositif qui réalise des examens radiologiques – « scanning is somehow the only way I could tell this story » –, il m'a semblé qu'il y avait tout de même quelque chose d'une vision onirique dans ce qu'elle parvient à saisir de son expérience du cancer : « Impressions. Scenes. Light beams » (*BW*, 9). « Once you

are diagnosed with cancer », écrit-elle, « time changes. It both speeds up insanely and stops altogether. It all happened fast » (*BW*, 9). Il m'a semblé également qu'il y avait, dans cette vitesse alternant entre rapidité et lenteur, avancée et stagnation, une intranquillité propre aux illusions nocturnes. L'audace des songes s'affûte quand ouvrir les yeux ne fait disparaître aucun fantôme, que retourner l'oreiller ne fait tourner aucune page, et qu'on finit par se rendormir au creux de notre douleur pour ce qui semble être une éternité ou une seconde... Quand, aux premiers rayons de soleil, une ombre élégante, « a messenger [who] appears in desperate times » (*MR*, 125), survit à l'aube, puis demeure à nos côtés en traçant des lignes de risque. En nous initiant au voyage.

Pour Lorde, ces messagères sont les « héritières du feu » (*SL*, 159) : ces « [f]emmes noires qui prennent le monde en main dans le monde entier » (*SL*, 160). Plus particulièrement, des « femmes aborigènes qui cherchent à récupérer le célèbre mont Ayers, anciennement *Uluru*, c'est-à-dire lieu de rêverie pour les femmes » (*SL*, 160). Cette montagne rouge sacrée et ancestrale est, pour le peuple Anangu, un point de « convergence entre toutes choses, éléments naturels, êtres mythiques ou réels, dans l'infinité du temps » (Selles, 2008). La montagne pillée par des colons européens, comme bien d'autres sommets et horizons, « [o]ù aller [maintenant] pour recommencer à rêver[?] », s'interroge Nastassja Martin, « c'est-à-dire réactiver les possibles ouverts par le temps du mythe (le dialogue interspécifique) sans l'intermédiaire de chamanes pour médier les relations avec les êtres et entités (au sein des rituels), puisqu'ils ont tous été décimés par le processus colonial. » (2022, p. 255) Les chamanes, « tout ça, c'est fini » (*ibid.*, p. 263), dit Daria, cette « vieille femme » évène qui vit au Kamtchatka, dans l'Extrême-Orient russe, et qui figure aussi dans *Croire aux fauves*. « Alors comment faire pour aller rencontrer les autres âmes dont tu dis que nous avons besoin pour survivre dans certains cas, quand on sait que tout seul on n'y arrivera pas? », poursuit Martin. « C'est simple », répond Daria, « [i]l faut rêver soi-même, sans les chamanes. Il faut s'entraîner à rêver. [...] C'est aussi des autres qu'il faut rêver » (*ibid.*, p. 264). Les autres : les morts, les animaux, les pierres... Mais où aller, donc, pour renouer avec « la possibilité de rêver », « reprendre le dialogue avec les autres qu'humains sur un plan horizontal, de gens à gens, de pensées à pensées » (*ibid.*, p. 256)?

Peut-être là où le vertige est la prédisposition parfaite pour troubler le passé, le présent et le futur. Là, sur la crête des monts, où les femmes, à travers l'histoire des mythes, ont pu entrer en action, soutenues par tout un bestiaire. Ou, encore, là où les femmes, derrière les murs des plus grands palais, ont pu instaurer un contact avec des divinités et, en tant qu'« armées de créatrices de mondes », ont pu rêver de « territoires non conquis » (O'Green, 2021, p. 111). Parmi elles, la reine Atossa, dont le songe dans la tragédie d'Eschyle

a préfiguré la défaite de l'Empire perse lors de la bataille de Salamine. Atossa, dont il fut rapporté, par Hérodote, un historien grec, qu'elle avait une tumeur au sein, faisant d'elle « la patiente iconique atteinte d'un cancer en 550 avant J.-C. » (C, 40). Hérodote écrit : « [U]ne tumeur se produisit au sein d'Atossa, fille de Cyrus, femme de Darius; puis, s'étant ouverte, *elle étendit ses ravages*. Tant qu'elle fut médiocre, Atossa la tint *cachée*, et, *par pudeur, n'en dit rien à personne*; mais enfin, se voyant en danger, elle appela Damocède et la lui montra » (1860, p. 208; je souligne). « Peut-on simplement imaginer dans quelles conditions l'infortunée a pu subir un tel acte? À quel abîme de souffrances, cette femme a été confrontée? » (Arnault, 2017, p. 126.) Ces questions nous ramènent à la douloureuse chirurgie de Burney et convoquent, par une sorte de mise au défi, notre capacité à éprouver de la sympathie, à *ressentir* au-delà de la texture des mots jusqu'aux corps qui les portent – une idée que traduit bien l'expression anglaise *to feel for someone*, locution qui n'a pas, je crois, d'équivalent si éloquent en français et qui veut dire : éprouver de la compassion à l'égard d'autrui. Peut-on *imaginer* ce que l'on ne voit pas; la vie qui s'obstine sous terre comme sous la peau? Et ce que, *par pudeur*, on garde pour soi; une bosse en son sein, une passion en son cœur...?

« Dans la “biographie” du cancer écrite par Siddhartha Mukherjee », que citent Boyer et V, Atossa « voyage à travers le temps à la recherche d'un traitement » (C, 40). « L'expérience de pensée proposée par Mukherjee et dans laquelle une aristocrate [est] malade, toujours la même, est devenue l'emblème frappant des mythes de la culture du cancer », avance Boyer (C, 40) – j'ai écrit « Broyer<sup>79</sup> ». Mais Atossa, en raison de ses privilèges liés à son appartenance royale, ne peut être la patiente modèle; l'*icône* du cancer du sein. Pas plus que son expérience de la maladie ne peut être transposée à l'ère contemporaine sans anachronismes, puisque « le cancer n'est pas une chose uniforme rendue éternelle dans un corps anhistorique[,] qui suit la trajectoire des progrès technologiques » (C, 40). Les corps ont des coordonnées géographiques, « des spécificités historiques » (C, 40), des facteurs sociaux et économiques qui dictent à la fois la qualité et la quantité des soins proposés et administrés. Or, ce qui retient davantage mon attention est résumé dans le paragraphe suivant : « L'histoire de la maladie n'est pas l'histoire de la médecine – c'est l'histoire du monde –, et l'histoire de la corporéité pourrait bien être l'histoire de ce que l'on fait à la majorité d'entre nous dans l'intérêt d'une minorité » (C, 41). L'histoire du monde, c'est une histoire de conflits : de vivant·es et de mort·es, d'élu·es et de laissé·es-pour-compte, de réminiscences et d'oublis, de dilemmes impossibles et d'actes impulsifs, de dignités préservées ou bafouées... C'est l'histoire de ce qui, dans la langue, dans la

---

<sup>79</sup> Je reviendrai sur ces fautes de frappe laissées volontairement dans le texte.

chair et dans la nature, *s'ouvre* et *étend ses ravages*, pour reprendre les mots d'Hérodote, afin d'ensevelir la vie, afin de la ruiner.

\*

Au fil des époques et des programmes politiques et économiques en vigueur, le cancer a été alourdi d'idéologies et de connotations négatives desquelles étaient tirées des conclusions péjoratives à l'endroit des personnes malades. C'est à partir de cette prémisse que Susan Sontag déplie, dans *Illness as a Metaphor*, la question du traitement du cancer en la rapportant à sa dimension sociale et historique. Sontag soutient qu'il faut épurer le cancer, l'épuiser de ses symboles, revenir à ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire une maladie qui ne signifie rien, qui ne donne aucune leçon : le cancer est le cancer est le cancer<sup>80</sup>. Les métaphores de la maladie, dit-elle, tuent : elles enferment le sujet malade dans une honte de parler, accentuent sa culpabilité et sa responsabilité face à sa condition, et l'empêchent de consulter des professionnels du réseau de la santé de peur d'être mal reçu, jugé. « [P]ersonne n'a l'idée de dissimuler la vérité à un cardiaque : un cœur défaillant n'a rien de honteux », tandis que le cancer, oui : cette maladie « est ressentie comme obscène au sens originel du terme, c'est-à-dire de mauvais augure, abominable, répugnante, offensante pour les sens » (2009, p. 17). Comparés aux « faiblesse[s], [aux] trouble[s], [aux] déficiences[s] purement mécaniques » qui n'ont « rien de scandaleux, rien de tabou », le cancer – et jadis la tuberculose – « laissent entendre qu'un processus vivant et aux résonances particulièrement hideuses est à l'œuvre » (*idem*). Un processus qui, en partie, nous échappe, parce que le corps, justement, n'est pas un objet fini, régi par un dynamisme interne. Pourtant, selon la médecine occidentale, « [l]e patient n'apparaît pas comme une personne mais comme un assemblage de mécanique dont le technicien s'assure la bonne marche », écrit Jeanne Hyvrard dans *Le Cervan*. « La médecine a pour but de réparer des organes déconnectés », d'où le fait qu'« [o]n ne s'interroge pas sur la demande réelle du malade ni sur ce qu'il faudrait pour soigner la vie » (*LC*, 193-192). Bien que cela ait été écrit en 1987, et que certaines choses se soient améliorées depuis, persiste ce malaise chuchoté que non, cela n'a pas tant changé. Ainsi, Hyvrard répond au « maintenant plus » de sa mère par un « c'est toujours comme ça, maman, c'est toujours comme ça » (*LC*, 203). Pour exemple, le lexique du cancer.

---

<sup>80</sup> « Rien n'est parfait, nulle part, et c'est cela qu'il faut accepter, Alice. Il n'y a pas d'autre alternative : accueillir l'instant tel qu'il se présente, tel qu'il est. Une rose est une rose est une rose..., commença [le Ver à soie]. Alice lui répondit : « Un muscari est un muscari et Alice n'est qu'une Alice qui n'est qu'une pauvre Alice qui, elle-même, n'est qu'une pauvre pauvre Alice » (*RA*, 286). Dans cette répétition du nom Alice, le sens qui se rattache d'ordinaire à ce prénom tombe. Ne reste que le signifiant à la recherche d'un nouveau signifié, qui serait capable de suivre ce qui n'arrive plus qu'à se dire avec des sons.

On reconnaît à Sontag la pertinence de sa lecture des métaphores du cancer aux « connotations topographiques (le cancer “s’étend” ou “prolifère”) » (2009, p. 25); une lecture qui met en lumière la rhétorique de combat dominant l’imaginaire de cette maladie et qui, dans un même effort, souligne « l’imaginaire de l’étrangeté » (*ibid.*, p. 174) la sous-tendant. Ne déclare-t-on pas la guerre qu’à ce qui nous semble incarner l’altérité : cette personne, cet animal, ce désir, cet objet... qui supposément n’a rien à voir avec nous, qui n’est pas nous? Voire qui nous *pollue*, pénètre nos frontières – charnelles, spatiales... – que nous désirons fermées (*idem*)? Nous qui croyons, à tort, que nous sommes uniques, imperméables, intouchables...

Arthur W. Frank constate la production, en contexte clinique, de « monadic bodies », soit de corps isolés les uns des autres, par cette croyance encore largement admise que le cancer est un fait anatomique individuel et que la personne malade, entité autonome, est responsable de ce qui lui arrive (2013, p. 37). Sur le plan de la configuration, ces corps me semblent autopoïétiques. Pour Francisco J. Valera, le système autopoïétique, dont les effets sont prévisibles, est organisé comme un réseau hermétique par son autosuffisance et par son repli : une unité concrète dans l’espace qu’il occupe. Si l’environnement peut influencer sur son fonctionnement, jamais il ne le commande ou ne l’instruit (Courtial, 2009). Toute transformation provient uniquement de l’intérieur, de sorte que sa cohérence n’est jamais perturbée. Perpétuant la logique d’un système apte à se réifier, il s’engendre de nouveau en « clôture opérationnelle » (Valera, 1989) avec le monde, sans affecter et être affecté par ce qui le borne.

Cette conception d’un soi entouré de barrières immunitaires servant à protéger ce que Michael Marder nomme notre « hermetically sealed interiority » (Marder et Tondeur, 2016, p. 62) est cependant mise à mal avec le cancer, et notamment certains types « that ha[ve] been found to be enabled by the immune system » (Ehrenreich, 2019, p. xi). Il arrive, explique Barbara Ehrenreich, que les macrophages<sup>81</sup>, ces cellules supposées nous protéger contre les « intruders, or any kind of suspicious characters » (*idem*), se retournent contre l’organisme : désertent leurs fonctions soi-disant principales, s’agglutinent aux zones d’inflammation, et permettent que se démultiplient les cellules cancéreuses qui, elles, formeront des tumeurs. Est dès lors altérée la « “functional” view of the body, which carries with it the assumption that all parts and subunits act in harmony » (*ibid.*, p. 122). « This is how we are introduced to biology as students – as the study of ideally functioning complex systems in which disease and death are disappointing

---

<sup>81</sup> Macrophage signifie « big eater » (Ehrenreich, 2019, p. xi). Je reviendrai sur cet imaginaire du ventre, de l’ingestion et de la digestion dans les prochains chapitres.

aberrations. » (*idem.*) Mais ces aberrations, poursuit Ehrenreich, sont trop banales et fréquentes pour être élevées au rang d’exceptionnalité; elles sont *du* fonctionnement. « We need to admit that instead of acting as a harmonious whole, the body can serve as a battleground where its own cells and tissues meet in mortal combat », défend Ehrenreich (*ibid.*, p. 123). Si cette réflexion est fertile pour admettre que cette altérité, ce *non-moi*, peut être *moi*, toujours est-il que les mots ici employés ne divergent pas des métaphores militaires, d’un imaginaire colonial.

Susan Gubar, citant Sontag, écrit : « “With the patient’s body considered under attack (‘invasion’), the only treatment is counterattack” » (*MDW*, 63). Elle précise que « [t]he battle between ovarian cancer and the doctors is waged not with or by the unknowing woman but on and over her body. Physically, immediately after the surgery I will suffer from what the counterattacking doctors do against the cancer, rather from the disease itself » (*MDW*, 63). La *cure* qu’on leur propose est une attaque, une obligation de se tenir sur la ligne de front de leur propre corps, de se laisser faire. J’aimerais penser à une autre approche, plus près du *care*. Le *care*, s’il peut aussi comporter un certain degré de violence, n’invite pas à foncer droit sur la cible, à « se précipiter sur l’ennemi » (*RA*, 285), pas plus qu’il aurait pour désir celui de battre en retraite. Motivé par une logique du long terme, il travaillerait à la prévention, à la sauvegarde, à la volonté d’agir avant qu’il ne soit trop tard, « une stratégie de la durée, de la lenteur » (*RA*, 285); un art patient de l’observation et du toucher<sup>82</sup>.

\*

En réponse à une approche des corps qui, fondée sur leur économie, prône des détachements plutôt que des attachements, des filiations de pouvoir plutôt que des affiliations, je propose, dans les prochains chapitres, une approche qui est écologique, c’est-à-dire une démarche qui « réclame d’en finir avec les récits “viriloïdes” (les histoires de tueries), au profit d’aventures “de pensée, d’amour, de rage et de soins” » (Macé, 2022, p. 106). Ces aventures intra- et inter-espèces sont multiples, à la fois concrètes et spéculatives, puis sans dénouement autre que la perpétuelle valse qui, à tout instant, crée des rencontres fluctuantes dans la durée, des réciprocitys éphémères et des partages subversifs d’étendues spatiotemporelles, au nom de cette « passion infinie pour la vie » (*RA*, 265).

---

<sup>82</sup> Cette réflexion sera détaillée au chapitre deux.

Le point de fuite des femmes dans cette thèse, rivié à l'espérance d'un devenir, demeure ce désir de faire communauté, de faire réseau, en se tenant au seuil de leur être, à fleur de peau. En *tombant* malades, elles ne subissent pas que la violence de la chute, dont elles ne peuvent se relever qu'au prix d'énormes efforts. Peut-être arrivent-elles, également, à déjouer une certaine gravité; à faire confiance à cette attraction qui, les portant vers autrui, accentue le champ des possibles. J'aime penser que le déséquilibre, au-delà des souffrances qu'il inflige, œuvre pour un surpassement de soi, au sens non pas d'une obligation de *faire mieux* mais d'un *excès de soi* qui, dans son débordement, donne *accès* à quelque chose d'autre. Ne plus résister aux « descente[s] vertigineuse[s] vers ce lieu où je ne suis plus “moi” », afin d'être « dissous, confondu à la perception même, espace psychique devenu nuit, rocher, espace, écho d'un animal au loin, griffure au sol » (Dufourmantelle, 2014, p. 67). En traversant le terrier, en y laissant son empreinte, son odeur, sa trace... Alice s'est forcément mêlée à la fourrure du lapin blanc. En le suivant, elle s'est élancée dans son souffle en relâchant le sien. En écoutant son « venez, je vous emmène [...], laissez-vous faire, je vous porterai sur mon dos. N'ayez crainte, vous êtes aussi légère qu'une brindille » (RA, 59), elle s'est *enterrée* pour renaître différente, à jamais changée, transfigurée, comme d'autres, à l'instar de Cléo dont le collier rappelle une horloge ou une boussole, ont arpenté infiniment les rues en se perdant encore.

Dans cette bouche d'amie (ou dans ce museau de lapin!) qui dit *allez, viens* ou, simplement, *venez*... Dans ce torse qui s'abaisse vers l'allongée, sans craindre la pénombre... Dans ce bras qui « se soulève et frôle [nos] épaules » « comme s'il voulait commencer à sautiller et à danser » (D, 63)... il y a une hospitalité. Il est compliqué de penser l'hospitalité sans son versant négatif, l'hostilité, qui, selon Verena Stefan, irrigue la médecine conventionnelle : « In oncology, despite all the hard effort and good will devoted to finding a cure for cancer, war discourse creates an attitude that is hostile to life » (MR, 54). Pas de place, ici, pour la poésie – « un acte d'hospitalité ne peut être que poétique », écrit Jacques Derrida (1997, p. 10); pas d'espace pour la vie; pour tout débordement vital, toute contamination fondamentale.

Ni cette bouche, ni ce torse, ni ce bras ne commandent à autrui de s'identifier, de s'abandonner uniquement à ses propres limites, de se nommer. Et, implicitement, de revenir à son origine : ils n'obligent à quiconque de la dépasser ou de se plier à la fatalité qu'expriment certains noms. Or, « l'hospitalité absolue », soutient Derrida, « exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger [...], mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui donne lieu, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans ce lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom » (*ibid.*, p. 29). Bien que les institutions publiques ne se mesurent pas, au sens de la loi, aux propriétés privées

(mon « chez-moi »), et donc que l'enjeu qui sous-tend cette définition de l'hospitalité se déplace un peu, il reste que le principe des hôpitaux (et de la maladie en général), puisqu'elle dépend d'une *déclaration* (« [ê]tre déclarée malade<sup>83</sup> », écrit Boyer), n'est pas hospitalier (un paradoxe, sans doute, vu son étymologie). L'autre absolu se présente à la porte, sans dire un mot, sans s'annoncer. Et « la maladie qui ne s'est jamais donné la peine de s'annoncer » (C, 25) est ce que redoutent les patient·es ainsi que les soignant·es. Rapidement, « elle tombe entre les mains impitoyables de la science » (C, 26), et à partir de ce moment s'enchaînent les « [p]ouvez-vous me donner vos nom et date de naissance? » (C, 70; souligné dans le texte), le poignet sous le scanner, le bracelet lu par l'ordinateur, les informations collectées, du groupe sanguin aux taux de globules blancs. S'ensuivent les machines, les directives, le corps qui obtempère, patiente, ne bouge pas. Ne s'échappe parfois des murs qu'une seule mélodie qu'on se surprend à fredonner, son rythme étant familier dans ce désert d'étrangeté : « *Mais à présent elle a perdu son chemin/Et d'ici où donc va-t-elle aller?* » (RA, 276.) Vers qui va-t-elle aller?

Pour Donna J. Haraway, s'accorder à autrui dans son élan, s'y perdre et s'y retrouver, correspond à cette éthique féministe qu'elle nomme « response-ability » (2016a, p. 20), soit une habilité à répondre de l'autre en/comme soi; être capables de réponse, l'un envers l'autre. Et moi, à travers cette proposition, j'y retrouve encore le rêve, la responsabilité qu'il engage, celle de sortir de soi, à l'image du squelette qui, dans la peinture *The Dream*, est éveillé au-dessus d'une Frida Kahlo endormie. En voulant saisir ce qui la trouble dans cette œuvre, Susan Gubar écrit : « Though larger than Kahlo, the skeleton looks lightweight, precariously posed on his side, flimsy enough to topple off the top bunk. How to decouple the violence of death, the wired skeleton, from the repose of the fleshy sleeper beneath her quilt? » (MDW, 104-105.) La vie et la mort, qui partagent un lit à deux étages, cohabitent; se superposent. Du feuillage enserre Khalo, des racines à ses pieds l'ancrent dans le lit, tandis qu'au-dessus, le cuivre domine, des dynamites sont installées à l'endroit des vaisseaux sanguins, et contre la poitrine décharnée reposent des fleurs arrachées, en bouquet, qui faneront... comme si, justement, toute l'œuvre disait : *ce n'est qu'une question de temps, voire il est trop tard*. Dans ces circonstances où la mort *est toujours déjà* dans la vie, « [h]ow to keep alive the dream of peace » (MDW, 105)? Gubar sait qu'aucune réponse ne peut épouser le tragique de cette question, elle qui, confrontée à mille et une interrogations sur sa situation, tangué toujours entre un « I have no answer » et un « [h]ow clueless I am » (MDW, 86). Ces phrases, Cléo aurait pu les déclamer pendant deux heures, et

---

<sup>83</sup> « Être déclarée *malade* sans aucun doute possible tout en se sentait *bien* sans aucun doute possible, c'est se heurter à la dureté du langage en étant privée d'un moment de douceur et de doute préalable, d'inquiétude préventive, autrement dit : *à cet instant, tu n'as pas de solution à un problème, à cet instant, tu as un mot précis pour qualifier une vie brisée* » (C, 25; souligné dans le texte).

peut-être que ses yeux le font à son insu, « blessée dans sa chair », « beauté sans armes, esprit sans défense » (Varda, 1962, p. 9). Faut-il rappeler que Varda s’est inspirée pour ce personnage des peintures de Baldung Grien, qui mettent en scène « de superbes femmes blondes et nues enlacées par des squelettes » (*ibid.*, p. 10)? Un squelette qui empoigne les cheveux d’une femme presque translucide, un autre qui agrippe le voile (ou est-ce un châle?) d’une femme qui se contemple dans un miroir... Au-dessus de sa tête, un sablier, et derrière une végétation lourde, asséchée, des conifères, des palmiers ou des saules pleureurs, je ne saurais dire. *La génération des hommes [sic] est semblable à celle des feuilles. Le vent répand les feuilles sur la terre, et la forêt germe et en produit de nouvelles, et le temps du printemps arrive. C’est ainsi que la génération des hommes [sic] naît et s’éteint.*<sup>84</sup>

Si, dans les plus grands poèmes épiques, *[i]l ne s’agit point de parler, mais de combattre*<sup>85</sup>, n’oublions pas que, dans nos tragédies intimes – par ailleurs collectives –, le sort n’est pas *tout à fait* d’avance fixé; que de ce qui naît et de ce qui s’éteint, il n’y a rien à comprendre, « seulement la course infinie des astres dans l’univers » (RA, 119). J’écris « tout à fait » parce que les forces sociales sont puissantes, contraignantes, mais que subsiste, je crois, je l’espère, une marge de manœuvre, ne serait-ce que dans ces détails qui tissent nos vies et qui, subitement, peuvent changer, sans qu’on ne sache toujours à quoi tient ce changement, mais en étant néanmoins attiré par ses effets. « [J]e suis complètement déconcentré » (RA, 75), dit le voisin d’Alice, « [d]’habitude [mon] perroquet récite Homère; les jours pairs *L’Iliade*, les jours impairs, *L’Odyssée*. C’était une musique de fond très plaisante, mais vous et votre chat, vous avez tout détraqué » (RA, 76). Les accusations sont lourdes, les fenêtres ouvertes des maisons font circuler de nouveaux paysages sonores, et le voisin s’en impatient. En y regardant de plus près, et au-delà des mots du voisin, afin de plutôt s’arrêter à ce que répète désormais le perroquet, on comprend que les vérités se logent là où, peut-être, nous n’avons pas l’habitude de les entendre, c’est-à-dire chez l’animal. Le bec s’ouvre, le territoire spatial, textuel, est rejoué et départagé autrement, matière à création et à organisation de voisinage (Despret, 2019, p. 51), et voilà que l’épopée est remplacée par « “Alice, la Reine Alice écrit! Alice écrit!” » (RA, 76). Voilà qu’il s’agit, au lieu de combattre un passé incessant, de parler le présent, d’écrire le futur au féminin grâce à l’oiseau. Et, surtout, de ne pas croire tout ce que racontent les exploits héroïques; « cette musique de fond très plaisante » qui, muette en nos oreilles, nous prend en otage dans une vision étriquée du monde, de soi-même.

---

<sup>84</sup> Homère, *L’Iliade*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 185.

Je cherche le moment où les mains servent à autre chose. Ne plus empoigner les armes, détruire, mais s'indigner en donnant des livres qui font écrire, et aussi des plantes... autant de consolations qui fournissent la preuve d'existences dont on ignore les contours. « *J'espère que tu as reçu la plante que j'ai envoyée. Je la voyais comme un symbole de vie qu'il fallait entretenir et faire pousser.* » (VC, 108-109). J'attends le moment où les bégaiements – « c'est... c'est..., bafouilla l'érudit [le voisin] » (RA, 76), « peu de choses, mais... », bafouilla le scientifique M. Dubois – signeront un relâchement à la fois du langage et du statut qu'il importe de préserver pour sauver les apparences, tel un bouton de sarrau qui éclate... Le moment où tous les drapeaux colorés – « chaque ruban rose ressemble au drapeau du conquérant planté sur la tombe d'une femme » (C, 205) – se mettront en berne, et qu'en guise de drapeau blanc on offrira un foulard à nouer au cou ou sur la tête, servant à réitérer notre présence. « *Je t'envoie cette écharpe pour te rappeler que je pense à toi.* » (VC, 54.)

\*

Cela me revient en rêve. Au réveil, soucieuse de vérifier si j'ai tout inventé, je me mets à chercher l'objet. Un foulard. Je le trouve rangé. Je le défroisse, le secoue. Les franges de laine aux extrémités excitent Maraude, mon chat. Le souvenir se peaufine, je m'y attarde.

Caroline m'a offert un foulard à l'été 2022. Ce qui n'a duré que quelques secondes – la chaleur de la pièce (j'avais enfilé une blouse de contagion), les sons du corridor, les allers-retours des soignant·es rendant le moment presque absurde, voire malvenu – mérite pourtant que je l'ouvre et que je mesure l'ampleur de ce *présent* qui, entre nous, se livrait. L'ouvrir, à la manière de l'objet lui-même, qu'on déplie pour suivre la courbe du motif floral et voir apparaître peu à peu la grandeur du bouquet vert et bleu. Fidèle à l'exercice de lecture et d'écriture que j'entreprends dans cette thèse, et auquel se mêle un travail du rêve et du deuil, je consens à l'attraction du signe (ici, le foulard), et me laisse emporter dans un jeu de piste où, à partir de lui, déboulent les significations; où, immergée dans ma quête de sens, je vais d'une association à une autre, parfois sans lien entre elles que leur résonance particulière au regard de mon vécu. C'est ainsi que j'entame la lecture de *Le petit foulard de Marguerite D.* et y trouve un miroir de ma démarche qui consiste à tâter l'informe – ici, le tissu et ce qu'il recèle de mystère, ne se donnant à lire que par petits bouts : un foulard, écrit Colette Fellous, on le déroule, « et voilà que tout se réveille et se révèle, les bruits, les corps, les paysages, la mer, les forêts, les continents, les fleurs, les oiseaux, les papillons, les nœuds, les animaux, beaucoup d'animaux » (2022, p. 58). Elle fait référence à l'imprimé léopard du foulard en soie qu'elle a offert avec « une joie très enfantine » à Duras et que celle-ci a porté « si souvent, pendant dix ans », jusqu'à

sa mort (*ibid.*, p. 55). Je crois qu'on se tromperait de ne voir, dans cette phrase, qu'une métaphore ou bien qu'une métonymie, l'imprimé étant davantage une empreinte revitalisant les traces qu'elle préserve, qu'une simple image au service d'un accessoire mode. En effet, l'étoffe abrite des secrets, des parfums, une mémoire, des cellules mortes, des organismes microscopiques, de la pollution, nombre de matières vibrantes, d'existences sensibles qu'enrange la soie et qui suscitent, littéralement sous nos yeux, frictions et fictions. Autant ce dont le foulard est fait – sa composition souvent de source animale – que ce qu'il fait – remettre au monde, par le contact avec notre chair, ce qui déjà en fait partie; ce qui déjà fait partie de nous – attestent sa fonction comme trait d'union entre les vivant·es et les mort·es (le foulard de Duras survit à sa disparition), mais entre les vivant·es, aussi. Il n'y a qu'un tout que la soie capture puis relâche, à l'instar des livres.

« Un foulard, ça se pose sur la voix », poursuit Fellous, et une voix « est le résumé de votre vie » (*ibid.*, p. 59). « [V]ous ne savez pas exactement d'où elle vient, elle vous a toujours accompagnée, elle s'est tendue vers les autres, elle a toujours fait face, elle a expliqué, s'est défendue, a essayé de dire les mots justes... » (*idem.*) « Elle est votre musique secrète, inconnue de vous », conclut Fellous (*ibid.*, p. 60), et moi, j'aime penser que Caroline, par le serpent en laine mérinos qui allait de ses doigts aux miens, m'a fait don d'une voix. Le don d'un lyrisme passionné.

\*

« Ô ami[e]s, ce signe est le mien; et je m'en réjouis dans mon cœur...<sup>86</sup> »

Je me demande « [à] quel millième de millième de seconde perle une goutte de trop, celle qui déborde d'un nous de cristal » (RA, 231). Car je force la note, oui, mais jamais jusqu'à la cassure du verre, jamais jusqu'à la vibration irréversible de notre *nous*, à Caroline et à moi. J'allonge les liens, je les exagère, d'une voix à l'autre, je fais passer de l'air, je m'assure qu'il y a une circulation. Je refuse d'atteindre ces gammes si hautes qu'elles font lever les yeux au ciel, baisser les bras. Et toujours je m'arrête à chaque erreur – d'exécution, de frappe. Si je les mentionne dans ma thèse, si elles apparaissent entre tirets, c'est parce qu'elles en font partie : elles sont des failles qui me sortent du texte et de ma réflexion pour m'y ramener ailleurs. Je les prends pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire quelque chose qui surpasse ma volonté (*je n'ai pas voulu écrire cela,*

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 119.

*mais je l'ai fait quand même*). L'indice d'un épuisement? D'un manque de concentration? D'un excès de vitesse? D'une pensée qui devance l'écriture et pourchasse le corps?

Peut-être que cette thèse est à l'image d'une femme qui, trop pressée de parler, parle la bouche pleine, « mange comme un porc [et] bavarde comme une pie<sup>87</sup> ». À l'image d'une femme dont les bottines suivent les babines – dénonçant le militantisme de performance, Caroline avait l'habitude de répéter cette expression lors de l'été 2020 au moment des soulèvements contre l'abus des forces policières envers les personnes noires. À l'image, également, de Maraude, mon chat, ses oreilles qui s'inclinent aux moindres bruits, ses pupilles qui se dilatent et se contractent selon le degré de danger ou de jeu. Ainsi, j'aime croire que cette concentration est une vigilance exagérée, mais chérie, espérée. Quitter le texte, redresser son menton, observer autour de soi, puis replonger. Plus je commets de fautes, plus elles adviennent, ce phénomène se déroule également en thérapie, mes bâillements trouent la discussion, le premier déclenche les suivants, et ma bouche persévère dans sa fugue, elle bâille et parle et déparle.

Je laisse les paronymes jaillir, eux qui créent une danse arbitraire de signes, leur propre chant du cygne. Ce qui m'intéresse par-dessus la signification cachée de tels déplacements, de tels (re)foulements de langue ou « troubles » de langage, c'est le temps du *à* : ce temps qui permet à une chose d'aller à une autre, ce temps de liaison qui altère la nature de chacun des mots sans pour autant confisquer leur sens premier. Je me dis que lorsqu'on sent que l'herbe sous nos pieds a été coupée, comme Caroline me le répétait lors de sa rechute, une lettre de trop, une lettre en moins, ce mélange de hasard et de connivence secrète... peuvent nous redonner une attache : grâce à cet accrochage, nous pouvons nous rattacher au monde<sup>88</sup>. *Cléo à Caro à Clio, déesse de la mémoire...*

(Je pense à toutes ces fois où, enfant, adulte, je suis tombée au sol, une plaque de glace, une flaque d'eau... et à toutes les fois où, en tombant, mes mains se sont placées au-devant pour amortir le coup, les paumes

---

<sup>87</sup> Dans *Des paillettes sur le compost*, Myriam Bahaffou explique en quoi la réappropriation d'expressions en apparence dégradantes peuvent servir à se positionner du côté animal afin de se dégager des carcans, car leurs sens péjoratifs donnent accès, en vérité, à « des horizons joyeux, vertigineux » et libres : « Nous sommes antihumanistes, car nous nous reconnaissons dans les révoltes, les fuites, les rébellions des animaux; comme eux nous sommes révoltés, indomptables, ensauvagés, et résistons à la suprématie humaniste, patriarcale et blanche. Pour cela, nous utilisons notre corps, en le reconnaissant d'abord comme un haut lieu d'expression de notre animalité. Retourner le stigma – un de mes outils favoris de lutte – nous amène à valoriser notre dimension animale : ainsi, nous mangeons comme des porcs, crions comme des putois, bavardons comme des pies, et, surtout, ma préférée, nous “baisons comme des animaux” » (2022, p. 82).

<sup>88</sup> Je crois aussi que ces erreurs me signalent que mon corps réclame de la nourriture; que je dois cesser l'écriture et aller manger; que je dois être de ce côté-là de la vie et répondre à la matérialité du réel.

saignantes, de minuscules roches ancrées dans la peau. En tombant, je touchais littéralement la terre. Mais en rêve, toujours, je me réveille avant l'instant de l'impact. On dit que si on n'y arrive pas, on meurt. Le cœur s'arrête. Caroline s'étonne, *Rêve?! Je rêve à peu près jamais!* J'ai voulu savoir, *As-tu rêvé la nuit dernière?*<sup>89</sup>. J'ai voulu savoir si le sommeil l'avait emportée à la limite du sursaut, pour ensuite la rassurer, lui chuchoter qu'elle peut se rendormir, elle est encore ici, le cœur battant, aimant...)

À l'intérieur du rêve s'opère une magie similaire : « Il peut jouer très finement sur les mots : Vincennes peut signifier “vaincre la scène”. En fait, c'est un mécanisme de haute précision » (Dufourmantelle, citée dans Anselme, 2015, p. 76). Cette confusion, par laquelle se résorbent certains flous au sein de nos vies, devient le paradoxe que semblent poursuivre les femmes malades en s'installant entre deux places, entre deux étages, « entre deux feux » (*VC*, 177) : « sur une cage d'escalier », illustre Verena Stefan, où « on n'a pas besoin d'être au courant, de bien se tenir. Comme si on était sur l'herbe, on peut simplement se lever et continuer son chemin » (*D*, 123). *A walk in the park...* où le trajet se fait au fil des avancées, n'étant pas modelé par quelconque attente ou obstacle. Stefan retrouve cette liberté – se lever, continuer – lorsqu'elle consent à suivre ses pensées, peu importe si elles la distraient, si elles la regardent avec instance ou si elles « *look at [her] with a velvety eye* » (*D*, 75). Ces pensées ont, à ses yeux à elle, la prestance de « ces fleurs de velours » qui érigent « [l]es sentiers de révélation » (*D*, 47) sur lesquels elle s'aventure. À chaque tournant, sa sensibilité s'affûte; lui reviennent « un mot-clé, et puis un autre » (*D*, 47). Ainsi se construit le texte qui, malgré ses tergiversations, n'abandonne pas sa quête de signes. Graphiques, oui. Mais aussi les signes qui nous enchantent, « quand les choses sont elles-mêmes et non leurs usages<sup>90</sup> » (*C*, 43). Ceux qui, parce qu'ils donnent l'impression de s'adresser à nous une fois qu'ils ont été extraits de leur cadre, purgés de leurs fonctions, nous dégoutent<sup>91</sup>, nous interrogent<sup>92</sup> ou, par leur acuité, renouvellent notre intuition<sup>93</sup>. Les signes sont partout pour qui sait regarder, dit-on, et si les femmes ont l'habitude des cheveux de méduse, c'est non seulement pour pétrifier celui qui entend les détruire, mais également parce que leur regard est

---

<sup>89</sup> Message texte, 23 décembre 2022.

<sup>90</sup> « Il y a enchantement quand les choses sont elles-mêmes et non leurs usages. C'est pour ça que l'enchantement commence à perdre du terrain quand on croit qu'un amas de cellules peut prédire les affres de juin prochain » (*C*, 43).

<sup>91</sup> « Ce matin, j'avais pelé une orange. Je l'ouvre. Il y avait à l'intérieur toute une partie noire, ronde comme une tumeur. J'étais dégoutée » (*VC*, 71).

<sup>92</sup> « En rentrant à la maison, l'autoradio a posé une question à laquelle je n'avais pas le pouvoir de répondre : *Should I Stay or Should I Go?* Je reste ou je pars? J'ai cherché sur les autres stations, mais impossible de trouver une chanson avec la réponse » (*C*, 42).

<sup>93</sup> Dans *Jardin Radio*, Charlotte Biron revient sur ces paroles qui grésillent et oscillent à mille lieues de notre poste d'écoute, mais qui ont néanmoins le pouvoir de nous atteindre, car elle « contien[drait] un secret pour remettre [notre] vie en branle » (*JR*, 109).

démultiplié face aux menaces, des serpents tout autour de la tête, en alerte. « La Gorgone a un seul œil et elle voit tout » (2014, p. 54) : cette promesse, doublée d'un avertissement, que formule avec éloquence Martine Delvaux incarne pour nous, femmes, l'espoir d'être de toutes les longitudes, de toutes les latitudes.

\*

*Est-ce que la douleur modifie ton rapport à l'écriture?*, je pose cette question à Caroline alors que je soupçonne la réponse, que j'ai un savoir intime de ce que bouleverse la douleur. Mais je veux l'entendre me dire comment elle fait. *Oui, impossible d'écrire lorsque j'ai mal, il faut traîner son idée des heures, des jours*<sup>94</sup>. Traîner son idée : l'image reste avec moi, j'imagine une chose que l'on trimballe derrière soi, qui prend la saleté, la poussière, les poils d'animaux. Une chose qui nous encombre peut-être, dans laquelle on risque de se prendre les pieds, mais qu'on ne se résout pas à lâcher. D'un coup que... Comme une veste qu'on transporte aux premières heures du printemps, l'hiver s'achève, tout recommence avec l'arrivée des oies, dit-on... Et si le vent se lève? Et s'il se met à pleuvoir? Et si cette idée-là, dont la venue déjà nous exalte et nous fatigue par ses aspirations, était porteuse d'un itinéraire inespéré?

D'Evelyne Accad qui écrit « [m]es pensées vont dans tous les sens » (*VC*, 58) à V qui, en écoutant sa psychologue, se laisse entraîner par diverses associations d'idées – « [a]nd this makes me think of » (*MW*, 113) –, je présume que les écrivaines malades ne se contentent pas que d'une *seule* histoire<sup>95</sup>. Audre Lorde notamment s'en méfiait, soutenant, en réaction aux traitements en ligne droite qu'on lui suggérerait, qu'« une vie de femme noire, à ce que je sache, n'est à ce point simpliste ou banale » (*SL*, 176). Contre cette simplicité, ces femmes semblent aimer la fiction pour ce qu'elle complexifie du réel, tout en demeurant fidèles à la réalité pour ce qu'elle permet de rêves et loyales à ce que les rêves permettent d'excursions, d'inspirations, de conspirations – de conjurations et de conjugaisons.

« La nuit, je vois un renard au corps malade, filamenteux, près d'une souche creuse où il peut s'enrouler, s'endormir, se décomposer », raconte Charlotte Biron (*JR*, 17). Du mouvement à l'immobilité, il n'y a qu'un pas, qu'un mot, *s'endormir*, comme si le passage au sommeil avait quelque chose de la négligence – l'étymologie d'ailleurs le confirme. *Indormire* : être relâché. Comme si le fait de se livrer à la mort, de « lutte[r]

---

<sup>94</sup> À l'hôpital, 27 juillet 2022.

<sup>95</sup> Et moi, je ne me satisfais pas d'une écriture lisse : qui se lit tellement bien qu'on oublie être en train de lire. L'écriture peut être de velours même si elle paraît rugueuse par endroits; elle le sera, parce qu'elle aura gardé du velours sa brillance, sa manière de refléter la lumière et de la renvoyer partout, même dans ses plis, surtout là.

à peine contre la douleur » (JR, 17), était une résignation. Or dans le rêve, ce renard – dont on ne peut deviner le sens des gestes sinon en les interprétant – ne semble pas renoncer au monde. Biron poursuit le récit : « Sa mâchoire sanglante coule, ses dents fracassées roulent une à une mollement vers le sol. La peau de son cou s'échancre et se recouvre de vers et de mouches. De minuscules végétaux grimpent sur sa dépouille et brouillent les limites entre son corps et la terre. De la mousse borde ses plaies » (JR, 17). Le renard – j'ai écrit « regard » – disparaît sous « [u]n drap vert [qui] estompe lentement ses blessures » (JR, 17). La finesse de cet extrait se condense dans cette dernière phrase, au terme de laquelle j'ai, pour un moment, douté de la mort de l'animal : guérit-il par la végétation? Est-ce une « nature morte » selon l'anglais *still life*, « encore la vie »? Bien sûr, il y a des vers et des mouches indiquant une putréfaction en cours. Mais le fait que l'animal soit dans « une autre durée » (JR, 17) et qu'il demeure dans le temps du « il meurt » (JR, 16), dans le présent, donc, du processus de mourir – j'ai écrit « murir » –, me fait penser qu'au réveil, Biron n'en aura pas fini avec lui malgré le linceul vert : qu'il aura, justement, mûri en elle, dans sa mâchoire opérée. La corruption à l'œuvre ne vise pas que le corps de l'animal : elle révèle surtout l'ordre social qui la sous-tend, dont la recherche de pureté n'est que leurre. D'ailleurs, la mâchoire, lieu de poussées vocales et d'engloutissements, devient, dans ce récit et dans *Croire aux fauves*, lieu d'articulations *avec autrui*. Sous la plume de Martin, l'ours, parce qu'il a croqué un bout de la mâchoire de la narratrice, s'immisce dans la bouche, sur la langue, voire *dans* la langue : parler, désormais, se fait à deux. Plus encore, parler se fait en hurlant, grondant, grognant.

Caroline a surligné ce passage :

L'évidence de la forêt, l'évidence qui fait que je décide de ne pas mourir. Je veux devenir une ancre. Une ancre très lourde qui plonge jusque dans les profondeurs du temps d'avant le temps, le temps du mythe, de la matrice, de la genèse. Un temps proche de celui où les humains peignent la scène du puits à Lascaux. Un temps où l'ours et moi, mes mains dans ses poils et ses dents sur ma peau, c'est une initiation mutuelle; une négociation au sujet du monde dans lequel nous allons vivre. [...] Être moi aujourd'hui, c'est refuser le consensus... (Martin, 2019, p. 73-74).

Revenir à *la scène du puits à Lascaux*, et avec cette perception d'*avant le temps*, lorsque le sédiment de la grotte accueillait aux pigments ocre, ou à la gravure, bisons, cerfs, aurochs, bouquetins et chevaux enchevêtrés comme un témoignage préhistorique de notre ascendance animale, pour relire ce qui advient entre un bison et un homme-oiseau en chute libre, renversé dit-on par l'animal lui-même blessé par sagaie... Puis, *ne pas mourir, refuser le consensus, entamer une négociation...* sans que, jamais, il ne soit question de négation, mais bien, toujours, d'une addition : d'un *à*, de toi à moi, nous deux. Un *à* qui, par ailleurs, introduit les dédicaces et qui, pointant vers un·e destinataire, établit une relation. *À Caroline*, retrouve-t-on au début de *Jardin Radio*.

S'il semble y avoir une part de secret, de mystère, dans les dédicaces, à l'instar des animaux peints mouvants sur la roche, cette intimité est ici rendue poreuse par l'absence de nom de famille : par l'absence d'une généalogie autre qu'immémoriale, infiniment terrestre et hybride, voire débridée, avant d'être *Homo sapiens*. Je m'imagine donc que le clin d'œil est pour elle. Que c'est à elle que Biron – et le renard, et toutes les autres présences dans sa mâchoire ou sur la pierre – parle. Et que c'est vers elle que sont orientés les premiers mots. *Ma chère Caroline...*

## CHAPITRE II

## QUI SAIT/QUI C'EST : LE JE(U) DES DEVENIRS

Alors le frère qui reste, Thésée, part marcher pour tenter de se relever, pour soulever la matière en lui, parce qu'il veut guérir, *parce qu'il faut marcher*, lui disent les docteurs, malgré la peine et la blessure et son côté gauche gelé : et dans les parcs, il inspire ce que les arbres branlants lui offrent : un peu d'air pâle et de puissance; puis, au retour, il piétine les photos éparpillées et s'allonge pour ne plus avoir mal; depuis son lit où il vit le reste de ses heures, il se force à relier ce qui jaillit depuis les images...

Camille de Toledo  
*Thésée, sa vie nouvelle*

Je raconte à Caroline cette femme au regard noir, absent. Cette patiente aux cheveux défaits et aux gestes paniques, qui poussait une porte et puis une autre, en vain. Elle était à côté de moi, elle m'avait frôlée, mais ne me voyait pas, elle avait continué à bouger malgré ma présence, en elle un incendie affamé consommait l'air qu'elle déplaçait, elle suffoquait. Je venais de quitter Caroline, de retirer la jaquette de protection et les gants, de les jeter dans le bac prévu à cet effet. J'avais avancé, comme toujours, la tête baissée jusqu'au comptoir de l'accueil où une infirmière, comme toujours, me disait *bye bye, take care*. Cette fois-là, l'infirmière était occupée à autre chose, le passage était donc libre, la fuite possible. La femme aux yeux ronds, saillants, avait quitté sa chambre. Elle avait essayé les sorties d'urgence, avait sans doute pensé que ce serait plus facile par les escaliers, elle serait en mouvement, elle monterait ou descendrait, elle ne le savait pas encore, déciderait sur le moment. Mais rien ne fonctionnait, tout était fermé à clé, les protocoles de sécurité étaient contre elle. Il fallait agir vite, sortir, elle n'avait pas le choix, elle devait se rabattre sur les ascenseurs situés à l'extérieur des portes coulissantes en verre. Moi, près d'elle, je ne savais pas quoi faire : essayer de la retenir? Crier pour que les préposées nous rejoignent? Prendre son bras et la raccompagner vers ce lit où elle se meurt peut-être d'être ici? Elle tournait autour de moi, et pendant que je l'esquivais, je la comprenais, j'avais souhaité qu'elle s'arrête sur mon visage qui n'était ni crispé ni apeuré, mais seulement là, pour elle. Un visage qui contenait sa propre fatigue, son propre chagrin, et qui était sans jugement. Seuls les mots *qui sait* surgissaient en moi : qui sait quels soins elle reçoit, qui sait de quoi elle souffre, qui sait si sa solitude la rend folle, qui sait si elle préfère choisir comment mourir, si du toit elle aimerait sauter, si sur le sol elle

voudrait courir jusqu'à s'évanouir, épuisée, libérée. Les préposées sont arrivées au bout de quelques secondes, des cris ont été échangés de part et d'autre, et dans le contact des corps, la jaquette de la femme s'est lentement échouée à ses pieds. Secouée par cette scène, par cet instant où la langue s'était paralysée, fixée à mon palais, par cette seconde où la nudité s'était muée en toutes les violences, j'ai pris l'ascenseur en léguant au passé cette femme qui en avait eu assez.

Le lendemain, j'avais voulu remuer ce passé, revenir sur ma décision, redonner au présent cette femme aux yeux de profondeurs marines. J'avais essayé de l'apercevoir dans sa chambre, sans m'imposer, sans que mon intention soit évidente. Choquante. J'avais ralenti le pas et désinfecté mes mains au cadre de sa porte. J'avais vu des orteils pointés vers le haut, c'est tout. La tranquillité, ce jour-là, m'a frappée, l'étage semblait flotter entre deux temps. J'ai pensé que la femme dormait. Qu'en elle enfin les injustices faisaient trêve. L'avenir profitait peut-être de ce calme pour se dégourdir dans l'écrin de ses blessures encore vives. Car c'est ainsi que les heures se déploieraient pour elle, pour moi : dans l'assurance de leur venue, car même fendues, même glissantes, elles viendraient, elles emporteraient tout, nos corps et nos prisons.

(Dans mon carnet, j'ai écrit : « Ses lamentations, ses gémissements m'ont pénétrée. Je voulais qu'elle réussisse son coup et qu'elle le rate, en même temps. J'aurais aimé lui ouvrir mes bras, mais je les gardais collés à mes hanches de peur qu'elle ne voie en eux une trappe; qu'elle les reçoive comme dispositif de traque. J'aurais aimé l'attendre là, près de ma poitrine, et l'arracher à sa vie, qu'on ne sache plus entre elle et moi qui rattraper, qui de nous deux étaient en train de se sauver. »)

\*

« *Partir, s'évader, c'est tracer une ligne.*<sup>96</sup> »

Qu'ai-je fui, moi, en quittant l'appartement familial à l'âge de 18 ans, sans argent, un sac à dos, quelques livres et des vêtements pour trois jours? Une mère qui suppliait le ciel de la reprendre, *please Lord, come get me*, et qui, lorsque j'ai atteint la majorité, avait déjà le cancer? Une sœur qui, pour supporter ce réel, occupait les jours et les nuits en les parlant à voix haute, seule dans sa chambre? Un beau-père alcoolique et contrôlant, qui écrivait des lettres d'amour à ma sœur et voulait me faire disparaître, moi l'obstacle à la

---

<sup>96</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues I*, France, Flammarion, 1996, p. 47.

réalisation de ses désirs, mon corps entre elle et lui? Ou moi-même, cette adolescente qui, cloîtrée dans une pièce sans fenêtre, priaït pour qu'une main de femme la tire hors de ce destin – cette main que ma mère me refusait, *you are not my daughter*, mais reprenait lorsqu'elle le voulait? Vers quelle majorité me suis-je lancée sans me questionner, portée par l'espoir de rompre avec mon mythe familial? À l'intérieur de quelle légende sociale ai-je accepté de me noyer pour que s'évapore toute trace ancienne de mon nom? Et est-ce ça, vendre son âme au diable? Qu'ai-je renié pour que cette *lignée de femmes qui meurent* cesse d'être opérante à partir de cette coupure qui, j'en étais convaincue, œuvrait pour le futur?

La femme qui cherchait à fuir de l'hôpital m'a rappelé que ça refoule, que ça exsude, « comme on crève un tuyau » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 47). Qu'il y a des échappées qui sont des échappements, des fuites qui sont parfois des explosions. J'aurais dû me douter que les vapeurs de colère se condensent et finissent par nous retomber dessus; que mon identité, si elle avait espéré de l'eau sa fluidité, était également susceptible de débordement. Il me fallait colmater les fissures d'où, inondée en moi, je m'échappais. Toutes ces années passées, je ne faisais pas que m'enfuir toujours plus loin de mon origine en grim pant à d'autres arbres généalogiques : sans le soupçonner, je m'enfouissais, le sol se déroba it, j'avais de la cendre plein les pieds, de la mort entre les orteils, j'excavais de mon poids la surface du visible. La lourde culpabilité du survivant faisait émerger « le flot qui traverse les corps », ce « passé [qui] s'écoule dans le passé en faisant de l'avenir l'enjeu de nos énigmes » (de Toledo, 2020, p. 102).

\*

### *Être sur son O*

*Oved*. C'est ainsi que se nomme, dans le récit *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo, le fils de l'ancêtre, « [c]e vieux Talmaï » qui s'est tiré une balle dans la tête le 30 novembre 1939, aux premiers coups de la guerre, « voyant les aînés d'Oved partir au combat comme il avait vu, lui, partir son frère, quelques années plus tôt, lors d'une autre guerre » (*ibid.*, p. 57). Oved, le second d'une *lignée d'hommes qui meurent*, tous rattrapés par cette histoire qui se répète et par cette fragilité qu'ils ont tant voulu dissimiler au prix, souvent, de leur propre existence. « Oved, l'enfant qui voulait être le Premier Roi juif de France » (*ibid.*, p. 99) et qui, à l'aube de sa mort précoce due à une fièvre, avait oublié les mots de la prière juive, prouvant l'assimilation de son corps, de son âme, à une France qui « fuit tout ce qu'elle a fait et tous ceux qu'elle a envoyés souverainement dans les camps, à l'Est » (*idem*). Oved, le « passionné de l'Histoire » (*ibid.*, p. 105), qui « fut

un enfant effarant dans sa manière d'écrire, mais prodigieux dans son don à se souvenir » (*ibid.*, p. 49). Oved – j'ai écrit « Ovid<sup>97</sup> » –, pour qui les lettres n'obéissaient à aucune autre logique que celle de leur musicalité. C'est ainsi qu'il écrit, aux sons : « *Vous leur diré que je ne peux pas leur aicrire à tous s'éparemment parce que ça useré tou mon papier à lettres* » (*ibid.*, p. 45). Oved, dont l'intensité et l'ardeur se lisent dans son plaisir du jeu : apprendre par cœur les dirigeants, faire de la bicyclette, de la natation – j'ai écrit « narration » –, « je le revois trépigant puis sautant dans l'eau d'une brusque détente » (*ibid.*, p. 50). Ces descriptions ont été consignées par son père, le suicidé de la guerre, l'arrière-grand-père de Thésée, dans un texte qui erre de génération en génération et dont la fin est non seulement un pacte envers la vie, mais aussi, et surtout, un pari fait au nom des disparus qui en passe par leur trahison, par la contrainte de ne pas être comme eux : « [...] l'histoire ne doit pas s'arrêter. Mes enfants, frères et sœurs de notre Oved, je vous le promets, je ne m'enfermerai pas avec lui dans un caveau. [...] [P]renons tout ce qu'il nous a donné pour en faire une force et marchons vers le devant » (*ibid.*, p. 56-57). « Thésée y verra un long kaddish » (*ibid.*, p. 57), une louange qui célèbre la gloire des vivant·es, puisque l'histoire doit continuer en s'oubliant juste un peu, juste assez. Puisqu'il faut continuer en oubliant jusqu'à son nom et sa langue. Jusqu'au chant des anciens.

Thésée quitte l'Ouest (la France) pour l'Est (l'Allemagne), ce pays perpétuellement en reconstruction, où l'horreur façonne le présent dans une exigence de ne jamais l'écarter de sa mémoire. Il croit pouvoir se réinventer à travers des combinaisons nouvelles de phonèmes – à l'instar d'Oved dont il ignore l'existence au moment où il prend le train vers l'Est, et qui malgré sa dysorthographe, tient à ne pas gaspiller son papier à lettres pour écrire quand même, encore. Or, les années passent, Thésée se met à éprouver des douleurs incomprises par la médecine conventionnelle : la racine de ses dents pourrit, sa colonne vertébrale le lâche, ses tempes brûlent, son système nerveux a « le même niveau d'alerte qu'un GI en opération » (*ibid.*, p. 157), l'énergie le quitte, il est confiné au lit. Ses os, en lesquels se sont logées des douleurs millénaires, ne le supportent plus. Thésée est l'homme qui reste; il se tient au bout de la corde du pendu, du passé, et il doit tirer pour libérer les spectres. Dès lors, lui aussi, mais autrement, procède à devenir l'inverse de ses ancêtres, en ouvrant les caveaux, en inspectant le contenu des trois cartons qu'il a emportés avec lui : lettres, photographies, souvenirs de ses parents décédés, de son frère suicidé, pendu. Face à ces catastrophes

---

<sup>97</sup> Le fait que ce nom (Ovide) ait jailli à l'écriture est important. Il justifie le chemin réflexif que j'emprunte quelques lignes plus loin. C'est ainsi que les erreurs, dans ma thèse, sont performatives, produisant autant des barrages de langage que des échappées sémantiques. Elles me transportent, font advenir la suite de mes idées, redirigent mon regard, comme si elles me disaient, dans ce cas-ci : *Regarde chez Ovide ce que tu peux trouver*. Martine pointe en commentaire le rapprochement entre « Ovid » et « COVID », et je ne peux m'empêcher d'y voir, dans l'un comme dans l'autre, le signe de métamorphoses : le corps, par transformation divine ou par maladie, emprunte des formes nouvelles – déformantes et déroutantes – en chantant un « poème sans fin » (Ovide, 2018 [1<sup>er</sup> siècle]), une origine sans point.

inscrites dans sa peau, il n'a d'autres choix que de se retourner pour comprendre comment ces événements contaminent tous les temps, tous les lieux, son propre corps. Comme s'il s'agissait là du risque à prendre pour réussir, enfin, à se détourner.

Thésée, en Orphée moderne, « travers[e] foules inconsistantes et fantômes honorés de sépulture<sup>98</sup> ». Si Orphée, avec sa lyre, ne « réclam[ait] pas un don, mais un usufruit » aux « présences divines du monde placé sous la terre », Thésée, lui, s'en prend aux lois (de la famille et, à plus grande échelle, du marché – mais est-ce si différent?) qui confisquent aux corps leur agentivité et recouvrent chaque faille d'un mensonge<sup>99</sup>. Pire : qui ramassent chaque mort avec des gants blancs. Thésée cède à la curiosité, mais celle-ci n'a pas pour conséquence de tuer une seconde fois le sujet de son amour. En effet, en marge du social, dans son lit, tel Orphée qui s'est réfugié au sommet des montagnes de Thrace en attirant à lui une dizaine d'arbres (chêne de Chaonie, laurier, hêtre, etc.), il remet au monde ses disparus en touchant la *matière* – cette matière qui, selon lui, *sait* (*ibid.*, p. 79). « La matière », poursuit-il,

sait plus que les mots, plus que l'esprit; en elle, des strates de temps sédimentent; c'est ce que Thésée devine, il a l'intuition de ce corps-mémoire où, au-delà de la douleur, quelque chose est à entendre; il a cette vision des matières qui se fondent en un seul continuum, entre les arbres, les saisons, les cycles des astres, les maladies, les morts (*ibid.*, p. 138).

Cette matière a quelque chose de l'écorce en laquelle Cyparissus s'est vu être transformé après avoir blessé mortellement ce cerf adoré qu'il « menai[t] vers de nouvelles pâtures, vers l'onde claire d'une source<sup>100</sup> ». Cette *intuition de corps-mémoire* – cette sensibilité à ce que le corps conserve de lui avant sa métamorphose, à ce qui se grave dans son écorce – me dirige dans cette thèse, alors que je me demande, comme Thésée, si cette matière (en moi, autour de moi) vient de quelque chose de plus grand, de lointain. Si cette matière (qui est moi et pas moi) a un sens par-delà son continuum avec le vivant : une signification et une orientation.

Je pense à ma mère qui est partie de l'Est (le Nouveau-Brunswick) vers l'Ouest (le Québec) durant son enfance, qui est allée de l'anglais au français (une langue qui ne lui disait rien, dans laquelle elle ne pouvait

---

<sup>98</sup> Ovide, « Orphée et Eurydice (10, 1-142) », *Les métamorphoses* (Livre X), trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2008 [1<sup>er</sup> siècle]. Les extraits sont tirés de ce site : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-1-142.htm>

<sup>99</sup> Son père est d'ailleurs surnommé Gatsby, et quiconque connaît le personnage de F. Scott Fitzgerald sait le tragique de son amour impossible avec Daisy et ce qu'il sacrifie au nom de l'argent, du travail. Il se livre tout entier aux promesses (ainsi qu'aux illusions) du rêve américain, jusqu'à ce qu'il soit assassiné.

<sup>100</sup> Ovide, *op. cit.*

pas se dire). Je pense à elle, cette mère qui, attelée à une vieille peur, nous pressait de nous éloigner des fenêtres en temps d'orage et les condamnait en temps de canicule. Était-ce parce qu'il ne fallait « *pas rouvrir les fenêtres du temps*<sup>101</sup> »? Je pense à Caroline qui est partie du Sud (Chili) vers le Nord (Québec) pour échapper à la dictature militaire de Pinochet, qui est passée de l'espagnol au français (en y ajoutant plus tard l'anglais et le suédois). Je pense à nos déplacements, aux axes que nous avons dû esquisser pour conjurer le fatalisme que relançaient nos origines. Et tandis que je tente de repousser le réflexe d'imputer une cause à chaque devenir, l'idée m'effleure quand même : est-ce que nos maladies ou nos douleurs chroniques seraient des retours de bâton? Non pas une punition de n'avoir pas respecté l'ordre des choses en les précipitant, mais un rappel de ce qu'il y a d'insaisissable (et donc d'interminable) dans le nom, puis dans la langue qui charrie ce nom. Une allusion à ce qu'il y a d'imprenable dans ce monde où sont distribués et les noms, et les langues. Pourtant, nous dit Thésée, il y a des matières archaïques qui s'agrippent à nos os et les calcifient. Qui, justement, nous empoignent. Le monde, s'attrapant par éclairs, se sculpte à même nos chairs en y appliquant sa force, ce qui n'est pas sans inciter la quête des déplacé·es qui aspirent à la légèreté, à une forme d'apesanteur, une fois le Minotaure abattu.

« Why stay in a bad situation if it can be corrected? » a dit un jour la patiente qui partageait sa chambre avec Verena Stefan. Confuse, agitée, cette même patiente avait crié, durant la nuit, « “Mais avez-vous contesté ou rejeté vos parents?” » (MR, 10), sans que Stefan ne sache qui était visé par cette question, mais ne pouvant néanmoins s'empêcher d'y deviner quelque chose qui la concernait. Le « Why stay in a bad situation if it can be corrected? » (MR, 16) agit chez Stefan comme une invitation à écouter ce que son corps *longs to do*, dans une nostalgie qui, tournée vers la suite, épouse d'emblée la densité du présent : « One day somebody will start following me in the park trying to figure out what strange movements I am performing until one morning I'll turn around and say: It is all about what the body is longing to do, you know » (MR, 16). Et ce dont son corps a envie, c'est de revivre, en ses muscles, l'effort de la course, ou la sensation de la nage quand les jambes s'abandonnent aux courants souterrains et que les bras fendent l'air :

Swimming we move in the same element as the fish. [...] They come close, luminous with colors and full of curiosity, or so I like to imagine it, *the way they circle around us* and swim along our bodies. They have to move so the water can move through their gills and extract oxygen. They have to move in order not to die (MR, 16; je souligne).

---

<sup>101</sup> Ce commandement, avec lequel joue Thésée, ponctue le récit de Camille de Toledo.

Les poissons, pour ne pas mourir, tournoient sans cesse, et nous, par cette proximité avec eux dans cette même matière, nous sommes renvoyé·es à nos élans de survie, chaque fois emporté·es plus loin, redéfini·es par le courant. Pour ne pas couler, nous bougeons en de multiples formes – j’ai écrit « bourgeons ». Oui, voilà, pour ne pas perpétuer la *lignée des femmes qui meurent*, il faut en sortir, partir, en assumant notre excroissance au sein de nos filiations. Nous ébauchons notre floraison à venir, fortes du savoir que *it’s all about what the body is longing to do*, dans la durée et le désir qu’un tel vocable – *longing* – forge. Une amie d’Evelyne Accad, pour imaginer sa vélocité ainsi que sa « capacité d’espérer », lui cite ce dicton : « “Noyez un Libanais au fond de la mer, il en sortira avec un poisson dans la bouche” » (*VC*, 146). Manière de dire qu’il trouvera comment survivre dans les situations les plus dangereuses et imprévisibles, mais aussi que, pour en émerger, il lui aura fallu *faire avec* le poisson dans l’espace étroit et profond de sa bouche. Mettre le vertébré à la place des mots, sa moelle épinière ponctuant autrement les phrases. *Devenir avec* lui, c’est-à-dire non seulement goûter à ses écailles salées, à sa peau visqueuse, mais déceler, dans ce goût de l’autre, une saveur de soi qui nous était jusqu’alors inconnue, qui nous attendait au fond de la mer. Qui nous attendait, peut-être aussi, de l’autre côté de la mère, de sa langue à elle.

\*

### *V pour voyelle éternelle*

Souvent, on me demande comment prononcer mon prénom. *À l’anglaise ou à la française?* Je réponds à *l’anglaise*, parce que c’est comme ça que j’ai appris, c’est comme ça que ma mère m’appelait et que je m’entendais, moi, à travers elle<sup>102</sup>. Le téléphonait sonnait, c’était pour moi, *Jennyyyyyy it’s for you*, je prenais le combiné, mon amie disait *elle a une drôle de voix, ta mère!* Parce qu’elle faisait durer la finale, qu’elle s’appuyait sur le *y* avant de reprendre son souffle. Parce qu’elle avait une voix de fumeuse : grave et écorchée. Parce qu’elle toussait après son envolée et, incapable de poursuivre, agitait le combiné, impatiente que je l’en libère.

---

<sup>102</sup> Même dans son absence, ma mère demeure dans ce que mon prénom suscite lorsqu’il me faut choisir entre l’anglais ou le français, entre sa langue et celle de mon père. Je ne choisis pas – enfin, si, le français l’emporte, c’est avec cette langue que je parle d’elle, et pas de mon père, presque jamais; c’est avec cette langue qui lui était inconfortable, car trop lisse et trop abjecte, que je la fais revivre. Mais je ne choisis pas, parce que mon sentiment d’appartenance ne peut être épinglé d’un seul nom. Et à bien y penser, il m’arrive de répondre aussi *comme tu veux*. *Prononce-moi comme tu veux; rebaptise-moi s’il le faut, à partir de ta langue à toi.*

En alphabet phonétique, mon prénom se présente ainsi : 'dʒɛnɪfə(r). En le répétant plusieurs fois, j'ai l'impression d'un *h* après le *f*, Djennifer, et ce *h*, j'en suis certaine, est celui de la hantise<sup>103</sup>. Parfois on m'appelle Geneviève, je suppose qu'il s'agit de l'équivalent français de Jennifer. *Tu as un visage de Geneviève*, et dans cette explication, je cherche à savoir à quoi ressemble un visage de Jennifer, si c'est quelque chose qui existe, si le nom modèle les traits, les rend fidèles à sa tonalité, à ce qu'il évoque. *Mais est-ce que ça se voit sur ma figure?*, demande Cléo en se regardant dans le miroir du café. Suis-je convoquée à la barre du tribunal des identités; dois-je témoigner en mon nom propre? Ni offensée ni refroidie par de tels commentaires, mais plutôt amusée (aucun doute que ma nationalité et ma peau blanche me préservent d'être agacée, violentée, chaque fois qu'on se trompe puisque l'intention ne remet pas en doute mon intégrité), j'en conclus que je porte mal mon visage ou mon prénom. Me plaît l'idée d'être prise pour quelqu'une d'autre, d'être le sujet d'un malentendu. Une imposture, une impropriété, sans dedans ni dehors. Au « *qui suis-je?* », je préfère nettement « suis-je une ou deux? » (*RA*, 242), une question qui, dès qu'elle accède à ma conscience, se répond avec le naturel d'une rivière « raw, unbridled » (*MR*, 66) rejoignant le fleuve.

Je préfère enrayer tous les « qui », ce pronom relatif se référant à son antécédent et mettant en relation deux propositions. Dans mon imaginaire, le « qui » est le noyau de ma généalogie : il fait tout tenir, il me relie à ma mère, il m'oblige à me rapporter à elle, dans un jeu de ressemblances, de remplacements. Un jeu de chaise musicale. Je parlais, en introduction, de toutes ces chaises vacantes, demeurées pliées, posées contre le mur, parce que les femmes qui les utilisaient étaient mortes d'un cancer. Je peux maintenant me permettre de retirer définitivement une chaise : la mienne. De m'effondrer au sol lorsque le refrain s'arrête. De décrocher de l'arbre la pomme dévorée par les vers. Une ou deux femmes seront là pour me relever; des femmes qui, comme moi, aiment les femmes, font leur vie avec elles, des « amantes qui habit[ent] sous le même toit, qui connaissent ce scintillement devant la fenêtre, qui [m']attirent de [m]a table de travail jusqu'à l'eau » (*D*, 58). Des amantes, poursuit Verena Stefan, qui s'établissent « dans chaque pièce de la maison en lisant. Lorsqu'elles vont au lit, elles laissent à côté de chaque fauteuil, sous chaque lampe, des livres. Le soir, elles suivent avec des jumelles le cri des oiseaux. Elles connaissent la lumière des heures de l'amour, le matin, l'après-midi et le soir » (*D*, 58). Des femmes qui, allant du ciel à mon lit, des oiseaux à moi, d'un texte à l'autre, me lisent à la lueur de mon éblouissement pour elles.

---

<sup>103</sup> Camille de Toledo dit que le hêtre est « un arbre gagné par le “h” de la hantise », successeur du bouleau qui fut « l'arbre du drame », le « témoin silencieux de l'extermination ». Voir de Toledo, 2019.

*Hervelino*, à l'instar de *Thésée*, est un des livres que j'ai trimbalés pendant que j'accompagnais Caroline l'été dernier : que j'ai lu à l'entrée de l'hôpital, dans le parc tout près, en attendant de la voir. Dans sa « manie d'italianiser (si c'est italianiser) les prénoms de [s]es proches » (2021, p. 7), et donc de leur donner une fin en O, je me demande si Mathieu Lindon n'espérait pas, inconsciemment, rendre éternel Hervé Guibert. Son projet est simple et ambitieux : raconter les années romaines. « Hervelino », le surnom, c'est moins Guibert que Guibert *et* Lindon, de même que c'est moins l'Italie que Guibert en Italie *avec* Lindon. *Hervelino*, le livre, c'est l'amitié au bord de la mort, dans cette ville où renaissent sous forme de statues les disparues. Puis, c'est surtout le prolongement de ce geste, de cette main qui s'approche de l'ami malade pour l'aider à se lever, malgré ses hésitations, ses impensées : « “Aide-moi”, me dit-il à un moment où personne d'autre ne peut l'entendre et je prends la main qu'il me tend pour qu'il y arrive mais je suis honteux de ne pas l'avoir proposée moi-même, de l'avoir contraint à cette demande en ne pensant pas qu'il n'était plus maître de ce mouvement » (*ibid.*, p. 42). C'est la main qui y va, qui garde vivant le lien, *le mouvement*, à l'instant où son monument d'« amour, [d]'amitié, [d]'affection, [de] solidarité » (*idem*) s'effrite, grugé par le sida, « ce destin » (*ibid.*, p. 44) qui le condamne, lui et d'autres garçons qui aiment les garçons.

« Pourquoi sommes-nous si loin les uns des autres? » (*ibid.*, p. 70) : Lindon cite cette phrase de Guibert, qui l'avait frappé et qui, imprimée sur le corps chétif, vieilli, de son ami, couvrait désormais un autre sens. Trouver la bonne distance avec ses souvenirs, mais également avec Guibert, de la même façon qu'il négociait l'espace de leur petit studio romain avec les amants qui étaient de passage à Rome, est peut-être ce que Lindon s'évertue à accomplir. Et jamais, ô grand jamais, lui refuser cette main d'outre-tombe qui, vers lui, pour lui, écrit et aime : fait signe. « J'écris à sa suite, [...] de sa suite, j'en suis » (*ibid.*, p. 84), avance-t-il, dessinant ainsi une filiation – littéraire, amoureuse – au sens le plus queer du terme, c'est-à-dire en dehors des liens de sang et pourtant infusée de « mauvais » sang : d'inquiétude pour nos amours malades et de sang contaminé. Une filiation qui, hors du biologique et de ces airs familiaux, est tout entière parcourue d'un rouge bien trop familier, signalant nos deuils à faire et à refaire...

« [U]n héritage viral » plutôt qu'« un héritage génétique », écrit Martine Delvaux (2014, p. 66), à quoi je prends la liberté d'ajouter « un héritage vital » : indispensable à nos vies queer, lesquelles ont pu souffrir d'abandons continus, de trahison, de manque d'appartenance. Qu'ai-je fui... Cette mère qui, à l'hôpital, lorsque je suis allée la voir avec ma copine de l'époque, n'arrivait pas à la regarder, à lui parler sans parler d'elle à travers moi? *What's her name?*, avait-elle dit, comme si ma copine n'était pas là, comme si j'inventais cet amour et qu'il n'y avait alors que moi qui pouvais répondre, ma copine n'avait pas de voix, elle n'existait

pas. Qu'ai-je fui... Cette sœur qui m'avait confié être bisexuelle, mais qui craignait d'embrasser les filles, tandis qu'elle m'amenait dans un garde-robe pour déposer ses lèvres sur les miennes quand nous étions petites? Ce beau-père qui se masturbait devant des films pornographiques mettant en scène des femmes ensemble? Ou moi-même qui, en réaction à cette violence patriarcale et à cette homophobie latente, s'enlissais au fond des corps chaque vendredi soir, le désir partout dans mes muscles, mes veines se gonflant sous la tendresse des touchers et transportant jusqu'à mon cœur la promesse d'une autre existence? Au centre, et autour, j'avais décidé qu'il n'y aurait que des femmes : qu'il n'y avait qu'elles qui pouvaient, en embrassant tous les angles, me livrer au velours et aux épines du monde.

Je revois le corps chétif de Richard Brown (*The Hours*, 2002<sup>104</sup>) atteint du virus, un écrivain dont la solitude est le versant du départ de sa mère. Je revois son corps demeuré à jamais dans l'enfance, coincé dans la rupture, sculpté par l'absence. Cette mère avait cru pouvoir se tuer dans une chambre d'hôtel, mais la vie était plus forte que tout. Elle laissa une note, quitta sa famille nucléaire. Je pleure chaque fois que Richard se jette de la fenêtre, tout juste avant la soirée de célébration dédiée à son œuvre. Un sanglot se réveille dans ma gorge chaque fois que j'entends les mots *this is what people do, they stay alive for each other, and the doctors told you, you don't... You don't need to die, you can live like this for years*. Chaque fois que je vois Clarissa Vaughan, interprétée par Meryl Streep, s'agenouiller pour ramasser les objets qui traînent dans son appartement, et revenir vers lui comme elle l'a toujours fait, – *Clarissa?* – *Yes...* Elle s'approche pour un dernier baiser qui scelle, sans qu'elle ne s'en doute, l'heure de sa mort à lui, par suicide, ce geste radical qu'il pose pour qu'enfin son amie retrouve sa vie, qu'elle en reconnaisse la valeur, – *I'll be back at 3:30. – Wonderful...* « Le sida n'est pas seulement une condamnation à mort, il est une condamnation à aimer », poursuit Delvaux qui, au terme de cette affirmation, choisit d'honorer ce qu'il reste du sida une fois l'horizon bouleversé : « Car la maladie unit, elle est un champ de bataille où les amis, morts et vivants, avancent ensemble » (Delvaux, 2014, p. 66).

Mathieu Lindon, devant ce virus qui fait craindre à tort le contact et installe des champs de bataille là où les larmes ont pris le contrôle des armes, a ce désir de « toucher juste » (*ibid.*, p. 120). Ainsi relate-t-il son malaise « [L]orsque Gallimard fit une publicité pour le livre [*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*] en écrivant “La première victoire des mots sur le sida” » (*ibid.*, p. 22). Lindon n'est pas dupe : les mots ne remportent rien, pas plus qu'ils ne reprennent le sida. Que la littérature, par son médium, autorise une postérité, soit. « Mais je le préférerais de son vivant », avoue-t-il (*idem*). Et d'ailleurs, arrive-t-on vraiment à recevoir ce que Guibert

---

<sup>104</sup> Une adaptation du roman éponyme de Michael Cunningham (1998).

nous révèle, si « [a]ffect isn't located in words but in gaps » (Caron, 2014, p. 70)? Arrive-t-on à s'en approcher, et pas seulement avec des lunettes et des gants, considérant que « [o]ur eyes lie » (*ibid.*, p. 60) et que le latex, n'absorbant pas bien la sueur, peut se déchirer aux moindres réactions de plaisir ou de peur?

\*

### *Toucher juste*

Le préposé au nettoyage retire son gant de latex et me dit : *regardez, je me suis brûlé avec le produit pour laver les planchers*. Je pose mon regard une seconde sur la plaie rouge, enflée. *On dirait qu'elle ne cicatrise pas*, je recule mon torse, coupable de m'être aventurée dans le vif du sujet. Je porte le blâme à mon visage et ferme les yeux la seconde suivante, en cachant la faiblesse qui est montée dans mes jambes, ma peau soudain transpirante. Deux gants, précise-t-il, c'est trop inconfortable, ça serre les doigts, ça les étrangle. Je racle ma gorge, repousse le col de mon chandail, *il fait chaud, vous ne trouvez pas?* Il hoche la tête, *oui toujours*. Les fenêtres sont fermées, l'air climatisé fonctionne, mais la canicule est en moi, une humidité grise me recouvre. Il n'y a de bleu glacial que celui du gant retiré, jeté à la poubelle, et le suivant qui s'enfile en arrachant la gale.

Dans la chambre, je suis seule avec cet homme d'un âge qu'on devine par son épuisement. Caroline est au bloc opératoire, on installe dans sa veine cave inférieure un filtre VCI qui ressemble à un parapluie afin d'empêcher la formation de caillots pouvant atteindre son cerveau ou ses poumons. Je ne sais pas à quelle heure elle reviendra, mais j'ai promis d'être présente à son réveil. J'attends, un livre entre mes mains, sur mes cuisses, un livre que je n'ouvre pas, que je ne feuillette pas. Il est un prétexte, un alibi, chaque page tournée sans l'avoir lue me donne la force d'habiter cet espace. Je n'ai envie d'aucune distraction, j'ai seulement besoin d'un poids sur moi, un objet qui me garde en place.

Le préposé en profite pour nettoyer de fond en comble la pièce et enrayer la C. difficile qu'a contractée Caroline. Il me demande si je veux rester ou partir, l'odeur sera forte, me prévient-il. Je reste, *ça ne me dérange pas*. Il hausse les épaules, me laisse m'empoisonner, le chimique descend le long de mes voies aériennes à mesure que l'employé verse un seau d'eau par terre, la javel se répand jusqu'à mes semelles. Il empoigne la vadrouille, ajoute *ça va sécher*. Il nettoie les chaises, la petite table de chevet, le lit. Il me rassure, *ça ne restera pas dans l'air*. Qu'est-ce qui reste dans l'air alors? Quelles matières, quelles vies? Se poser cette question, c'est

oublier de respirer. Le livre sur moi, je ne bouge pas. Ce livre est une brique d'usine désaffectée couverte de sueur, une ceinture de sécurité à l'arrière d'un taxi, un corps lésé dans la distribution des rôles, *je voulais faire autre chose, j'avais étudié*, l'homme continue à astiquer le plastique du lit, je tais qui je suis, mes jambes tremblent comme la queue d'un poisson qui retient son souffle – j'ai écrit « souffre ».

Cet homme qui tue les bactéries me rappelle ma mère, me rappelle la mère de Caroline, me rappelle la mère de Duras, qui « lavait sa maison à grande eau », elle la « baign[ait] tout entière comme un jardin » (1984). Le geste de l'homme me rappelle nos mères muettes, creusées par le chlore, brûlées vives en faisant le ménage dans des tours de bureaux ou chez des particuliers. L'homme garde le silence pendant que je palpe à mon cou ce collier de femmes qui ont eu les pieds dans l'eau toute leur vie. Et moi, comme toujours, si ce collier me serre, j'ai quand même le privilège de contempler la scène de loin, et peut-être est-ce pour cette raison que je consens à cette odeur, que j'ai envie de l'inhaler jusqu'à ce qu'elle me fasse tousser et recracher le morceau de mon enfance. La mère de Duras rit, le parfum de la terre mêlé à celui du savon de Marseille éveille une joie longtemps enterrée. Nos mères pleines d'arthrite pleurent en récurant le même coin de table depuis dix minutes, une table où elles ne peuvent pas s'asseoir, n'y étant pas invitées. L'homme s'arrête brusquement pour ausculter de nouveau la plaie qu'il a sur la main, s'assurer qu'elle ne saigne pas. Je réalise que mes mains à moi sont nouées autour du livre, qu'elles n'ont pas à se dévouer à l'ouvrage. Elles ne savent pas où se mettre, comment. Mes narines grandes ouvertes, je l'espère, ont l'effet d'un petit doigt levé, pas en guise de raffinement – j'ai écrit « racinement » –, mais pour montrer que moi aussi je m'implique dans la souillure, que je m'y plante, en dépit du livre sur moi, en raison de lui, un roman de Violette Leduc qui se raconte bâtarde, « [j]e n'avais que toi ma mère et tu voulais que je meure avec toi » (1964, p. 47).

Ma mère n'est pas morte de son cancer. Je ne suis pas morte de ma mère. Je pense à Annie Ernaux malade qui, à son tour, pense à Leduc. Je pense aux jardins secrets qui poussent à l'intérieur des livres, aux fragments manquants de soi que nous y recueillons, des avertissements de danger ou des chiffres qui portent chance, trèfle laissé là pour qu'il sèche. Ainsi Ernaux qui admet avoir « cherché dans une biographie combien de temps [Leduc] avait survécu avec son cancer du sein : sept ans. C'était assez de temps pour écrire » (2005, p. 27). Aurais-je assez de temps, assez d'une seule vie, pour écrire tout ce que la maladie a noyé de certitudes? Tout ce qu'elle m'oblige à reconnaître, ma lâcheté, mon impuissance?

L'homme s'apprête à quitter la chambre, *j'ai fini, passez une belle journée*, ses mots m'arrivent avec un retard, quelques secondes de décalage pendant lesquelles je caresse mon passé qui se tient là, près de mes genoux, au creux de mes jambes, un animal faisant semblant de dormir, me perçant avec ses griffes. L'homme disparaît et Caroline arrive, engourdie par l'opération, elle somnole, je jette un œil sur ses paumes qui visent les constellations, qui semblent attendre des résidus stellaires, des mèches de la Chevelure de Bérénice. Je n'ai rien répondu à l'homme et maintenant il est trop tard, il n'est plus là, mais Caroline oui, encore. Elle est là.

Je murmure entre mes lèvres rongées, *à vous aussi. Soignez bien votre blessure.*

\*

*V pour vous*

« Only when I touch you and you touch me do we know for certain where we begin and when we end », soutient David Caron (2014, p. 60). Dans *The Nearness of Others*, il s'intéresse à la coexistence, à la coextension des un·es et des autres ainsi qu'aux modalités de rencontre qui *polissent* certains corps – racisés, queer, malades – parce qu'ils n'incarnent pas la norme. Je ne sais pas d'où me vient l'image, et elle n'est pas originale, mais entre les lignes de Caron, je trouve deux aimants et je m'amuse à les retourner pour que les pôles positifs et négatifs se repoussent ou s'attirent. Cette tension irrigue constamment nos rapports, par un toucher qui, entre la vie et la mort, dicte là où *nous* commençons et là où *nous* finissons. À condition que, voulant dépasser cette notion d'origine et de finitude, nous atteignons autre chose, « the part of the garden that shouldn't have been shown, the part of the story that shouldn't have been told » (Delvaux, 2001, p. 135). J'emprunte ici les mots de Delvaux qui, dans un article consacré aux écrivains et jardiniers Derek Jarman (mort en 1994 du sida) et Jamaica Kincaid (ayant écrit sur son frère mort en 1996 de la même maladie), observe comment et pourquoi le jardinage, et ce qui en naît, en vient à représenter le sida : cette mort qui se love dans la vie, et cette vie qui persiste une fois la mort advenue, à l'image de ces fleurs qui jaillissent à travers les pierres ou de ces arbres qui, paraissant inanimés à nos yeux, poursuivent leur croissance au-delà des sols arides. « He lived in death », écrit Kincaid au sujet de son frère Devon, lui qui était, précise Delvaux, « like the tree that Kincaid describes seeing with him in Antigua's botanical gardens » (*ibid.*, p. 136) : « It was a tree, only a tree, and it was either just emerging from a complete dormancy or it was half-dead, half-alive » (citée dans *idem*). « It was a tree, only a tree »... et pourtant cet arbre, tout à coup,

devient *plus* que lui-même : il enveloppe ce frère « [who] could barely walk, barely sit up », abritant une mort « with a voraciousness that nothing seems able to satisfy and stop » (Kincaid, 1997, p. 20). À la question « Who is he? » (*ibid.*, p. 69) que se pose sans arrêt Kincaid, l'arbre impose ses réponses : il est ce qui permet d'imaginer une autre vie à Devon, dans laquelle, oui, il aurait été « l'un d'eux<sup>105</sup> », mais aurait peut-être aussi écrit, continué de jardiner, ne serait pas mort, du moins pas ainsi, de façon si fulgurante et dans la honte du secret.

(Dans la marge de la page 90 de *My Brother*, lu dans le transport en commun cet été, au retour de mes visites, j'ai noté : « Les enfants de Caroline lui apportent des branches sèches, les petits bouts d'écorce envahissent sa chambre d'hôpital. Je suis tentée de faire le ménage, juste un peu, mais je la laisse dans ce décor de sous-bois. Ses enfants sont des tuteurs; iels redressent son corps qui ploie. L'essentiel : leurs jeux, ce présent solide qu'ils glorifient au cœur de l'incertitude. Leur capacité à soulever les limites pour aider le végétal à se propager en tout lieu, porté par ses extrémités chercheuses, impulsives, nomades. »)

Il me semble que l'écriture de Kincaid, dans ce qu'elle s'abstient de couper, les détails dont elle ne nous épargne pas, et ce, jusqu'au « I know<sup>106</sup> » de cette femme qui, elle, connaissait l'orientation sexuelle de Devon, invente un tracé à l'encontre de celui de la mère qui scie les arbres dans un geste d'impuissance. Je pense au « lemon tree » qu'a planté Devon, « [that] would have been one of the things left of his life », abattu par la mère « to make room for the addition » (*ibid.*, p. 13). Puis je pense aux « okra trees » qu'elle jette au sol : « she went outside and in a great fit of anger tore up the okra trees, roots and all, and threw them away » (*ibid.*, p. 12). Pourquoi? Parce qu'ils étaient infestés de fourmis rouges, celles-là mêmes qui

---

<sup>105</sup> Susan Sontag note que le sida, contrairement à une crise cardiaque, « procure une identité nouvelle » au patient, en faisant de lui « l'un d'eux » (2009, p. 162). Dans son texte « White Glasses », hommage à son ami Michael Lynch dans lequel elle inscrit en filigrane son expérience du cancer, Eve Kosofsky Sedgwick établit un parallèle entre son diagnostic et celui de son ami qui vivait avec le VIH. Elle affirme que si le sida a enrôlé celui-ci dans une identité particulière, celle de l'homosexualité, son cancer du sein l'affuble d'une identité féminine, la rend femme. Ces maladies s'attaquent au noyau de la personne : comme si, en décharnant leur corps, elles travaillaient à le rendre plus visible, en le recouvrant de couches sémantiques qui, fournissant des renseignements, dépeignent l'individu : « I did not know how my brother had contracted the HIV virus. I would have liked to know because it would have told me something about him » (Kincaid, 1997, p. 40).

<sup>106</sup> « My brother has just died, my brother has died, but to her I said, as simply as this, "My brother died," and she said as simply as this, "I know." When she said this, "I know," a whole world rolled out in front of me [...]. And so it was not like a shattered miniature water-filled dome with a scene of any kind that this woman whose face I had seen before, whose voice I had heard before but now in Chicago was saying "I know," seemed to me; it was not like that at all; it was like something unrolling, a carpet, a sheet of paper, and I knew it would hold a surprise [...]. She only said, "I know." And I said, "How did you know?" and I said, "Did you know my brother?" And she said yes. [...] My brother, she said, was a frequent visitor to her house. She only said all that. On Sundays men who were homosexuals came to her house, a safe place to be with each other, and my brother who had just died was often at her house, not as a spectator of homosexual life but as a participant in homosexual life » (1997, p. 160-161).

avaient gagné la peau de Devon alors qu'il venait de naître. « One day during his illness, when my mother and I were standing over him, looking at him », écrit Kincaid, « I reminded my mother of the ants almost devouring him » (*ibid.*, p. 6). « “What a good memory you have!” », rétorque sa mère, non sans un soupçon d'ironie, l'épisode des fourmis rouges ramenant à sa mémoire ce qui « almost killed him from the outside » (*idem*). Si Kincaid réfléchit au lien possible entre cette attaque de l'extérieur et celle qui, à présent, se déploie à l'intérieur du corps de son frère, c'est moins pour y voir un augure que pour suivre le même fil rouge : ce fil qui va dans le sens des vivants et des morts, en les reliant entre eux. De la plante au corps, il n'y a ni indifférence ni indifférenciation; dans un jeu de miroir, les colonies de fourmis ont été défensives à l'instar de la mère qui a désherbé leur habitat, voulant toutes les deux protéger leur fourmilière, leur famille<sup>107</sup>. Peut-être que les « okra trees » renvoyaient à Kincaid un reflet d'elle-même, dans son propre dépaysement, elle qui s'est installée dans l'état du Vermont aux États-Unis, parce qu'elle « could not have become a writer while living among the people [she] knew, [she] could not have become [her]self while living among the people [she] knew best » (1997, p. 162). Kincaid a ancré sa vie ailleurs, en veillant à cette juste séparation entre sa famille et elle, cette distance qu'autorise le *assez*, ni trop loin ni trop proche, de manière à pouvoir s'écrire, à pouvoir aimer. Or, à l'orée de la mort de Devon, elle reconnaît que la vie de celui-ci lui a échappé, « unfolded before [her] not like a map just found, or a piece of old paper just found ». Non, il n'y avait rien de cette existence qui puisse promettre quoi que ce soit; une aventure, des retrouvailles avec des bribes anciennes de son histoire. Plutôt, « his life was like the bud that sets but, instead of opening into a flower, turns brown and falls off at your feet » (*idem*).

Kincaid n'en reste pas là. Elle sait que contre le feu, il faut écrire<sup>108</sup>; que contre la mort, il faut tenter la vie, encore et encore. J'aime l'imaginer se pencher, récupérer le bourgeon flétri, et repartir avec lui dans le but de le faire germer de nouveau dans son jardin à elle, aménagé autour de sa maison américaine. L'hiver, ce jardin devient un cimetière, « but not a graveyard in New England, with its orderliness and neatness and sense of that's-that, but more like a graveyard in a place where I am from, a warm place, where the grave is topped off with a huge mound of loose earth, because death is just another way of being... » (1999, p. 69). Le jardin, le jardinage, la jardinière... ne garantissent pas de *that's-that*, précisément parce qu'ils sont

<sup>107</sup> Elizabeth Grosz, *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 184.

<sup>108</sup> À la fin de *My Brother*, Kincaid, se rappelant sa mère qui a arrosé de kérosène ses livres pour la punir d'avoir préféré lire plutôt que de surveiller son frère de deux ans, écrit : « I cannot remember the titles of these books, I cannot remember what they were about (they would have been novels, at fifteen I read only novels), but it would not be so strange if I spent the rest of my life trying to bring those books back to my life by writing them again and again until they were perfect, unscathed by fire of any kind » (1997, p. 197-198).

nourris du « sentiment expressed by the two words “to come” » (*ibid.*, p. 85); parce qu'à tout instant l'étonnement envers ce qui vient, ce qui est à venir, prime sur le déjà-vu, l'emporte sur les formes connues (et convenues) du monde. Autrement dit, cet effet de surprise éloigne des vérités en mettant en échec à la fois la définition (le *ceci* est *cela*) et la détermination de la chose définie (*cela* deviendra *ceci*). Car qui peut prétendre tout savoir, tout prévoir? « I am always surprised, as if it had never happened to me before, as if every time were the first time » (*ibid.*, p. 49), écrit Kincaid. Cette façon de garder *vivant* le vivant, de consentir à l'inédit et donc de se tenir loin des scripts figés que contiennent les « map[s] » et les « old paper[s] » afin que, toujours, il ne soit question que de premières fois... cette façon-là est, pour Kincaid, ainsi que pour les morts qui palpitent sous terre, une seconde chance, une dernière carte tirée de ce jeu qui, chaque printemps, reprend de plus belle. Si, dans la vie de Devon, « there had been no flowering » (Kincaid, 1997, p. 162), son histoire, demeurée ouverte dans sa chute, est désormais celle du jardin, à jamais inachevable. À l'aube de cette certitude – la vie et la mort, telles des vagues, se déversant l'une dans l'autre, à l'infini –, rien n'empêche la jardinière, « [who] digs in another time, without past or future, beginning or end » (Jarman, 2021 : 31), de se demander tout de même « where to begin? » (Kincaid, 1999, p. 179), consciente d'y voir là moins un obstacle qu'un prétexte à l'écriture, l'urgence d'une fouille plus creuse qu'aurait accentuée et relancée la présence d'activités entre les strates de son jardin.

\*

### *Lapin, lapin, lapin*

À cet effet, Kincaid se souvient de deux lapins très jeunes qui se pourchassaient dans son potager, « leaping in the air together and colliding » (*ibid.*, p. 171). Dans son fantasme de les faire disparaître, elle-même changée en animal pour les éloigner, il y a, oui, la volonté avouée de préserver ses récoltes et aussi, je crois, l'inévitable appel à courir *après* eux; à les rejoindre dans cette absence de résignation dont témoignent leurs envolées haut dans les airs, ensemble. Kincaid regarde les lapins et cherche le subterfuge, la fiction par laquelle les repousser, la parade à mettre en scène, pour finalement trancher : « How I wish I could transform myself into an enormous, vividly striped animal that with a few bounds could approach the cavorting rabbits and, with a playful swat of my large paw, grab them and playfully toss them into the air » (*idem*). *Playfully* : dans cette vision à la fois de son devenir-animal et de son devenir-prédateur, il y a du ludique, la possibilité d'approcher les lapins en ne montrant pas patte blanche, c'est-à-dire en demeurant suspecte dans l'apparence qu'elle prendrait. Non pas suspect au sens juridique, mais au sens de son

étymologie *susplicere* qui, alternant entre *to look up* et *to look under*, montre qu'il est question de posture, d'orientation. Qu'il s'agit de regarder sous le costume pour saisir là où les deux identités se frôlent sans s'annihiler, l'espace entre les deux peaux – plus ténu ou plus prononcé selon les mouvements, les directions empruntées, la vitesse de jeu... – étant un écart où l'on peut advenir.

Lydia Flem livre les détails d'un rêve que son double, Alice, a fait, et dont la pertinence réside dans le dénouement inattendu : l'ours, d'abord menaçant, se transformant graduellement en homme, puis en nourrisson. Bien que le référent soit explicite (« un ours immense, féroce »), difficile de savoir à quoi renvoie réellement l'animal, à supposer qu'il soit la métaphore de quelque chose. Est-il un substitut du cancer? De l'écriture? L'animal s'était avancé vers elle alors qu'elle se reposait, « allongée sur la terrasse d'un vaste et beau jardin à l'italienne » (RA, 210). « Il allait la dévorer, sa dernière heure était arrivée », écrit Flem. Mais au dernier moment, une coupelle d'eau apparaît, « elle s'en empare prestement, la ten[d] en un geste d'offrande à l'ours qui, contre toute attente, ne la refus[e] pas, se pench[e] pour s'abreuver. La bête se couch[e] alors près d'elle, se métamorphos[e] en être humain [...] et s'endor[t], aussi doux, inoffensif qu'un nouveau-né » (RA, 211). Aussi vulnérable que Devon, son petit corps rongé par les fourmis rouges... Face à l'imminent danger, Alice s'était posé la question de la méthode, à l'instar de Kincaid devant les lapins : « Par quelle ruse pourrai[s]-[je] l'amadouer pour sauver [m]a peau? » (RA, 210). Craignant de ne pas « survivre à [s]on histoire », Alice se téléporte dans « la brume des songes » (RA, 208), là où elle peut se laisser aller aux chimères : à la métamorphose de son être et à son imagination. Elle « rêve de suspendre la mort, [de] tenter, comme Schéhérazade, de gagner une nuit, puis une autre... et encore une autre, pour reculer la sentence » (RA, 208). De « musarder en chemin, [de s']égarer pour différer la suite » (RA, 209), en se laissant guider par les tirades à contretemps du Blanc lapin.

À plusieurs reprises, l'impatience du lapin – « Alice n'eut pas le temps d'achever sa phrase que le Blanc lapin était déjà loin » (RA, 60) – se traduit en des départs précipités qui, paradoxalement, assurent la suite du dialogue, aménagent du futur. L'absence de clôture signe la continuité de la vie; elle en célèbre les lignes de fuite qui, souples, empruntent aux rêves ses permissions, notamment sa capacité à jouer des tours et, ce faisant, à permettre que les tours soient joués, que la ronde reprenne. Que le carrousel du devenir ne s'arrête jamais.

« *Alice devint un sourire flottant au-dessus de rien, un sourire sans Alice.*<sup>109</sup> »

Susan Sontag s’est penchée sur le cancer et sur le sida « dans les pays industriels riches », en s’attardant aux discours sociaux qui se forment autour de la maladie; des discours qui ne leur sont pas intrinsèques, étant plutôt imposés à des fins politiques – je ne le dirai jamais assez. Allant au bout de cette entreprise, elle écrit que

[c]ontrairement au cancer, compris de façon moderne comme une maladie subie par (et révélatrice) de l’individu, le sida est perçu de manière prémoderne, en tant que maladie subie par des êtres individuels qui sont aussi membres de “groupes à risque” – cette catégorie bureaucratique apparemment neutre, mais qui ressuscite l’idée archaïque d’une communauté corrompue que la maladie vient juger (2009, p. 171-172).

Formulée en 1988, en pleine crise du sida (crise toujours actuelle, violente, ailleurs sur le globe), cette affirmation peut aujourd’hui appeler des précisions, des nuances, des ajouts. La conception du cancer n’a pas tant changé du point de vue des institutions, mais elle prend d’autres profondeurs sous la plume des écrivaines malades. Avec elles, et complexifiant l’idée que le cancer n’a pas la fonction de révéler quoi que ce soit d’autre que lui-même, et ce, sans agréer à celle, absurde, qu’il dévoilerait la nature de l’individu, je me demande quels voiles lève le cancer, et sur quelles réalités. Surtout si l’on acquiesce à l’invitation de S. Lochlann Jain : « consider cancer as a communal event » (2013, p. 77). J’y reviendrai. Pour l’instant, retenons que rien n’est neutre, que lorsqu’on lit « groupes à risque », il faut déceler dans une telle formulation la stigmatisation sous-jacente envers ceux et celles dont les pratiques sont jugées « à risque », puis comprendre par quelle distorsion cognitive eux et elles en viennent à incarner ce risque à éviter. Le cancer ne contamine pas, ne s’attrape pas, mais on le coince autrement, dans d’autres significations pour satisfaire d’autres schèmes de pensée, d’autres machines de guerre, dirait Deleuze. Retenons également qu’en de telles différences peuvent se faufiler des ressemblances, ainsi Sontag qui affirme que le cancer et le sida, à l’inverse des « morts douces » qu’entraîneraient des maladies propices au « dépassement de soi » et à la « méditation », mènent « à une mort “dure” », parce qu’ils sont « métaphorisés », qu’ils « engendrent la terreur » (Sontag, 2009, p. 162). Parce que, selon l’imaginaire collectif, ils altèrent et dégradent l’être au point que ce dernier ne subit que l’humiliation de sa condition, aucune élévation possible.

Le mot *dure*, entre guillemets, attire mon attention, en ce que la dureté exprime ce qui dure (une durée) *et* ce qui est dur (résistant, solide). Mais ne nous méprenons pas : la dureté, comme je l’entends, n’est pas

---

<sup>109</sup> RA, 136.

synonyme de permanence, mais bien de ce qui, en durant, se mue dans le temps. Charlotte Biron dresse une liste de ces objets qu'elle « jette, mais [qui] reviennent. Il y a un ressac » : « Les ampoules mortes, les textes, l'encre, les plumes d'oiseaux, les bijoux volés, les figurines de plastique, les dents de lait, les morceaux d'asphalte, les fragments de toiture, les flacons vides, les vases ébréchés, les papillons morts, les os d'animaux, les pierres ramassées » (*JR*, 86-87). Ces pierres qui, autrefois rangées dans les poches d'une robe à l'approche d'une rivière, sont d'un autre temps, d'un autre corps, et reposent désormais dans les bibliothèques et sur le bureau d'une autre écrivaine, rappelant ce qui « traverse les années, les continents » (*JR*, 87). Dès lors, ce qu'il y a d'absolu, d'intransigeant, dans la dureté, c'est peut-être une certaine ferveur envers la vie, une certaine capacité à entretenir l'enveloppe des spectres. Car si le sida et le cancer conduisent à une mort dure, et donc à une vie *dure*, c'est dans l'optique, peut-être, qu'ils font éprouver aux corps la ténacité des « blocs de devenir » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 88), la puissance du bond. *A few bounds*, disait Kincaid, pour capturer les lapins...

« Le cancer est avant tout une maladie de la géographie du corps », avance Sontag, car « [s]ur le plan de la métaphore, le cancer est moins une maladie de la durée qu'une pathologie de l'espace » (2009, p. 142). En effet, les stades dévoilent l'étendue de la maladie, la grosseur de la tumeur et sa progression au sein de l'organisme. Mais l'organisation numérique en phases porte à croire qu'il s'agit d'indices de périodisation, et les pronostics font du temps le vecteur de sens, ce qui m'amène à penser que l'un ne vaut rien sans l'autre; que la géographie du corps est indissociable de son histoire. Suivant cette logique, et n'ignorant pas que, pour Deleuze, « le devenir est géographique » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 48), je soutiens néanmoins qu'une telle expérience du devenir ne se réalise que dans une certaine durée qui, selon Elizabeth Grosz, « undoes as well as makes » (2011, p. 43). Le duo « défaire, (re)faire », définissant le présent du cancer, est ce qui maintient le processus de la maladie dans un milieu, au milieu.

À l'argumentaire de Deleuze qui ne porte pas grand intérêt au passé et à l'avenir parce que le devenir est toujours *in situ*, immanent et imminent – il donnera pour exemple ce défaut de concevoir l'avenir de la révolution plutôt que le devenir-révolutionnaire –, je réponds qu'il faut résister à approcher le passé et l'avenir de façon linéaire, à partir d'un ordre chronologique : résister à voir en eux des points indiquant le début et la fin, l'origine et la finalité. De plus, il me semble que Deleuze, lorsqu'il dit préférer « l'élégance anglaise » à « l'over-dressed italien » (1996, p. 37), est en train d'esquisser une réflexion sur le devenir en termes de couches (qu'on ajoute, qu'on enlève), et non plus en termes d'évolution ni même d'involution, car nous avons quitté l'axe horizontal, abandonné la ligne du temps, au profit d'une profondeur complexe,

faite de cavités et de reliefs. Cette compréhension du devenir, à la lumière du cancer – ce qui ne va pas de soi, la maladie étant souvent vécue comme un arrêt; point final ou parenthèses –, ne se restreint donc ni à la géographie ni à la génétique (à ce qui est propre aux générations) afin d'ouvrir vers une approche géologique qui étudie les agencements, les structures, bref, les formations. Ce terme n'est pas anodin : on parle effectivement de formation de tumeurs pour cerner le comportement des cellules malignes qui prolifèrent, mais ce mot a aussi le potentiel de nous éveiller à la forme du multiple, au collectif, de même qu'au partage des connaissances. Peut-être faut-il réfuter la doctrine téléologique sur laquelle se basent nos sociétés occidentales contemporaines en cherchant volontairement le tautologique, c'est-à-dire ce qui a l'insistance et la prestance du bégaiement, au sens deleuzien. Ce qui, se répétant, se double, se triple..., en faisant de ce surplace – dans la langue, l'espace-temps, le corps – un martèlement qui creuse, qui retourne au noyau de la mémoire, à *ce temps d'avant l'histoire*, et revient à la surface pour rabâcher encore. Le son est repris, il tape le fond de la gorge, puis, de plus en plus affûté comme la pointe d'une bêche, il s'enfonce et prélève du souterrain le futur de l'écriture, les matériaux nécessaires pour se tracer. C'est dans ce dialogue vertical des temps (contractés et disposés en strates plutôt qu'en séries) que m'apparaissent les femmes malades. J'insisterai sur ce qu'il y a de pluriel et de profond en elles, sur les alliances qu'elles nourrissent avec leur environnement, et sur ces facteurs d'érosion – forces telluriques, aléas du cosmos, enjeux écologiques, actions humaines, etc. – qui, les dégradant, les poussent au devenir. Car qu'elles soient en manque d'avenir, ou dans un trop-plein de souvenirs, elles s'attachent aux fissures qui promettent, face aux « signes de la décomposition » (JR, 87) et aux indices de turbulences terrestres, des rencontres porteuses de révolte et de créativité.

\*

*V pour vitesse de la lumière*<sup>110</sup>

La pensée de Deleuze, libérant des notes plus que des mots, s'est montrée sensible à la vitesse, celle qui produit du glissement entre les éléments, telles des plaques tectoniques qui s'écartent, convergent, coulissent les unes contre les autres en suivant la pulsation de l'atmosphère<sup>111</sup>. Charme, style... la vitesse est difficile à définir, si ce n'est par sa réticence à se laisser mesurer. Si nous ne parvenons pas à mettre le

---

<sup>110</sup> « Pourquoi la vitesse de la lumière resterait-elle infranchissable? » (RA, 240.)

<sup>111</sup> L'atmosphère est, selon Emanuele Coccia, ce qui permet à toute chose de trouver son identité par « son mélange avec le reste des éléments » (2016, p. 151), en relation avec eux. Il n'y a d'essence antérieure à ce rapport d'immersion qu'avec autrui.

doigt dessus, nous pouvons néanmoins dire qu'elle est quelque chose, qu'« [i]l y a quelque chose » (JR, 66). Ce quelque chose est suffisant, comme les je-ne-sais-quoi en amour, cette sensation diffuse, mais forte qui nous fait accepter, voire convoiter, le mystère, car elle en vient à être l'amour même. Ni lente, ni rapide, ou à la fois lente et rapide, la vitesse est l'intervalle, un « vent sublime et sourd qui souffle au loin », « une oscillation qui sature l'air » (JR, 66). Elle est ce qui, en musique, marque la ligne et pas le point : « [o]n ne peut pas faire le point en musique », écrit Deleuze (1996, p. 41). En littérature, elle est ce qui freine au bon moment sans pour autant produire des raccourcis; au contraire, elle ralentit pour poursuivre son déroulé, insuffler au texte une amplitude : « La fin d'une phrase laisse place au souffle du vent, au rythme grésillant de la radio, au son du réfrigérateur, au crachotement de la cafetière, au bruit du téléphone qui sonne » (JR, 11). C'est dans cette relativité autant intrinsèque (son propre rythme) qu'extrinsèque (le rythme de son entourage) que la vitesse advient, toujours approximative, dans la contraction et la contradiction des temps : « In contradiction to the cortisone induced slowdown, speediness runs through me like an additional electric current » (MR, 27). Dans cet exemple, ces différents niveaux, *slowdown* et *speediness*, sont et font vitesse précisément parce qu'ils suscitent des éclairs au moment où la cortisone rencontre le courant électrique.

« Décharge du retour », c'est ainsi qu'est expliqué le phénomène des éclairs, une expression qui contient une chose et son contraire. La foudre serait donc la performance d'un instant où se condensent une chose qui part et une chose qui revient, un choc entre particules d'air. Et la vitesse, elle, travaille à partir de cette tension, à partir du « clash of tempos » (MR, 38) : jamais elle n'est seule, il n'y a pas *une* vitesse, mais *des* vitesses qui agissent ensemble, vouées au devenir des sujets. Au-delà de la lenteur et de la rapidité comme indicateurs de vitesse, c'est ce qui se passe entre les deux qui m'intéresse ici. Il ne s'agit pas uniquement de constater que l'existence et l'écriture des femmes malades s'atténuent de plus en plus sous le poids du cancer malgré leurs nombreuses résistances, ni de pointer là où elles reprennent du poil de la bête, mais de voir comment se module le refrain « *vivre-vite-mourir-jeune* » (C, 113) : « le refrain de ceux qui ne comprenaient pas qu'on pouvait s'amuser à vivre vite et ralentir plus tard, si nécessaire, qu'on pouvait mourir vieux *en étant tous ensemble* » (C, 113; je souligne). Puisque le risque de vivre – et de devenir – n'a pas le moteur d'une voiture qui fonce à toute allure vers un mur, son intensité est celle d'une « music of the dark » jouée par un orchestre à cordes *sciantes* (coupantes et étonnantes) : « and it's part of the rhythm/to vanish like a spark/[...] To die just that much/and to live just so/and all the rest is Bach's fugue, played/for the time being/on a saw » (Wisława Szymborska, citée dans MR, 83).

(Je suis consciente d'étirer la réflexion de Deleuze sans être tout à fait convaincue de l'avoir bien comprise. Mais parce qu'elle fredonne en moi, qu'elle me parle avec les subtilités et les évidences de sa langue, je reprends les composantes de sa musique et j'en fais une autre version à partir d'autres combinaisons. Être par moments à côté de la plaque, c'est être dans « l'étroit ruisseau » entre nos pensées, où « quelque chose se passe » [1996, p. 16] « qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre », mais qui nous « entraîne tous deux » [*ibid.*, p. 42].<sup>112</sup>)

Deleuze troque la voiture de course pour la voiture de taxi : « La vitesse, c'est être pris dans un devenir, qui n'est pas un développement ou une évolution. Il faudrait être comme un taxi, ligne d'attente, ligne de fuite, embouteillage, goulot, feux verts et rouges, paranoïa légère, rapports difficiles avec la police » (*ibid.*, p. 40). Les taxis quittent leur ligne, se rangent sur le côté, parfois en bloquant le roulement, parfois il y a des klaxons, des têtes qui se retournent, des pas qui accélèrent... puis ils repartent, reprennent la route vers une nouvelle destination. Ils ont la liberté des enfants qui « vont vite parce qu'ils savent se glisser entre » (*ibid.*, p. 41). Allant de point d'arrivée en point d'arrivée, ils sont des dispositifs de transition; ils alimentent les passages, tracent des circuits et court-circuitent la circulation, ils soulèvent de l'asphalte toute une cartographie de lignes de fuite. Deleuze poursuit : « Fanny imagine la même chose à la vieillesse : là aussi il y a un devenir-vieux qui définit les vieillesse réussies, c'est-à-dire un vieillir-vite qui s'oppose à l'impatience ordinaire des vieillards, à leur despotisme, à leur angoisse du soir (cf. la vilaine formule "la vie est trop courte") » (*idem*). « Vieillir vite, d'après Fanny, ce n'est pas vieillir précocement, ce serait une patience qui permet justement de saisir toutes les vitesses qui passent » (*idem*), et cette patience est une manière de prendre le temps, de se le redonner, de laisser les choses retomber, les années en dépôts au fond d'un verre d'eau, et d'avoir pour témoin autrui dans l'amoncellement des heures, « mourir vieux tout en étant ensemble », écrivait Boyer. D'où la pertinence de penser, et j'emprunte les mots de Charlotte Biron, une « patience minérale » (*JR*, 87) pour approcher toute présence historique.

« [N]'occup[ant] que le présent » (*JR*, 67), cette patience se manifeste dans la dépense prudente d'un corps qui, tel un coquillage de mer, capte la résonance du monde : « Si je vais au fond des choses », écrit Biron,

---

<sup>112</sup> En me perdant à l'intérieur d'une revue, j'ai croisé cette fabuleuse phrase qu'a offerte Jacques Derrida à Jean-Luc Nancy, un après-midi, et que Nancy met au jour lors d'un hommage pour son ami : « Nous parlions d'une ligne dans *La Voix et le phénomène*, où il est écrit "La différence infinie est finie." J'en soulignais la difficulté. Il me dit : "Tu sais, je ne suis pas certain de très bien me comprendre moi-même." Il souriait mais ne plaisantait pas. Je compris ce jour-là que chez lui aussi la pensée s'échappait : la propre pensée débordait, nécessairement, par quelque extrémité – et j'éprouvais que penser c'est toujours avoir à faire à cette échappe, à cette inaccessibilité dans l'événement même de l'accès » (Nancy, 2005).

« je rencontre les ruines des murs grugés par le travail des rochers, de l'eau, de la glace » (*JR*, 88). Ces ruines sont autant de « moi » brisés par la maladie, autant de « menues choses qui [se sont] “décroché[es]” de [mon] histoire » (Tsing, 2017, p. 56). Gubar se sent également décomposée, la vieillesse est entrée en elle du jour au lendemain, et tous les *je* qui soutenaient jusqu'ici son existence « have been peeled off and lie discarded in a litter of ruin behind me » (*MDW*, 75). Et Stefan, quant à elle, n'hésite pas à affirmer que « [c]ancer chips away at the body. Some body parts cave in and crash » (*MR*, 96). *Cave in* : ce qui s'effondre dans la grotte de l'organisme, là où médecins, mais aussi spéléologues et historiens, tous les trois linguistes à leur façon, s'avancent et lisent la signature plurimillénaire de l'organique.

\*

### *Double v pour Wire*

C'est long. Je me lève plusieurs fois pour regarder les allées et venues dans le corridor. Personne n'arrive. Nous attendons le chauffeur du taxi adapté. Je vais me rasseoir. Je respire sans faire de bruit, de peur qu'un soupir n'augmente l'impatience de Caroline. Les secondes s'effilochent entre mes doigts qui pianotent sur l'appui-bras de ma chaise. Je communique quelque chose. Un code morse ou un rythme. Comme si mon langage se trafiquait dans l'appréhension de la circulation dense qui nous attend. Ce sera l'heure de pointe et le temps sera compté, il faudra faire vite sinon les douleurs vont tordre le corps de Caroline, et moi je serai sur la banquette arrière, je ne pourrai rien faire sinon espérer que le taxi brûle des feux rouges, qu'il fasse des excès de vitesse.

De ce trajet, je me souviens du *oui* de Caroline lorsque le chauffeur a voulu confirmer son adresse. Un *oui* qu'on n'ose pas faire répéter, car il ne se reedit pas, il n'est pas quelque chose qui descend et qui remonte, plus rien ne mord à l'hameçon du langage quand la douleur noie ainsi le corps. Un *oui* qui n'est destiné à personne, et surtout pas à la personne qui le profère, cette personne qui s'écroule dans ses malentendus, qui dit *oui* alors que tout d'elle crie *non*, le siège de l'automobile qui rentre dans la peau, l'angle qui n'est pas le bon, la jambe qu'on ne peut pas laisser droite, Caroline a envie de hurler *non*, mais elle susurre un *oui* humide, gorgé de salive, *c'est là-bas, c'est là que j'habite, vite*.

Une fois chez elle, après qu'elle a été allongée dans son lit pour la première fois depuis des mois, je lui retire ses souliers. Elle me dit : *tu penses à tout*. Au fond de moi, je pense : *je marche à côté de mes lacets*. Cette phrase

est de Chantal Akerman, cette réalisatrice et autrice qui m’a rejointe dans le retranchement de ma dépression. Ses mots au sujet du cinéma, de l’existence et de ces traumatismes que nous lègue le silence de nos mères (dans son cas, la Shoah, la violence envers le peuple juif), sa façon de parler à l’extrémité de ses lèvres, là où elle s’allumait une cigarette, sa voix rauque tout juste sortie de l’enfance, ainsi que ses images, sa manière de tenir la caméra... tout ça m’a sauvée lors des mauvais jours. En elle, un reflet de moi : ses cheveux noirs, ses yeux clairs « plus gros que le ventre » (Akerman, 2013, p. 72), puis les miens, pareils aux siens<sup>113</sup>. Je la retrouve glissée entre deux lignes dans le manuscrit de Verena Stefan : « October 8, 2015. Chantal Akerman committed suicide, at age 65 » (MR, 82). La phrase surprend, rien ne l’introduit, rien ne l’explique, elle demeure flottante au sein de la page, et Stefan reprend le fil sans en faire tout un cas : dans notre société patriarcale, une femme qui meurt est un accident banal, une femme qui se tue – qui se fait exploser en même temps qu’elle fait sauter son espace domestique<sup>114</sup> – est un événement anodin. Mais pas vraiment. Car la phrase est là, Stefan prend acte de cette mort et de celle qui la guette, elle, en filigrane. Si elle n’en fait pas *un cas*, c’est pour mieux refuser, me semble-t-il, la violence du fait divers; la violence de son intitulé qui amalgame toutes sortes de nouvelles.

Akerman était piégée dans sa propre nuit, mais au bout de son lit, qu’elle ne quittait que pour faire des films, ou pour voyager, ou pour faire des films en voyageant, se tenait sa compagne, la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton. L’arrivée de Wieder-Atherton comble tous les silences, tant dans le réel que dans la fiction. Elle ponctue d’envolées et d’errances sonores le long sommeil d’Akerman, et quand celle-ci se réveille, elle n’abandonne pas le concert, elle suit la musicienne et son instrument avec son objectif, elle la capte dans ce corps-à-corps avec les cordes. L’amour naît ainsi, entre deux vibrations.

Au micro de Laure Adler, Wieder-Atherton précise, au sujet de l’énergie créatrice d’Akerman, cette « chose-là » qu’elle voulait protéger plus que tout, et surtout des questions qui souvent éteignent la passion : « Ça restait un cristal intouché, rien ne pouvait l’éloigner de ça<sup>115</sup> ». Ensemble, elles prenaient l’avion, allaient à New York, cette ville dont Akerman était amoureuse, où elle a tourné en grande partie *Un divan à New York*. Je parle de cette œuvre à Caroline, je lui en conseille l’écoute. Pris dans un jeu d’emprunts identitaires, le docteur Harriston, psychanalyste américain respecté dans son domaine, s’allonge sur son divan et se laisse charmer par les méthodes peu traditionnelles de Béatrice, cette danseuse française avec

<sup>113</sup> Voir Jennifer Bélanger, « Ses yeux verts, les miens », *Selgies*, Kiev Renaud (dir.), Montréal, Cheval d’août, 2023, p. 66-68.

<sup>114</sup> En référence au premier film d’Akerman, *Saute ma ville* (1968).

<sup>115</sup> Sonia Wieder-Atherton, « Chantal Akerman, voix nue du cinéma », *Heure bleue* animée par Laure Adler, France culture, 28 avril 2021.

qui il a échangé son appartement et qui s'improvise analyste à sa place. En résumant l'histoire, je ne peux m'empêcher d'évoquer ces spécialistes qui devraient s'allonger sur des civières pour mieux comprendre la maladie et les traitements. Je termine en citant à Caroline cette réplique de Béatrice : « I'm sorry I wasn't able to help you ». Elle est navrée de ne pas avoir su soulager Harriston à leur première rencontre, ou plutôt devrais-je écrire John Wire, nom qu'il s'est donné pour faire durer l'imposture et les sentiments amoureux naissants entre eux. *Wire?*, demande Caroline. *Oui*, je réponds avec un sourire, car au-delà des grandes lignes du récit, des subterfuges, des actes manqués et des situations de transfert qu'il met en scène, c'est ce détail qui nous marque : qui, par associations libres d'idées, nous cartographie dans le monde de la fiction, une chose menant à une chose, menant à une autre, puis à elle... Wire comme une corde à ajouter à notre arc narratif, Wire comme un câble sur lequel se reposer en harpies, Wire comme dans la chanson de Leonard Cohen, le visage de cet artiste collé au mur de sa chambre, au-dessus de ses rêves. *I have saved all my ribbons for thee*. Et moi, j'ai conservé le ruban de notre film, ce ruban de Möbius que déroule notre histoire.

C'est peut-être parce que le prénom Chantal débute par un chant, un *lalalala* continu à l'image de cette ritournelle dans son premier court-métrage *Saute ma ville*, et parce que ce chant s'est lié à la mélodie d'une autre femme, que je passe par elle pour penser mon amitié par l'art avec Caroline ainsi que pour concevoir la suite : le dérèglement au cœur même du principe de répétition, l'idée que le devenir n'est pas un enchaînement, mais qu'il a quelque chose d'une symphonie inachevée reprenant sans cesse le premier mouvement... Ce mouvement qui dévoilerait, pour reprendre les mots d'Akerman à propos de ce qu'ouvre en elle Wieder-Atherthon lorsqu'elle performe, « un chemin de voyance<sup>116</sup> ».

\*

Par rapport au processus du devenir, Deleuze précise que « [c]e n'est pas 1, 2, 3, c'est infiniment plus détaillé », « [c]e n'est jamais 1, 2 ni 1, 2, 3, c'est 7, 10, 14 ou 28 temps premiers comme dans une musique turque », car il faut parvenir à entendre « toutes les notes, tous les temps, tous les tons, toutes les hauteurs, toutes les intensités, tous les intervalles » (1996, p. 42). Ces effets de présence se considèrent dans leur totalité et leur singularité, à travers leur indiscernabilité et leur séparation. Tout juste avant de décrire la méthode qu'utilise Inger Christensen dans une de ses œuvres, Stefan remarque, dans son journal, que « [i]t is the same whether I write Sunday May 18 or 18 Sunday or May Sunday 18 or any other combination. It

---

<sup>116</sup> Sonia Wieder-Atherthon, *op. cit.*

is yet another day I cannot rush down the stairs, dash out the house and around the corner to get something quickly. I can't do anything quickly for now » (*MR*, 23). C'est précisément pour cette raison – ne plus pouvoir faire les choses rapidement – qu'elle retourne vers Christensen, tandis qu'elle s'assoit par terre, émerveillée (« being in awe ») devant la vie sur le point d'advenir, « everything is at the brink of unfolding on the land [...]. A huge window has opened in my foggy mind, and the very beginning of Spring rushes in on me » (*MR*, 23). Stefan fréquente cette beauté, qu'elle sait totalisante et fragmentée, en se prêtant à l'exercice qui régit le livre *Alphabet* de Christensen, « the pages open to the sky » :

In Inger Christensen's ALPHABET, everything exists at the same time, terrifying, reassuring and enchanting moments alike. She worked with the Fibonacci method, a mathematical sequence beginning 0,1,1,2,3,5,8,13,21..., in which each number is the sum of the previous numbers. Something starts small and becomes bigger and more expansive according to an intrinsic rule until it avalanches on a page of paper or in life (*MR*, 25).

Par cette méthode qui procède par va-et-vient, le détail d'un paysage, le grain d'une voix ou la rime d'un poème prennent une autre envergure, de sorte que l'écriture et l'existence, *the page of paper and the life*, sont appréhendées comme des avènements, des provocations. C'est dans cette perspective que je conçois les devenirs qui, déboulant, s'accumulant les uns dans les autres, montrent que « [n]ous sommes tous porteurs d'une histoire de contamination » (Tsing, 2017, p. 65) et que la pureté, ou la poursuite d'un rien existentiel, est un danger. L'origine n'est ni trou noir ni mur blanc, pour reprendre deux images chères à Deleuze et Guattari : l'origine, c'est le milieu, c'est ce vers quoi nous revenons pour nous propulser vers l'avant, à l'instar de chaque élément de la formule Fibonacci qui doit être intégré par le suivant pour que ce dernier puisse apparaître dans la séquence.

Anna Lowenhaupt Tsing affirme avec lucidité que « [c]ollaborer, c'est travailler à travers les différences, en prenant acte que nous ne sommes désormais plus dans l'innocente diversité qui balise les voies toutes tracées d'évolutions autosuffisantes. L'évolution de nos "moi" est déjà polluée par des histoires de rencontre » (*ibid.*, p. 68). En effet, « nous sommes emmêlés à d'autres avant même que nous entamions une nouvelle collaboration » (*idem*). Ainsi, il est vrai que la logique du 1, 2, 3 ne peut fonctionner pour un monde qui doit, pour ne pas mourir, admettre sa précarité existentielle et reconnaître l'absence d'autonomie de ses agents : « Pour survivre, nous avons besoin d'aide, et l'aide est toujours fournie par un autre, qu'il en ait ou pas l'intention » (*ibid.*, p. 67). Notre devenir s'érige par la synthèse de travail de chaque organisme en nous, autour de nous. Fibonacci a appelé son équation « le problème du lapin », mais était-ce, au fond, « la solution du végétal », lui qui, en sa structure même – pensons au *Daucus carota* –, serait capable de modéliser le passé,

le présent et le futur et d'établir un *modus vivendi* pour les scientifiques et les poètes confrontés à la question du risque?

Cette méthode, « récalcitrant[e] au type de “bilan” devenu la marque de fabrique de la connaissance moderne » (*idem*), permet un fonctionnement communal par sa défense des grandes lignes de l'histoire de la « diversité contaminée » (*ibid.*, p. 74). Nous nous devons, selon Tsing, de chérir les histoires troubles en ce qu'elles regorgent d'« espoirs de survie précaire » (*ibid.*, p. 75). La chercheuse clôt sa réflexion en nous conviant à une leçon de chant où le défi de « [s]uivre toutes ces histoires simultanément » exige un effort « analogue [...] à celui de chanter un madrigal dans lequel la mélodie de chaque interprète est à la fois indépendante et dépendante des autres » : « De tels rythmes enchevêtrés constituent une alternative temporelle bien vivante au scénario d'un temps unifié du progrès dont nous avons encore la nostalgie » (*idem*). Ce défi est à l'échelle de notre implication *dans* et *pour* le monde afin d'en assurer la suite, et il se relève peut-être par la proposition d'équations inédites qui, réitérant notre maillage à d'autres formes de vie, touchent une vérité ontologique : celle de notre « interconnexion interspécifique » (*ibid.*, p. 214) réfutant le paradigme du gène égoïste, « responsable de l'évolution » et « qui ne requerrait aucune collaboration » (*ibid.*, p. 216). « With the invention of a new alphabet », explique Stefan, « you can work on the world: you take a different look at the world to begin with » (*MR*, 25). Suivant la méthode Fibonacci, elle emmêle divers fils composant le tissu de la vie, *abricot trees, bracken, cicadas, doves, dreamers...*, jusqu'à l'évocation, sur la dernière ligne du paragraphe, des mots *poems, days, death*; un enchaînement qui frôle le point nul de la formule, car que peut-il y avoir après la mort? À quoi la mort peut-elle s'ajouter pour former la variable suivante? Stefan ne répond pas, sinon de biais, en refusant que la mort soit le maelström qui avale tout, égale à zéro ou à l'infini; au nombre d'or. En effet, elle nous laisse dans le déroulé spiralé de sa pensée d'où jaillissent, inévitablement, d'autres arrangements à partir des mêmes ruines : une mort poétique à l'intérieur des jours, ou une poésie vivante à l'intérieur de la mort, ou des jours morts à l'intérieur de la poésie...

\*

*Do, ré, mi, fa, sol...*

Dans un court texte qu'elle a publié, intitulé « Points de rencontre » (2012) et traduit de l'allemand au français – il convient de le mentionner pour demeurer à l'écoute des mouvements de langue qui s'opèrent avant même qu'il en soit explicitement question –, Stefan écrit d'emblée : « Dans le bois, je suis

analphabète » (2012, p. 209). Comment, en tant que « bipède bruyante et balourde » (*ibid.*, p. 218), lire les traces de pas de la faune locale ou encore les blessures d'un chevreuil accidenté, laissé en pâture aux coyotes et aux renards? Avec quels codes, quelles grilles, quel langage? En citant Michel Serres, Vinciane Despret avance que

l'écriture est le *trait* de tous les êtres, vivants et non vivants, qui tous écrivent « sur les choses et entre eux, les choses du monde les unes sur les autres ». L'océan écrit sur les falaises rocheuses, les bactéries écrivent sur nos corps, tout, fossiles, érosions, strates, lumière des galaxies, cristallisation des roches volcaniques... sont *donnés* à lire (2019, p. 31; souligné dans le texte).

Plus récemment, elle réitère que les animaux laissent des traces (odeurs, coups de griffes, etc.) qui cartographient l'espace en le rendant sensoriel et sensuel (2022, p. 26). Les végétaux, eux, se partagent des signaux chimiques que nous pouvons interpréter comme des échanges de messages, avec des enjeux d'interférences cellulaires. Hors de l'exceptionnalisme humain, il convient d'affirmer que les animaux, les plantes, les minéraux, puis tout ce qui se situe entre ces catégories, écrivent la surface de la Terre. Ces marques sont données à lire, écrit Despret, elles ne nous attendent pas, ne s'adressent pas forcément à nous, elles (se) répondent sans que nous ayons à poser des questions, c'est même au-delà de nos questions, et elles disent quelque chose du monde que nous partageons avec d'autres scribes, tantôt présents, tantôt absents, mais toujours *là* à travers les empreintes qu'ils laissent. Dans cette perspective, ils ne sont plus en retrait, mais indéniablement dans un *trait* qui leur permet de faire substance avec autrui, de peaufiner leur esthétique au regard de leurs environnements, de signer un territoire, voire de le singer, c'est-à-dire d'en imiter les motifs afin de pouvoir s'y camoufler. Se cacher, ne pas chercher à être compris de nous, ce sont peut-être les intentions de plusieurs mammifères qui adoptent leur propre système référentiel. Je n'en sais rien. Mais je suppose cependant que nous, lecteur·trices du vivant, devons reconnaître les intelligences et les sensibilités qui expriment autrement le réel et admettre être *analphabètes* – j'ai écrit « analphabètes » – pour enfin considérer la valeur linguistique qu'ont les danses, les odeurs, les sons, les « subtiles variations de l'atmosphère » (*ibid.*, p. 52) et les altérations du sol que performant tous les vivants.

« Le froid garde intact tout un texte de pattes, de sabots et de griffes, de pelage abdominal et de poils de queue qui ont frôlé la couche supérieure de la neige », poursuit Stefan (2012, p. 209). Ce sont là « des histoires de rencontres et de rendez-vous, de chasse et de poursuite, que je pourrais lire blanc sur blanc si j'apprenais à déchiffrer ces signes » (*ibid.*, p. 210). Stefan fait face au *blanc sur blanc* en trois langues, l'allemand, l'anglais et le français, mais aucune d'elles ne lui permet « d'apprendre la neige » (*ibid.*, p. 211) du territoire québécois et tout ce qu'elle recouvre de poèmes, de jours et de morts. Le chevreuil blessé,

dévoré lentement, ne la laisse pourtant pas muette et devient responsable d'unir, au sein d'elle-même, deux étrangetés : son corps à lui, et la comptine *Doe, a deer, a female deer*, « une chanson d'enfant qu'[elle] n'[a] pas dans le sang » et qui est destinée aux « enfants anglophones d'ici [qui] apprennent le *dorémifasol* » (*ibid.*, p. 212). Du chevreuil à la comptine, puis aux femmes mexicaines et autochtones disparues ou assassinées ainsi qu'aux femmes prises comme armes de guerre... Stefan suit, sans leur résister, les liens que fabrique son imaginaire en cherchant le vocabulaire qui saurait en rendre compte sans les diminuer, car elle n'accepte pas de perdre le vertige que suscitent certains termes vite remplacés par des euphémismes, de perdre la violence qui s'accroche aux corps « pauvres, jeunes, graciles, mates de peau » (*ibid.*, p. 222). La comptine, répétée pour ériger un pont entre une morte et une autre, est pour Stefan un rempart contre l'oubli. En effet, en dehors de sa fonction principale – enseigner la gamme musicale –, c'est l'histoire qu'elle raconte à partir de l'association d'un son à une idée, d'un signifiant à un signifié, qui intéresse Stefan (et moi aussi).

J'entre dans la chanson par le milieu : « *Mi (me) : a name I call myself (me : moi, comment je ne nomme)*; *Fa (Far) : a long long way to run (fa : loin, un long, long chemin à parcourir)*; *So (sew) : a needle pulling thread (sew : coudre, une aiguille qui tire un fil)* » (*ibid.*, p. 223). Ce nom que *je* choisit, cette trajectoire infinie à arpenter, puis ce fil à tirer... toutes ces lignes narratives semblent construire un récit de fuite familier aux femmes malades de mon corpus. Et en tenant la note *mi*, comme ma mère prolongeait le *y* de mon surnom, c'est le nom *Zami* qui surgit : *a new spelling of my name*, écrit Audre Lorde.

« *Zami* avait pris corps », se souvient Lorde, à travers « ce festin [qui] traduisait une plénitude de rêve, celle de femmes se faisant don de couleurs et de goûts, de chaleur et de lumière » (*SL*, 108). *Zami* avait d'abord pris corps par la disparition du *y* à la fin de son prénom :

I did not like the tail of the Y hanging down below the line in Audrey, and would always forget to put it on [...]. I used to love the evenness of AUDRELORDE [...], but I remembered to put the Y because it pleased my mother, and because, as she always insisted to me, that was the way it had to be because that was the way it was (1982, p. 24; en majuscules dans le texte).

L'histoire commence avec un nom, une identification, quelque chose qui, là aussi, se donne, mais en appelant quelque chose en retour : Lorde doit s'assurer de garder les choses telles qu'elles sont, telles qu'elles devraient être, parce que c'est ainsi, depuis toujours. Le *y* est pourtant le signe d'un dépassement qu'elle récupère à son avantage en l'omettant, rendant dès lors visible et sonore une finale qui saute, une voyelle effacée. Comme s'il s'agissait de la lire, et elle de s'écrire, en n'oubliant pas la promesse d'inachèvement, de continuité, que relance chaque fois son nom. Que rend possible la fiction.

C'est dans sa classe de maternelle qu'elle eut conscience, brutalement, de sa « différence » en tant qu'enfant noire et qu'elle eut, en même temps, le premier élan à se déconstruire (« that was my undoing ») en prenant la liberté d'écrire son nom comme elle l'entend, sans *y*, sur deux pages et de manière oblique : dans ce cahier que l'on avait offert aux sept ou huit enfants noirs de sa classe et qui « looked like [her] sister's music notebook », « [she] printed [her] best AUDRE » (*ibid.*, p. 25). N'ayant jamais été « too good at keeping between straight lines no matter their width », elle déplia son prénom, une lettre à la fois, AUDRE, « slanted down across the page » (*idem*). Elle tourna la page et, « biting [her] lips », écrivit LORDE. Elle leva la main et présenta, fière, son cahier d'exercices à sa professeure qui, fâchée du manque de respect des consignes, lui accorda une deuxième chance, bien que Lorde ne sut ni comment ni pourquoi elle devait recommencer. Mais dans la seconde qu'avait duré le mordillage de ses lèvres, sa vie entière avait changé : Lorde était née de nouveau. Quant au surnom Zami, il s'imposera au fil des années dans une volonté de renouer avec ses ancêtres et ses contemporaines, « a Carriacou name for women who work together as friends and lovers » (*ibid.*, p. 255; souligné dans le texte).

\*

*Trois petits chats, chats, chats...*

Cet amour pour les femmes est également derrière la signature actuelle d'Eve Ensler : V. Il y a, dans ce V, le désir d'épurer, de ne conserver que le centre du prénom. Ce besoin de couper pour avancer, pour se soustraire au passé, est ce dont témoigne le livre qu'elle a publié après *In the Body of the World* et dont le titre est éloquent, *The Apology*. Il s'agit d'une longue lettre qu'aurait pu écrire un père à sa fille, en l'occurrence elle, pour s'excuser de l'avoir rejetée, violée, battue. Une longue lettre, *ce long chemin à parcourir*, pour qu'enfin les choses soient dites, exportées dans la littérature plutôt que rejouées, encore et encore, dans son corps. « Do I have rape cancer? Do we get it if we have been molested or traumatized or raped? Are there rape cancer cells that get formed at the moment of violation and then get released into the bloodstream at another moment of trauma later in life? How many women... », un déversement de points d'interrogation à l'intérieur duquel fuse l'ultime question, à savoir : « Does anyone know? » (*BW*, 40). Savons-nous ce que subissent les femmes, ce qui leur est fait? Trouvons-nous cela important, assez pour s'y intéresser sérieusement?

Dans *The Apology*, V se souvient d'un poème « about cats » que son père aimait lui réciter, « by T. S. Eliot », et parmi les vers, celui-ci fait saillie : « *When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES* » (2019, p. 65; en majuscules dans le texte). « This poem may seem like an incongruous departure, but it is not » (*idem*); si la lettre procède ensuite à l'étayage d'un souvenir précis concernant le chat qu'a eu V dans son adolescence, j'y vois surtout un transfert d'obligation (via le *must*) : aux trois noms du chat, un nombre infini de noms pour soi. Puis, aux neuf vies du chat, autant de recommencements nécessaires pour ne pas mourir sous les agressions commises par le père.

*Formerly Eve Ensler* lit-on sur son dernier opus, *Reckoning*, publié en 2023. L'image de la couverture est sans ambiguïté : un V, en blanc, est peint sur un livre à moitié dépouillé d'un tissu imbibé de sang, comme si se renommer engageait une mue, un retour au noyau dur, et dans le cas de V, une loyauté à une mémoire ancienne pointant vers une communauté qu'elle nomme « V » et qui vivait, avant l'arrivée des « Extractors » – ces hommes blancs colonisateurs –, « in one ocean of gathering, in one breath of being. They lived as an ever-widening, ever-expanding WE » (2023, p. 232). Ce WE a quelque chose d'un *oui* majuscule en faveur de la vie et du vivant, propulsé en une seule étreinte respiratoire, le long d'un seul océan plus vaste que ses limites cartographiées. « [T]he double V was the center of the expansion », en ce qu'il incarne « [a] constant touch, [a] constant pleasure » sans début ni fin, ces paramètres de temps et d'espaces étant des outils du réel imposés par les « Extractors » « because everything they did was about control » (*ibid.*, p. 231). La présence de *forme* dans *formerly* installe une tension intéressante, l'autrefois s'érigeant en une prophétie garante de ce « dream vision of my new name » qui pousse V à s'écrire, au présent teinté de la maladie, en choisissant le difforme, l'irrégularité, la transparence et la densité du vent : « We are the people of the second wind », écrit-elle à la fin de son autopathographie (*BW*, 216). « [B]e as possible and relentless and dangerous, be what moves things forward without needing to leave a mark, be a part of this collection of molecules that begins somewhere unknown and can't help but keep rising. Rising. Rising. Rising » (*BW*, 217), poursuit-elle.

*Rising*... jusqu'au ciel, là où un « WE » prend la forme d'un concert de piaillements en formation V – telle est la géométrie des bernaches qui traversent les frontières, et dont l'existence même est un constant déplacement selon le climat. Cette figure, fluide et pointue, dessine dans le ciel des croquis « d'habitation du monde », « espace déclois où il fau[drait] pouvoir accueillir, partir, arriver » (Macé, 2022 : 65). Ce V est « une proposition qui fend l'air, un phrasé » (*ibid.*, p. 75) où chaque oiseau est à l'écoute des autres, où des alternances de rôles permettent de contrer l'épuisement du vol : celui qui mène se laisse être rattrapé par

un autre, et ainsi de suite. Ces migrations du vivant, précise Macé, n'ont rien à voir avec « les migrations politiques », sanglantes et inhumaines, de « gens qui fuient la détresse de leur pays d'origine » (Dawson, 2020, p. 27). « [E]nvols de graines, de pollens, d'oiseaux... » : ces migrations « disent qu'il en va dans ces mobilités de la vie même, qu'il appartient au vivant de se déplacer, de s'implanter, de prendre sa place là où on ne l'attendait pas » (Macé, 2022, p. 65). Caroline et sa famille sont arrivées ici, il y a trois décennies : iels sont descendu·es de l'avion, c'étaient les fêtes de Noël, le verglas, après il y a eu la demande d'asile, les douaniers antipathiques, l'impression réelle et terrifiante de « mettre [sa] vie en jeu » (Dawson, 2020, p. 25), le discours appris par cœur, les mots gardés derrière les dents serrées... Mais, soudain, l'existence était réenchantée par leur simple présence. Des années plus tard, j'allais comprendre cette magie de Noël en voyant ses racines enroulées autour des miennes, en sentant le souffle issu de nos fugues l'une vers l'autre.

Je me permets de jouer encore avec le V en approfondissant davantage l'influence dans ma thèse de cette lettre qui, constituée de deux barres, porte indéniablement en son cœur une pensée du deux. « Où est la différence », demande Luce Irigaray dans la nouvelle « Le miroir, de l'autre côté » qui précède *Ce sexe qui n'en est pas un*, entre « [u]ne femme et une autre femme? » (1977, p. 9.) Quelle différence entre Alice et Ann qui, dans l'histoire, s'est prise pour Alice sans le savoir? Alice, sous la plume d'Irigaray, a « des yeux violés. Bleus et rouges. Qui connaissent l'endroit, l'envers, et le revers; le flou de la déformation; le noir ou blanc de la perte d'identité. Qui s'attendent toujours à ce que les apparences se métamorphosent, à ce que l'un devienne l'autre, soit déjà autre » (*ibid.*, p. 10). En cette Alice, toutes les Alice : celle de Lewis Carroll, celle de Michel Soutter, dont le film a inspiré ce court récit. Donc, quelle différence? Est-ce important? Car celui qui cherche à les (re)connaître, c'est l'arpenteur, Léon. C'est lui qui veut les séparer, qui coince la première sous le « coefficient maison » et qualifie la seconde de « vagabonde, [d']errante », « éclipsée dans la nature » (*ibid.*, p. 13). N'est-ce pas là une tactique pour mieux se les approprier, les dénommer et dénombrer, les enfermer de ce côté-ci ou de l'autre du miroir : « de l'écran de [sa] projection » (*ibid.*, p. 16)?

Irigaray en appelle au rêve, à l'espoir d'un jardin, d'un refuge, d'une nuit, où ce seraient, plutôt que les hommes, Alice et Ann, Alice *avec* Ann, qui « arrive[raient] par la pelouse » (*ibid.*, p. 12) à « grandes enjambées » (*ibid.*, p. 20). Qui, « par le détour » de l'autre, parviendraient à « découvrir, enfin, ce que “je” pourrait être » (*ibid.*, p. 16). La dernière scène de ce récit présente par ailleurs le triangle amoureux composé d'Alice, d'Ann et de Léon... un triangle qui déjà se défait, les dernières traces d'un V, les femmes trompées, refusant cet amour qui « passe entre » elles sans qu'elles puissent se toucher. Elles quittent la scène... en tirant le rideau. Fin de l'histoire : l'amour pour Léon virevolte loin, une feuille d'automne au vent. Elles

n'en veulent plus : elles se sont vues. Leurs « lèvres se parlent<sup>117</sup> » enfin : « Lumineuses, nous. Sans une, ni deux. Je n'ai jamais su compter. Jusqu'à toi. Nous serions deux, dans leurs calculs. Deux, vraiment? Ça ne te fait pas rire? Un drôle de deux » (*ibid.*, p. 206-207). Un deux sans lequel ni elle ni l'autre ne tiennent en équilibre.

« V for Vessel, opening, invitation, the upward reaching side of a diamond, inviting the downward side for completion » (V, 2023, p. 229) : la symbolique du V, dans cette thèse, demeure loin de la saturation, à l'image du devenir ouvert, éclaté et éclatant. Des femmes, réunies sous ce chapiteau inversé, tendent vers une simplicité, une sobriété. C'est nues qu'il faut se toucher, écrit Irigaray, déshabillées d'une passion pour le cadavre, afin d'« essayer de savoir qui *je* suis, là où je suis » (*SL*, 184), et là où *tu* es, toi, au commencement et à la fin de moi. Là où *tu* m'arrives infinie, à l'intérieur de ton réservoir de songes qui nourrit tes plus beaux secrets. Comme les plantes, « [u]nder a thick layer of snow they filled up their reserves » avant de briller « with beauty and wonder » (*MR*, 24).

\*

*Est-ce vous?* Cette femme âgée effleure mon bras, elle regarde mon tatouage, celui de la femme qui verse une larme et qui a un miroir brisé, en forme de cœur, dans les cheveux. Nous sommes dans l'ascenseur de l'hôpital, elle y était déjà quand les portes se sont ouvertes au douzième étage. Pour une rare fois, il n'y a pas d'infirmier·ères, de médecins, de préposés·es de l'entretien, de patient·es, d'ambulancier·ères accompagnés·es d'une civière, personne sauf cette femme qui, quand je suis entrée, s'est tout de même déplacée vers la gauche en me souriant. Était-elle malade? Visitait-elle un·e membre de sa famille? Un·e ami·e? Un·e amant·e? Quel âge avait-t-elle? Cheveux gris, robe longue, col en V, rouge à lèvres, rides autour de la bouche, beauté sans fard... Je n'ai pas eu le temps d'aboutir à une hypothèse; c'est elle qui maîtrisait les règles du jeu.

Ses yeux sont pétillants, sa voix ricane légèrement quand elle reprend sa question, cette fois-ci avec une insistance qui n'a rien de brusque ou d'irrespectueux, mais qui, plutôt, laisse transparaître une petite urgence, nous approchons le premier étage, la porte de sortie, et elle veut savoir avant que nos vies se séparent, *est-ce vous?* Je réponds, en sentant le sang affluer dans mes joues, comme si on m'avait prise en

---

<sup>117</sup> « Quand nos lèvres se parlent » est le titre du texte qui clôt *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977).

défaut, *Non, malheureusement...* *Et elle non plus*, je pointe désormais une autre femme sur mon bras droit. Elle échappe un *Elles sont jolies*, et me perdant dans son regard nacré, je lui lance un *Merci, passez une douce soirée*. Les portes de l'ascenseur s'ouvrent, je me dirige vers la sortie et me retourne avant d'être absorbée par la canicule. La femme a disparu.

À qui et à quoi avais-je dit *non*? Un refus si sûr de lui, suivi d'un *malheureusement* presque incongru. Et pourquoi avais-je tenu à montrer cette autre femme dessinée en affirmant *elle non plus*? N'étaient-elles pas plus moi que je ne l'étais et ne le serais jamais? Elles qui sont inscrites dans mon épiderme, et qui réagissent à mon système immunitaire avec une longueur d'avance. Souvent, c'est en touchant les lignes boursouflées de mes tatouages, les contours gondolés de ces visages féminins, que je me sais être en train de combattre un virus. Des nodules apparaissent à l'endroit de leurs cheveux. Ces femmes ont ce savoir de moi, énigme des profondeurs traduite en braille.

J'aurais aimé dire *oui, et elle aussi, et elle aussi*. Dire *oui* pour chacune de ces femmes lovées au creux de ma chair, sorte de clones qui me suivent partout, qui subissent mes blessures et vieillissent avec moi. J'aurais aimé que la femme de l'ascenseur, dont la fougue me surprend encore, se reconnaisse derrière mon *oui...* et qu'il nous autorise, toutes les deux, à émerger de nos solitudes d'été. À nous voir plus grandes, peau à peau, face à la douleur du quotidien.

\*

« *Qui "je"? Ne reste que le "feu"*<sup>118</sup>. »

« Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir...) » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 11), et je ne suis pas l'exception. J'ai commencé le chapitre de cette façon, en faisant de cette majorité mon horizon d'émancipation familiale. Or, « le problème », poursuit Deleuze, « est celui d'un devenir-minoritaire : non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes » (*idem*). Je me demande s'il n'y a pas quelque chose de la mère monoparentale dans ce que dit Deleuze. La mère monoparentale, cette catégorie politique, est bel et bien une minorité – non pas en

---

<sup>118</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 11.

fonction du nombre, mais de ce qu'elle suscite comme événement dans l'institution de la famille, se heurtant contre une organisation sociale dominante qui l'exclut, l'appauvrit, tout en y résistant. J'imagine ma mère reprendre son nom de jeune fille si commun au Nouveau-Brunswick, revenir à ce temps d'avant les hommes mariés, prier pour remettre les pieds à Bathurst, y accourir en échappant à sa vie d'ici, recommencer à neuf avec ce sang-là, O négatif, le sien, le mien... Tant de *re-* qui auraient pourtant été des premières fois, tant de verbes à l'infinitif qui, sans pronoms personnels, sans « je » pour les incarner, périssent dans ses vieux tiroirs, là où elle rangeait à l'époque ses cigarettes, ses sous-vêtements, ses rêves.

Ma mémoire n'est pas fiable, et je ne sais plus si mon beau-père était là quand elle a su pour son cancer, ou si c'était une de ces fois où elle le mettait à la porte pour le reprendre plus tard. Supposons qu'elle était seule, ce qu'elle était de toute manière même s'il était près d'elle : il n'est jamais allé la voir à l'hôpital, de cela j'en suis certaine, puisque j'y étais, moi-même en train de devenir malade de ma mère, travaillant à temps partiel et étudiant au cégep en création littéraire. J'étais là et j'ignore quel était le nom imprimé sur sa carte d'hôpital. Boudreau ou Bélanger? À vrai dire, j'ignore presque tout d'elle, il ne me reste que son cancer, que son corps de chien battu, et en dehors de ça, rien, sa vie est entassée sous des débris. En moi, elle a un âge de poussière. Le feu, c'est elle.

Anne Boyer est une mère célibataire quand elle reçoit son diagnostic de cancer du sein métastatique. À côté d'elle, lors des rendez-vous, son amie Cara, « payée à l'heure et ne pouva[nt] pas s'arrêter sans perdre l'argent dont elle avait besoin pour vivre » (C, 39). « Aux États-Unis », précise Boyer, « si vous n'êtes pas l'enfant, le parent ou l'époux/épouse de quelqu'un, la loi n'autorise personne d'autre à demander un congé payé pour prendre soin de vous » (C, 39). En effet, « [s]i vous êtes aimée hors du cadre familial, la loi n'a que faire de la profondeur de cet amour – même avec tout l'amour officieux du monde, si vous avez besoin que d'autres prennent soin de vous, il faut que ce soit par bribes de temps volé » (C, 39). Que faire alors si le temps, celui dont on dispose, est au rouge? Si, par notre couleur de peau, notre orientation sexuelle, notre genre, notre classe sociale, nous sommes né·e avec du temps en moins? « Mourir de la panoplie de maladies qu'on appelle “cancer du sein” dépend de facteurs liés aux revenus, à l'éducation, au genre, à la situation familiale, à la couverture santé, à l'âge et à la race », soutient Boyer, ce qui explique que

[l]es femmes noires sont les moins diagnostiquées et celles qui meurent le plus, [que] [l]es femmes qui ne sont pas mariées courent elle aussi plus de risques de mourir de leur cancer du sein et de recevoir un traitement inadéquat, [que] [l]es patientes qui vivent dans un quartier pauvre ont un taux de survie moins élevé que les autres à chaque étape du diagnostic (C, 220-221).

Et c'est sans compter que « certaines personnes atteintes du cancer du sein comme les personnes transgenres ou les parents célibataires n'ont toujours pas de catégorie épidémiologique correspondant à leur cas » (C, 221). Si vous subissez déjà des processus de marginalisation, il y a de fortes chances que la maladie contribue à accroître votre isolement. Les brochures sur le cancer ne mentionnent pas les amitiés qui vous chagrineront, les amours qui s'effondreront<sup>119</sup>. « Ceux qui vous ont abandonnée, qui – maintenant que vous êtes malade – ont cessé de vous parler, de passer vous voir ou qui même avouent sans détour qu'ils n'arrivent pas à gérer, disent que votre maladie est, pour reprendre leurs mots, “trop dure” », écrit Boyer (C, 88). Mais ce *trop dur*, on l'a vu, c'est l'assurance du devenir : « Les abandonneurs sont les gens qui n'auront jamais à vous voir comme *autre chose que vous* » (C, 88; je souligne).

Devenir, c'est « regarder autour, regarder la douleur en cratères, imaginer les planètes et l'absence d'oxygène hors de l'atmosphère, car le gris avale les traces de la vie d'avant, car le sol est brûlant et glacial. Il n'y a plus rien à gauche ni à droite » (JR, 66). Ce sont « des orientations, des directions, des entrées et des sorties » (Deleuze, 1996, p. 8), des lignes de désir qui voisinent, mènent hors de soi et épousent l'entre-deux règne, de sorte qu'elles résistent à l'organisation binaire du vivant. En tant qu'espace interstitiel, et par sa capacité à décevoir les causalités et à s'ouvrir au hasard, le devenir est révolutionnaire. Il est un jeu d'addition, de multiplication, qui pousse les corps en présence à sortir d'eux-mêmes, à investir le coordonnant « et » plutôt que le verbe de non-relation « est » qui cimenterait une essence, fixerait une existence, chacune pour soi, une fois pour toutes (*ibid.*, p. 71). Ce « et », en tant qu'« entre », en tant que « milieu », décentre les sujets liés en les engageant dans un devenir commun qui n'a rien à voir avec ce qu'ils sont, ni même avec ce qu'ils feraient ensemble, puisque les agencements<sup>120</sup>, pour Deleuze, sont des mouvements de perte : les entités s'appliquent activement à délaisser ce qui les définit et les distingue. C'est ainsi que Deleuze défend une logique involuionniste avec un fonctionnement horizontal, « herbacé » (Marder, 2021, p. 208). La vitesse, le devenir, c'est l'herbe plus que l'arbre, répète-t-il. La théorie de l'évolution, quant à elle, se fonde sur une pensée verticale « réduisant les interactions entre espèces » à leur survie, un schème relationnel davantage économique (voire guerrier) qu'écologique (Hustak et Myers, 2020, p. 24). De « involution » et « évolution », je ne garde que la *volute*, du latin *volvere*, signifiant « rouler ». Ce « rouler », qui évoque le verbe

<sup>119</sup> C'est prouvé, les hommes en quête de jeunesse, de beauté... ont tendance à rompre avec leur conjointe malade. Voir Lent Hirsch (2018); Bélanger et Delvaux (2022). Anne Boyer cite Diane Green « [à] propos des conséquences de sa mastectomie : “J'ai perdu ma maison, j'ai perdu mon mari, j'ai perdu ma santé, j'ai perdu mon travail, j'ai absolument tout perdu.” » (C, 194).

<sup>120</sup> Aux définitions que donne Deleuze du mot « agencement », j'ajoute celle-ci de Houle : « Un agencement est moins une chose qu'un mot désignant une transition avec une consistance particulière, faite non seulement de gens, mais aussi de bois, de champs, de jardins, d'animaux et de marchandises » (2012, p. 193).

« tourner », est ce qui permet à Michael Marder, philosophe du végétal héritier de Deleuze, de penser le devenir à partir du latin *vertere*, soit « changer, faire une révolution, échanger, faire un déplacement, altérer, renverser » (2020, p. 195). « Nous devenons, nous tournons. En quoi? En qui? Il est trop tôt pour le dire et trop tôt pour le demander<sup>121</sup> », écrit-il (*idem*) en « préparant le terrain » pour la suite de son argumentaire : « il est nécessaire de perturber, de retourner, de renverser le sol ou l'état présent des choses » pour que le tourbillon du devenir soulève du néant les êtres qui, dans l'histoire de la métaphysique occidentale, y ont été condamnés (*ibid.*, p. 196). Pour Marder, devenir, c'est tourner. *Turner en* quelque chose d'autre, mais surtout, se tourner vers autrui et ainsi se détourner de soi. Ne plus « tourne[r] la tête quand on entend quelqu'un appeler Vérénaa! Ou Viriina! » (*D*, 104), peu importe l'insistance des exclamations.

Suite à un rêve d'Evelyne Accad où elle adopte au Liban une petite fille avec pour seule exigence « qu'elle porte [s]on nom » et où la communication avec cette fille est impossible – Accad se perdant alors dans une série de « Comment vais-je faire », « Comment me débrouillerais-je », « Comment ferais-je » –, Manicha, son amie, lui raconte qu'« [u]n couple de parisiens a adopté un bébé après la guerre du Liban. L'homme est mort peu après d'une crise cardiaque. La femme – la mère – vit seule avec l'enfant devenue une belle fillette à la chevelure aile de corbeau, vivace. La vie est plus forte que notre angoisse! Elle nous dépasse » (*VC*, 366). C'est moins le contenu du rêve qui m'intéresse que ce port du nom en regard d'une vie souveraine, hors cadre, qui *nous dépasse* : un nom au féminin qui parvient à suppléer tous les « comment » car il certifie à lui seul un lien exigeant envers le devenir, témoin d'une résilience qui dépose au cœur du doute l'évidence d'une force empêchant « la vie [...] de se rendre » (*LC*, 115). « Je vous criais la vie hors la loi », écrit quant à elle Jeanne Hyvrard (*LC*, 115). Du Liban à la France, cette vie « racont[e] l'histoire de vos ancêtres. De ces reptiles très fossiles quand ils n'étaient pas sûrs encore de devenir oiseaux. De la mousse, votre grand-mère, qui ne savait pas faire la différence entre la partie et le tout, et ces bactéries, vos aïeules, que vous ne saviez pas où classer » (*LC*, 113-114). Face aux médecins qui l'empêchaient de mettre au monde des enfants, alors qu'elle « les voulai[t] en tas, comme un nœud de chatons couchés dans la laine ou jouant dans la boue, les pieds aussi trempés que moi » (*LC*, 114-115), Hyvrard poursuit sa tirade en l'honneur de cette vie qui trouve toujours le moyen, malgré tout, de se reproduire en « fleurs de chair » (*LC*, 113) ou en « plantes fertiles » (*LC*, 114). La vie de Susan Gubar, contrairement à celle d'Hyvrard, est peuplée de filles et d'un petit-fils, Elliot, « hoping up and down ». Gubar raconte comment, un après-midi où elle lui confia son état de santé, « he begin[s] to make a song that we start chanting over and over again, as I marvel at the patent

---

<sup>121</sup> Je déplierai davantage les réflexions de Marder au chapitre suivant lorsqu'il sera question du *devenir-avec* et de ses différentes modalités.

pleasure Elliot finds in language and at the beneficence of grief ground up into such a fine powder that it can be blown away by a song and a dance » (*MDW*, 111). *Over and over again* : de simples mots qui, plutôt que de rejouer à l'identique le sort d'une existence antérieure à soi, conjurent jusqu'à la peur de ce qui se cache sous une peau, sous un nom, *la vie étant plus forte que l'angoisse* (Accad) de ce que l'on transmet ou pas à ceux et celles que nous aimons.

\*

### *V pour voir venir*

Mon amie Valérie sait que sa mère ainsi que sa grand-mère ont eu toutes les deux le cancer du sein; la seconde en est morte, tandis que la première a eu accès à deux traitements concluants. Quand j'allais chez ses parents en sa compagnie, souvent il était question du gène BRCA, et Valérie n'était pas particulièrement interpellée par l'idée de passer des tests afin de savoir si elle en est porteuse, se disant que si cela doit arriver, cela arrivera, *on verra*. Quel que soit leur âge, « [l]es enfants demandent toujours que la vie continue », écrit Anne Tourre dans *Je ferai comme toi, je ne mourrai pas* (2007, p. 65), un livre portant sur le cancer du sein et l'hérédité. Tourre, en coupant « cette chaîne infernale qui lie et tue avant cinquante ans les femmes de [s]a famille depuis plusieurs générations » (*ibid.*, p. 47), espère devenir « un corps en friche, vierge, asocial » (*ibid.*, p. 49) où se croiseraient autrement « l'histoire de [s]a vie et celle du monde » (*ibid.*, p. 41). Depuis ses vingt ans, elle attendait la maladie, elle « la guetta[t] comme une bête », la reniflant sans cesse avant même qu'elle se déclare. Le diagnostic est tombé à ses trente-six ans.

Gubar, qui a deux filles, s'interroge : « Is presymptomatic testing a good idea? Should healthy girls spend their young adulthood worrying themselves sick over whether or not to be tested for a mutation? » (*MDW*, 19.) Ces femmes, ces « worried well » (Couser, cité dans *MDW*, 19), risquent de vivre selon le principe qu'elles sont malades jusqu'à preuve du contraire, puisque la maladie sera désormais leur norme. Ce qui est en jeu, ici, c'est un calcul du risque basé sur la temporalité insaisissable du cancer, sur sa nature imprévisible. Peut-on vivre en ayant « a time bomb that ticked within [me] » (Tropea Greene, citée dans *MDW*, 20), sans savoir si la bombe est vraiment vouée à exploser? Je me demande si cette peur, qu'alimente le médical, ne nous empêche pas de renouveler notre regard sur cette hypothèse, comme c'est le cas pour ces agressions dans les bars ou les taxis, dont on attribue la faute aux femmes. *Et si tu t'étais habillée mieux? Et si tu n'avais pas bu? Et si tu n'avais pas mangé si mal toute ta vie? Et si tu avais fait attention, en faisant plus de sport? Et si tu étais*

*allée en thérapie pour guérir de tes traumatismes, de ta colère, de ta tristesse?* Oui, je me demande s'il n'y a pas là un mécanisme semblable, une autre façon d'individualiser le cancer en l'agrippant par son taux d'hérédité, un taux par ailleurs surestimé.

Je lis sur le site de la *Canadian Cancer Society* que « [l]a plupart des cancers sont causés par des changements dans les gènes qui surviennent généralement par hasard et qui ne sont pas héréditaires<sup>122</sup> ». Je me méfie du mot « hasard », comme je l'indiquais en introduction, moins pour accorder une plus grande importance à l'hérédité ou du crédit aux jugements portés sur les comportements – dont témoignent des phrases comme *je te l'avais dit, il ne fallait pas avoir ce style de vie*<sup>123</sup> – que pour défendre un scepticisme quant à l'imperméabilité des gènes à l'environnement : la correspondance entre le mauvais état du monde et celui du corps malade est-elle réellement aléatoire?

Je crois fermement que les féministes doivent occuper plusieurs lieux et temps à la fois : que leur amour envers la vie, envers les femmes, est littéralement un tournage de tête – une rotation et un cinéma – dans tous les sens, toutes les directions, en avant et en arrière... sans que, jamais, le cou ne se torde. Elles vont de prise de vue en prise de vue, élevant le pouvoir de l'anamorphose pour, enfin, y voir « quelque chose » qui n'est pas habituel (Despret, 2022, p. 49); qui renouvelle les perceptions, les compréhensions. C'est ainsi qu'un optimisme, selon moi, peut cohabiter avec un pessimisme qui, ne renonçant à rien, nous pousse à prendre les choses du mauvais côté : à voir ces choses dans leur historicité, au-delà des discours dorés, rose bonbon (en anglais, on dit *sugarcoated*), dissimulant la source du problème. Silvia Federici donne l'exemple : « S'il y a beaucoup de médecins attentif·ves et bien attentionné·es, la médecine demeure une institution au service du pouvoir et du marché. Et on ferait bien de ne pas oublier qu'elle est historiquement un instrument du capital, tentant continuellement de régénérer l'humanité et de briser toute résistance à l'exploitation » (2020, p. 77). Ayant sondé tous les angles, du meilleur au pire, elle conclut que « la médecine et les pratiques médicales sont un terrain miné, qui répond moins à nos besoins qu'à ceux des compagnies d'assurances, des fonds d'investissement et de carrières à construire, et les solutions qu'elles promettent se retournent souvent contre nous » (*ibid.*, p. 78). « Qu'on considère », écrit-elle, « la campagne de terreur toujours en cours censée nous avertir qu'il y a des gènes défectueux dans notre ADN, prêts à bondir pour nous envoyer dans la tombe », ce qui a convaincu nombre de femmes de consentir à une mammectomie

---

<sup>122</sup> Pour consulter la page en question, consulter le lien suivant : <https://cancer.ca/fr/cancer-information/what-is-cancer/genes-and-cancer>

<sup>123</sup> Voir Ehrenreich, 2019, notamment le chapitre « Death in Social Context » (p. 91-111).

préventive totale, « une opération traumatisante, aux conséquences inconnues, vraisemblablement plus mauvaise pour la santé que l'évolution des gènes défectueux qu'elle est censée prévenir » (*idem*). La phrase suivante – « Pendant ce temps... » – montre bien les techniques de diversion et de dispersion déployées afin de ne pas se retrouver à la racine du réel : les femmes sont encouragées à subir ces opérations « malgré les preuves que le cancer du sein est surtout dû à des causes environnementales, comme le nombre de pesticides qui se trouve dans la nourriture et l'eau que nous consommons » (*idem*).

Entre une vigilance à entretenir, car nous, « [l]es femmes [qui plus est si elles ne sont pas blanches, ni riches, ni hétérosexuelles, ni cis...], [avons] été particulièrement touchées par l'irresponsabilité des médecins chargés de [nous] soigner » (*idem*), et une confiance à leur allouer pour être soignées... Entre les expériences vécues et logées à l'intérieur de notre chair, puis les dires des uns et des autres... Comment être? Quoi faire? Qui devenir?

Un client du café s'approche de Cléo en pleurs, *alors ça ne va pas ma p'tite dame? Vous savez les docteurs, ça voit le mal partout. Ils ordonnent des examens comme autrefois des potions, c'est la mode.* Dans *Natural Causes* (2019), Barbara Ehrenreich se positionne également par rapport à cette tendance récente, et conjuguée au désir de l'immortalité – rêve que vendent les technologies actuelles –, à vouloir passer le plus de tests possibles pour détecter rapidement le mal, si mal il y a. La médecine préventive promeut ce « compulsive urge to test and screen and monitor » car cela génère des profits, surtout aux États-Unis « with its heavily private and often non-profit health system » (2019, p. 9). Sans verser dans un raisonnement que je considère fallacieux, à savoir « [t]he default should be: I am well » (Mandrola, cité dans *idem*), comme si le fait d'être bien était si neutre qu'il constituait une norme et qu'il faudrait donc aller mal pour aller chez le médecin, je remets néanmoins en question des affirmations qui ont pour effet d'encourager une hypermédicalisation du corps des femmes (sans mentionner son versant, le refus de leur offrir certains soins). On entend *s'il s'attrape tôt, c'est mieux...* Et c'est vrai. Mais ne voit-on pas tout le poids que nous devons porter seul·es? Si je ne m'y attarde pas dans le détail, je souhaite néanmoins mentionner la place qu'ont encore aujourd'hui les discussions autour des mutations génétiques, prépondérantes dans l'imaginaire collectif du cancer où le mot *prédisposition* semble tracer, sans digression, une courbe vers la maladie.

À la fin de son livre, Hyvrard retranscrit un « Dialogue d'une mère et de sa fille », dans lequel, tour à tour, mère et fille parlent de leur cancer, en déplient les causes possibles, investissent les malentendus issus de leurs visions opposées. Elles « f[ont] le point » (*LC*, 219) – ça ne peut que mal tourner. C'est un texte qui,

sous la lumière d'aujourd'hui, a un peu jauni, pour m'abstenir d'utiliser l'expression péjorative « mal vieilli ». Ce qui, en soi, est intéressant, car il traite de la compréhension du cancer depuis la perspective de deux femmes de générations différentes, liées par le sang. L'une, la mère, se défend d'avoir « eu ce genre de vie et une forme de pensée plus pragmatique qui [la] portent à chercher tout de suite une cause médicale au dérèglement corporel » (LC, 206), et l'autre, la fille, « creuse les questions psychosomatiques et psychologiques » (LC, 208). « Jamais », dit la mère, « je n'aurais pu penser que ça pouvait se reproduire dans la famille [...] avec une espèce d'intuition qu'une fois, ça suffisait » (LC, 209). À ce jamais, la fille répond qu'elle voit dans son cancer du sein le symptôme d'une vie tiraillée entre deux absolus : vouloir écrire et vouloir avoir plein d'enfants, « une espèce d'impossible qu'on aurait eu de vivre convenablement une vie de femme » (LC, 210). Vers la fin du dialogue, je comprends que le cancer est, en dépit des tensions qu'il suscite, ce qui permet de *retrouver*, de *se retrouver*. La mère et la fille s'étaient perdues après l'enfance, et la maladie est une excuse pour chercher le « comme tu étais » (LC, 215) d'avant la rupture. Selon la fille, leur cancer serait le même malgré la distinction des organes atteints, l'utérus pour la mère, le sein pour elle : « ton cancer c'est moi, mon cancer c'est toi ! » (LC, 229.) Mais « laquelle... laquelle », dit sa mère, laquelle a abandonné l'autre en premier? Laquelle est la mère et la fille? Puis, dans un clin d'œil à Irigaray, quelle différence entre elles?

Consciente qu'il s'agit d'une conversation irriguée par plusieurs affects, et que les emportements justifient les empressements, je déplore néanmoins les raccourcis, le fait que tout soit amalgamé, que le cancer soit réduit à du déni, à un défaut de communication, à un amour brisé qu'il tenterait néanmoins de réparer. Bien sûr, je ne peux m'empêcher de résister à cette histoire afin d'éviter d'y lire la mienne, d'appréhender cette chose – j'ai pensé au début de la pandémie que ce serait la COVID-19 – qui me ferait aller vers ma mère, ce prétexte qui ne saurait être à la hauteur de nos silences, de nos blessures et de notre amour. C'est terrible, c'est cruel... qu'un virus, qu'une maladie, qu'une fin du monde, soient à l'origine de mon retour, mais je ne vois pas comment la vie pourrait nous unir sans que l'une de nous deux en meure. *Laquelle, laquelle...*

Je n'ai pas souhaité exclure ce texte de Hyvrard malgré ses maladresses, sa tendance à expliquer tout par le féminin et la maternité, à interpréter les fausses couches comme le signe d'un rejet des conventions de l'époque, « parce que la société était telle dans le monde où on est, qu'avoir beaucoup d'enfants condamnait la femme à mort et à la réclusion du foyer » (LC, 207), et le cancer comme l'indice d'un « antagonisme » entre la vie vécue et la vie fantasmée (LC, 212). Je n'ai pas exclu ce texte pour me donner le droit de glaner en lui. « Je crois que c'est tout à fait ça, tu ne t'es jamais rendu compte de l'épouvante de ce qui se vivait

autour de toi », dit la fille (*LC*, 218). Elle reproche à sa mère de ne pas avoir été attentive à son chagrin, à ce qui se passait dans la vie de ses proches, ni même dans la sienne. Je décide d’y comprendre autre chose. L’épouvante est ailleurs, et pourtant, oui, il est autour de nous. Pour s’en rendre compte, je crois qu’il faut changer l’angle de notre regard et trouver comment voir, en même temps, ce qu’il y a dans le rétroviseur – « le crabe sur la banquette arrière » (Gille, 1994) – et au-delà du parebrise – ce monde d’inégalités sociales, de bouleversements climatiques, de politiques mortifères... qui use les corps à des degrés et à des intensités divers. Il faut « [a]lller au-delà du miroir » (Irigaray, 1977, p. 12) pour toucher à d’autres vérités, pour atteindre d’autres femmes, et une fois là, cligner des yeux, « lentement, plusieurs fois » (*ibid.*, p. 19). Ruminer dans un champ des possibles, puis attendre l’horizon les iris aussi grands que la panse. Pour elles, pour moi.

\*

### *Leur feu, le mien*

Le devenir, en contexte de cancer, ne consiste pas à *se retrouver* : il rompt, tout entier, avec la motivation d’un sujet à coïncider avec son passé. « Becoming means that nothing is the same over time », soutient Elizabeth Grosz (2011, p. 97), philosophe qui réinvestit les propositions de Deleuze, et celles de Bergson, d’un point de vue féministe néo-matérialiste. En introduction de son ouvrage *Becoming Undone*, Grosz est explicite : si elle s’intéresse aux modes de devenir, aux formes de changement et aux transformations de l’humain lorsque ce dernier évolue avec l’« inhumain » (cette expression est d’elle), soit les animaux, les plantes et les forces matérielles qui influent sur lui, c’est moins pour saisir ce qui émerge de ce devenir, son issue, que le mouvement qui le sous-tend, le processus par lequel les entités se défont et se refont continuellement, de manière irréversible et imprévisible. Ce mouvement, qui dénote un déplacement autorisant le *soi* à se détourner de lui-même, à se décentrer à l’intérieur d’un monde duquel il n’est qu’une partie, révèle que nos rencontres, nos relations, fondent notre individualité, dans une autonomie variable, voire inexistante : une allonomie, dirait Jean-Luc Nancy (2020, p. 62<sup>124</sup>).

---

<sup>124</sup> « L’*auto* en général suppose le rapport à soi. Un rapport à soi – ou une auto-affection – suppose une distance à soi. Une distance à soi suppose que soi ne peut être immédiatement identique ni égal à soi. [...] Parce que la “nature” de l’homme [*sic*] est de ne pas s’accomplir “naturellement”, il est technicien/artiste, c’est-à-dire non autonome. Il est dans ce qu’il faudrait nommer une *allonomie* constitutive : sa propre loi est autre que lui-même » (Nancy, 2020, p. 62; souligné dans le texte).

Nous sommes, en effet, « other-oriented rather than autonomous » (Grosz, 2011, p. 73), et cette liberté d'action, de devenir, vers laquelle nous tendons, ou pour laquelle nous luttons, ne s'ancre pas dans des idéaux moraux (*ibid.*, p. 59), mais réside plutôt « in the activities one undertakes that transform oneself and (a part of) the world. It is not a property or right bestowed on or removed from individuals by others but a capacity, a potentiality, to act both in accordance with one's past, as well as "out of character", in a manner that surprises » (*ibid.*, p. 72). Parce qu'elle a pour condition l'indétermination du sujet, c'est-à-dire son inscription dans un « flow of pure duration » (*ibid.*, p. 71) où le passé et le présent ne sont pas en dette envers l'avenir, la liberté n'est le résultat d'aucune grâce et d'aucune bonne volonté : « [it] is attained only through the struggle with matter, the struggle of bodies to become more than they are, a struggle that occurs not only on the level of individual but also of the species » (*idem*). Autrement dit, c'est par une friction avec la matière, avec autrui, et non par une quelconque qualité inhérente au sujet, que la liberté de devenir – ce *out of character* qui, aux effets imprévus, permet de s'ouvrir à plus grand et de résonner avec le cosmos – se réalise.

Considérant alors que « [f]reedom is thus not an activity of mind but one primarily of the body » (*idem*), qu'elle est immanente à la matérialité du réel, comment l'envisager lorsque ce corps est abîmé, et que les nombreux changements qu'il vit sont souvent lus comme des régressions et pas comme des différences d'être et de faire, des différences de potentiel riches en excès de vie, de vivants? Évidemment, je n'induis pas que la maladie, violente et impitoyable, est une opportunité pour se réinventer, une leçon de morale, une opportunité d'apprentissage... et qu'il faut lui être reconnaissante. Citant un poème d'Andrée Chedid, qu'elle admire, Accad fait siens ces vers en mesure d'épouser sa trajectoire de femme malade dans le monde, au monde : « Le parcours est sans pitié/Va main à main/avec tant d'autres/Leur feu ton feu/seront alliés/Avance/La terre prendra ta forme/Elle n'abolit que tes miroirs » (*VC*, 366). Ainsi, il me semble que la maladie nous livre à la terre, nous en informe. Je me demande si cela a un peu le sens de « se livrer aux autorités », et je crois que oui. Être livrée à elle, pour « comparaître au procès en responsabilité des vies perdues » (Macé, 2019b) et plaider notre non-innocence en regard de nos actes sur le vivant; être responsable (ni coupable, ni victime, mais lucide) de la conséquence de nos jeux avec le vivant, à ses dépens (Haraway, dans Despret, 2012). Donna Haraway, et d'autres biologistes, dont Martha Crouch, ont quitté ces laboratoires universitaires où est octroyée aux chercheur·euses « une sorte de quasi droit à donner la vie » et, du coup, à la retirer (*ibid.*, p. 25). « [U]ne sorte de Peter Pan permanent, une sorte de pré-adolescence permanente », ajoute Haraway, qui est valorisée par « ce culte de la curiosité scientifique » (*idem*). Je défendrai, aux chapitres suivants, l'idée d'une immaturité ontologique qui, je le précise dès

maintenant, n'a rien à voir avec cette attitude. De même, la logique du jeu, qui irrigue ma thèse, essaie d'être le plus possible sensible aux conséquences de ses règles, de manière à dissoudre « l'inexcusable narcissisme du Peter Pan de la culpabilité » (*ibid.*, p. 27) et à prévenir « l'arrogance cosmique » (*ibid.*, p. 28) du peuple occidental envers la vie dans ses multiples étants.

La maladie, comme état qui déplace au bord et appelle à la barre de soi-même, nous rend donc à la vie. Pas à la nôtre, celle que nous appelons *ma* vie, mais à *la* vie, voire *aux* vies<sup>125</sup>, dans ce qu'elle a d'impersonnel et de situé à travers ses processus biologiques et historiques « qui ne se séparent pas d'une heure, d'une saison, d'une atmosphère » à l'autre (Deleuze et Guattari, 1980, p. 321)<sup>126</sup>. Camille de Toledo écrit quant à lui que « la douleur est là pour nous relier au monde, à la matière », car « la douleur, c'est le réel, c'est la Terre quand le pouvoir a fini de l'épuiser » (2020, p. 150). La douleur, c'est le manque de gravité qui nous transforme en rocher; c'est « l'embardée » hors « de la sphère d'attraction dominante » (Despret et de Karengal, 2020, p. 12) qui nous transporte « between a rock and a hard place » (*MDW*, 251). Là où il est difficile de savoir « [t]o what I [could] cling » (*MDW*, 251), voire « to who ».

« What will become of me? » (*MR*, 128), se demande Stefan, sachant que ce « *me* » lui échappe, que la question, sitôt posée et sitôt répondue, exige d'être réitérée, car « [b]ecoming is a (perpetual) change in substance » (Grosz, 2011, p. 51). « With time, out of the growing distance of time and space something new is being born. It is tender like gossamer wings. Hopefully it will become as strong as a spider's web », écrit-elle (*MR*, 128-129). De la délicatesse de la soie à la solidité d'une toile... c'est l'araignée qui effectue le travail; c'est l'araignée qui s'introduit dans le devenir de Stefan, en l'emportant dans le territoire de ses projets, dans les circuits de son intelligence, en la tirant hors d'elle-même vers cet autre en elle, l'altérité qui la préfigure. Tandis qu'elle craint d'être « marginal and useless », ses mots la trahissent : ils continuent de tracer un mouvement, en convoquant le vivant, l'araignée qui partage sans doute des liens de parenté avec la *Pimoida chthulhu* d'Haraway, capable de tisser des filets de survivance, des réserves de biodiversité, fantasmés et fabriqués par ses pattes tentaculaires, autant de percepteurs et d'émetteurs qui testent l'espace, tâtent son immensité. Puisque « this spider will help [us] with returns, and with roots and routes » (2016a, p. 31),

---

<sup>125</sup> « La récurrente question sur le “sens de la vie” devrait ainsi être remplacée par celles sur le sens *des vies*, tant humaines que non humaines, qui émanent, sur un plan pratique et concret, des diverses activités de chaque créature qui compose le monde vivant dont la plante fait partie » (Marder, 2021, p. 57; souligné dans le texte).

<sup>126</sup> Dans le même ordre d'idées, Emanuele Coccia écrit : « La fin de notre vie n'est jamais la fin de la vie : tout “cadavre” est la transformation, la métamorphose de la vie qui change d'espèce, de forme, de mode d'existence » (2020, p. 131).

Haraway n'hésite pas à suivre ses indications, ses inclinaisons... comme on suivrait les pas d'une autre femme, de la préhistoire jusqu'à maintenant, jusqu'à demain.

\*

Stefan « ha[s] been walking with cancer for more than twelve years » avec cette peur « of ending up as a vegetable after another possible brain tumor or as quadriplegic after an unforeseen compression of the lowest neck vertebra » (*MR*, 32). *Ending up as a vegetable* : au-delà de la métaphore qui traduit une existence végétative, inactive et limitée, se décode le sens d'une finalité déplaçant son corps humain malade vers la sphère du plus qu'humain. Et si, paralysé, ce ne sont plus ses propres mots qui parviennent à l'(é)mouvoir, ceux des autres peuvent essayer, peuvent y arriver.

Ainsi Gubar qui, lisant des autopathographies, souligne leur pouvoir à la déborder – à estomper ses frontières et à se répandre au-delà d'elles – en lui révélant « how we might be or become beings other than who we are. What we might have gone through, what we may go through, and how others were there before us, finding a way » (*MDW*, 161). Ce *may* est un chemin de « cadences and vocabularies, values and contexts tangential to or beyond me, but somehow pertinent to how I might begin to apprehend myself and the world differently », débouchant sur une symphonie d'échos proches et lointains, quand « entendre [une femme] chanter est pour [une autre] comme chanter elle-même » (*VC*, 376). Ou quand entendre une femme parler est pour une autre une invitation à commencer et à terminer les phrases : « [S]omething miraculous happened as we stood on wobbly carton, our arms around each other's waists in order not to fall », écrit V (*BW*, 76). Mama C et elle se tenaient debout devant une foule de femmes à Bakavu, au Congo. Elles venaient de marcher, de manifester, et désormais devant un seul microphone, « [s]he [Mama C] finished my English sentences in French. Our bodies were no longer separate. We were one unit of female resistance » (*BW*, 77). Plus de cinq mille femmes s'étaient regroupées « in a huge field » et il n'était plus question, pour elles, de reculer en elles-mêmes, d'y mourir seules et effrayées. De rompre leur toile.

Ouvrir ce chapitre, ainsi que les suivants, à une réflexion sur l'autre qu'humain qui côtoie les humaines malades forge, pour le dire avec Grosz, une « critique of the restriction of the human to the able-bodied, Western, white, civilized, masculine man, and forms of control exerted by the category "human" to look out to the world rather than in to the self to discover who one is » (Grosz, dans Roffe et Stark, 2015, p. 18). Regarder en face le monde, y porter attention, en prendre soin, ne plus revenir à soi pour y établir le siège

de notre identité supposent non pas de *se surmonter* ni même de dépasser le présent de la maladie, mais de poursuivre un « being-with » (Marder et Irigaray, 2016) avec les présences humaines, végétales, minérales et animales qui peuplent les récits et qui inspirent des postures, des sensibilités, plutôt que des images, des représentations. Considérant que la vie est un enchaînement de formes se créant et se réinventant, la posture, parce qu'elle est une attitude, et qu'elle exige de soi un certain déséquilibre avant de la trouver et de la perdre de nouveau, indique une propension à la transformation tandis que l'image, plus figée, capture à jamais l'état d'une matière. À la lumière de la pensée mouvante de Grosz, et de cette phrase en particulier – « Instead of breaking the body down into cells, tissues, organs, each with their own operations and their own object of knowledge, we can instead understand the living animal in terms of how it moves, with what it functions, what it makes and does, what connections it makes, what relations it establishes » (2011, p. 177) –, le devenir du cancer, par la maîtrise d'une écriture se confrontant au présent trouble de la maladie, est un dénouement de projections et de ravissements, de clarté et d'opacité, de virtuel et d'actuel. Un savant mélange de noir sur blanc et *de blanc sur blanc* (Stefan, 2012). Chose certaine, les femmes « become more and other than their histories through their engagement with dynamic environments », par l'entremise d'une pratique autopathographique qui récuse l'économie du soi – ses gains, ses pertes, tout ce lexique de productivité qui mine nos tentatives de nous rendre disponibles au monde, à son rythme.

\*

Je ne viens pas d'un milieu éduqué; je viens d'un milieu sans tour d'ivoire. Ma peau est d'un blanc cassé; rien n'y brille. J'ai été portée par les ongles cambouis de mon père, par les doigts croches de ma mère, et quand ces ongles, ces doigts, n'en pouvaient plus, je restais sur le sol, on m'oubliait. Pour avancer, j'ai rampé entre les jambes, entre les fourmis, entre les déchets. Mon trajet était parallèle à celui qu'empruntait la fumée de cigarette. Et comme la fumée, j'étais repoussée par ma mère.

Je n'ai pas passé mes premières années de vie à ouvrir et à fermer des livres, mais à réchauffer, au creux de mes bras, la chair gercée de celle qui me serrait contre ses absences. L'affection de ma mère pour moi était impossible, il n'y avait que des infections à nier, des poisons à prendre par la bouche et les oreilles, des sourcils en accents graves à gommer de nos visages qui grimaçaient, qui se plaignaient sans bruits, qui craignaient les prochains symptômes, le moment où il faudra sortir la monnaie, payer le taxi, se rendre aux urgences, réaliser avec cruauté que nous avons cela, rien que cela, un corps anachronique qui ne guérit

jamais assez vite, assez bien. Un corps qui coûte plus qu'il ne rapporte, ennemi des lois du marché, abandonné devant le miroir de sa haine.

Caroline a compris que ce qui nous liait se présentait sous l'apparence d'une chemise boutonnée en jaloux, d'un bas troué et d'un pied à la traîne, retenu par le berceau quitté trop tôt.

Je ne viens pas du milieu, mais c'est du centre que je nais, un volcan qui renvoie aux marges les violences qui s'attaquent à lui. Je change de trottoirs après avoir mémorisé les fentes, les trous, les cailloux. Je change d'existence quand je n'ai plus de quoi nourrir la femme qui se meurt d'aboyer devant moi. *I've been sick like a dog my whole life*, ma mère répétait cette phrase, c'était une excuse et une plainte, on pouvait tout lui pardonner, surtout le mal qu'elle s'infligeait sans l'aide de personne, elle aussi se piétinait les pattes, elle avait appris à se taper sur les doigts, à lécher la poussière et le poil des bêtes qui s'accumulaient sous les meubles. Elle mangeait ce que les mains échappaient par erreur, et moi, je n'avais plus rien à lui donner, ni gras ni os. Ainsi, quand je l'ai quittée au seuil de l'hôpital, j'ai rangé le chien dans ma poche. Je suis partie dans ma maigreur, le secret de ma fuite rangé derrière les coutures de mon pantalon. J'ai dégingolé les rues ce soir-là jusqu'à ce que ma cheville enfle, et j'ai rêvé cette nuit-là que je perdais l'ouïe. Que résistait, malgré ma surdité, l'écho tempétueux d'un *oui* qui sait, qui sent, ce qui vient à lui.

Ma mère était toujours malade, mais le chien n'a plus jamais jappé.

\*

Silvia Federici, dans *Par-delà les frontières du corps*, observe la manière dont nos corps sont défaits, puis refaits, et tout ce qui se perd dans cette procédure qu'elle conçoit, au terme de la réalisation de ses visées, telle une transaction : un pacte où l'une des deux parties doit perdre quelque chose. Parce qu'ils sont pris dans un régime de pouvoir, nos corps, disciplinés, entraînés pour fonctionner seul et en compétition, sont conditionnés pour éviter de se penser en « interaction créative mutuelle » (Marder, 2021, p. 200). Federici écrit :

À notre époque, le corps a adopté comme modèle les ordinateurs et l'ADN, qui fabriquent un corps dématérialisé et disloqué, agrégat de cellules et de gènes disposant de leur propre programme, indépendamment du reste du corps et de son bien-être en tant que totalité organique. Ainsi, la théorie du "gène égoïste" – l'idée que le corps est fait de cellules et de gènes individuels réalisant leur propre programme – constitue une métaphore exemplaire de

la conception néolibérale de la vie, où la domination du marché s’oppose non seulement aux solidarités collectives, mais aux solidarités à l’intérieur de nous-mêmes (2020, p. 124-125)<sup>127</sup>.

Cette conception économique du corps individualise ce dernier, le réduit à ses composantes qui luttent entre elles, l’épingle littéralement contre la nature. De ce contraste émerge une nature réduite à demeurer une toile de fond, forte de ressources à exploiter. Les corps féminins malades, en assumant leur porosité à l’environnement, vecteurs de formes de vie humaine et autre qu’humaine, ne sont pas que « des gènes égoïstes, poursuivant leur propre but, indifférents à l’intérêt des autres » (*idem*). Dans le même ordre d’idées, Anna Lowenhaupt Tsing souligne comment, « au cœur du récit édifiant de l’autocréation des espèces », « la reproduction y est autosuffisante, auto-organisée et échappe à l’histoire » (2017, p. 215). Toute vie moderne « était réglée par l’expression des gènes » qui se « reproduisaient en boucle », et en particulier celle des gènes égoïstes « ne réquer[ant] aucun collaborateur » (*ibid.*, p. 216). Cette constance à travers les traits d’hérédité, ou cette conservation d’un certain noyau génétique imperméable à la culture, assurait la « scalabilité biologique » où toute diversité, toute variabilité, étaient rejetées au profit de l’identique. Nous ne sommes pas loin ici d’une vision autopoïétique du vivant, de « cette force d’autoguérison » (de Toledo, 2020, p. 156), de ce « pari que le corps [lui seul] accomplira les opérations nécessaires » (*ibid.*, p. 152). La scabilité est en faveur du progrès, de ce qui ne déroge pas, permettant aux scientifiques de spéculer sur les devenirs de façon tout à fait convaincante, sans marge d’erreur. Mais la scabilité, précise Tsing, si elle est le gage d’un succès, par exemple, dans le monde des affaires – succès relatif entre les personnes concernées –, connaît également ses moments d’échec. Et heureusement. Pour la simple raison que la vie n’est pas, et n’a pas, cette échelle de référence. Elle n’est pas protégée des conjonctures imprévues, et ses matières ne peuvent pas toutes être modélisées. Contingentes, poreuses aux influences, se transformant au gré des interactions... les matières, vivantes et non vivantes, ont en réalité la propriété d’être constamment bouleversées en leur essence au contact de l’extérieur. Ce qui provoque un changement de paradigme : « À la différence de l’orthodoxie moderne, ils [les chercheurs] découvrirent que de nombreux effets environnementaux pouvaient être transmis à la descendance par des mécanismes variés », notamment « en affectant l’expression du gène » (Tsing, 2017, p. 217).

---

<sup>127</sup> En écho aux propos de Federici, Carla Hustak et Natasha Myers, en évoquant l’attachement conceptuel de Darwin (et des néodarwinien·nes) aux représentations arborescentes, écrivent que « [l]e mouvement de l’évolution se réduit aux inlassables stratégies des “gènes égoïstes” pour conserver leurs espèces hôtes dans une dynamique de compétition où nombreux sont les ennemis et rares les alliés » (2020, p. 65). C’est justement cette dynamique de compétition qu’Haraway dénonce dans son essai, proposant des alliances coopératives entre espèces. Ce point sera développé au chapitre suivant.

Les gènes nous écrivent, mais puisqu'ils sont en discussion avec le monde, ils ne sont pas programmés une fois pour toutes à l'intérieur des « chaînes en marche » (*ibid.*, p. 222) : ils ne nous déterminent pas entièrement, irréductibles à la somme de leurs parties qu'ils excèdent. Rappelons-nous du 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... En lisant la petite histoire sous la loupe de la grande, en liant notre récit organique à celui des reconfigurations génétiques dans l'évolution des vivant·es, on comprend que les cellules se reproduisent, se multiplient, avec le risque d'une errance, d'une variation entre l'original et la copie, pouvant résulter en une anomalie, tantôt destructive, tantôt créatrice. Le cancer est, en soi, la preuve que des mutations ont lieu : que les gènes et, par métonymie, nous-mêmes proliférons en toute plasticité (j'y reviendrai au chapitre trois), en suivant des axes historiques traversant une nature qui ne se donne pas telle qu'elle. Une nature dont les phénomènes, plus surprenants les uns des autres, se distribuent entre rencontres, danses et concerts...

Toutes inductions réciproques, qu'elles soient imperceptibles ou non, ont le pouvoir de « remodel[er] le sens originel » (Pieron, 2019, p. 15) sans pour autant que ce sens se finalise. Mentionnons le métaplasme qui, en rhétorique, incarne selon Donna Haraway « l'écriture des variations génétiques » (*idem*) : « par l'ajout, [la] substitution ou [la] soustraction d'une lettre », un mot se transmute en un autre, un nom en dévoile un autre... La phonétique est ici mise au service d'une métamorphose du réel, épousant ce que la mémoire parfois ignore, c'est-à-dire les chances d'abriter une vie autre qui soit non pas passée, mais à venir, arrachée du mythe par une main prophétique en mesure de réécrire le script. *Cléo à Caro à Cléo...*

\*

### *De transaction économique à transition écologique*

« Une économie néodarwinienne ne peut pas, semble-t-il, admettre le plaisir, le jeu ou l'improvisation dans une ou entre espèces », écrivent Carla Hustak et Natasha Myers (2020, p. 29), *deux chercheuses sur le chemin des métamorphoses* pour reprendre le titre de la préface, signée par Vinciane Despret et Maylis de Kerangal. Face « au champ en plein essor de l'«écologie chimique» », Hustak et Myers sont entrées de biais dans la pensée scientifique de Darwin pour en faire émerger le caractère situé, charnel, et donc politique, et ce, plus particulièrement dans son traité *De la fécondation des orchidées par les insectes et des bons résultats du croisement* (1862), où se devine, derrière le récit d'observations, « une écologie affective », soit une rencontre (au sens fort) entre le biologiste et la fleur. Elles remarquent que « comme Darwin se concentrait sur les échanges intimes

entre les orchidées et leurs insectes pollinisateurs, ses propositions fonctionnalistes sur l'adaptation pouvaient se trouver parfois dépassées par des histoires d'affinités, d'attractions et de relations intimes » (*ibid.*, p. 32). Ce sont précisément ces histoires qui les intéressent, pour ce qu'elles recèlent de vies actives, douées d'une dextérité capable d'embrasser des formes variées et variables. À l'intérêt dont jouissent les animaux dans la pensée évolutionniste, qu'elles rattachent au fait que les animaux et les humains échangent des regards, élaborent un tact entre eux, elles choisissent de se pencher sur les plantes, d'« enquêter » sur elles, car celles-ci leur permettent de « plonger dans une écologie interspécifique » et de « courir le long des rhizomes » (*ibid.*, p. 37). « Le corps des plantes est extensif, distribué et enchevêtré », et citant Deleuze et Guattari, elles précisent : « “même quand elles sont à racines, il y a toujours un dehors où elles font rhizome avec quelque chose – avec le vent, avec un animal, avec l'homme [*sic*]” » (*idem*). Elles répondent, enthousiastes, à l'appel des philosophes de « suivre les plantes », c'est-à-dire de se laisser « séduire » par elles : *détourner du droit chemin*, selon l'étymologie. Suivre les plantes pour, dans un même élan, augmenter l'écart avec soi-même.

« [L]e sujet humain rejoindra la vie végétale dans un voyage d'autoexpropriation vers l'autre », écrit Michael Marder (2021, p. 100). L'« autoexpropriation », une traduction du terme « self-expropriation », dessine un mouvement de décentrement du *soi* afin qu'il puisse aller vers autrui, mais engage aussi un dépouillement, un désœuvrement de sa personne. Peut-être que ce « self-expropriation » trouve des échos dans ce « self-overcoming » que propose Grosz, une opération de surpassement de soi par lequel imaginer d'autres devenir en dialogue avec l'inhumain, grâce auquel nous pourrions être « more than we are » (2011, p. 170); une déconstruction de soi qui libère des définitions existentielles plus riches, plus nuancées, plus près des forces vitales, imprévisibles et assidues, qui opèrent dans le monde. Car, s'appuyant elle aussi sur Darwin, dont la théorie de la sélection naturelle (sur laquelle je ne m'attarderai pas) élabore une nouvelle manière de concevoir l'espèce humaine depuis le siècle des Lumières, en continuité, plutôt qu'en opposition, avec l'espèce animale, Grosz nous invite à être « beyond the human » (*idem*), à réinvestir le concept de subjectivité en le décloisonnant, puisque « the subject does not make itself; the subject does not know itself » (*ibid.*, p. 84). Dès lors, pour Grosz, ne pas se reconnaître, soi-même et entre nous, est la condition « for the emergence of art, for the eruption of collective life, and for the creation of new forms of politics, new modes of living » (*ibid.*, p. 8). Ne pas réussir à restituer un savoir de soi, ou sinon par fragments épars, est sans doute l'échec le plus prometteur : cette amnésie intime, insoutenable dans ses paradoxes, tanguant entre le besoin d'appartenir et celui de se détacher, renouvelle l'origine.

Jusqu'ici, et démontrant la latitude de sa définition, il a surtout été question de ce que *n'est pas* l'origine : une évidence de la chair, un pacte de sang. Ainsi, peut-être est-il un sable mouvant qui, au sein d'un désert peuplé de devenirs, ravale l'individualité. Ou, encore, une feuille accrochée à un chêne ou à un érable. Dans son ouvrage *La vie des plantes*, le philosophe Emanuele Coccia avance que

la feuille est la forme paradigmatique de l'ouverture : la vie capable d'être traversée par le monde sans être détruite par lui. Mais elle est aussi le laboratoire climatique par excellence, la cornue qui fabrique et libère dans l'espace l'oxygène, l'élément qui rend possible la vie, la présence et le mélange d'une variété infinie de sujets, corps, histoires et existences mondaines (2016, p. 42).

La feuille est « l'origine de notre monde » (*ibid.*, p. 43), poursuit-il, une affirmation qui ramène au végétal le rôle dont ont été chargées les femmes à travers l'histoire, responsables de la création du monde comme de sa destruction. Mais là où Coccia rompt avec ce mythe, c'est lorsqu'il affirme que cette origine n'est pas un événement dégagé des impératifs du réel, ayant eu lieu une seule fois il y a des années-lumière : cette origine est « ici et maintenant », et elle n'est pas « en nous, mais en dehors, en plein air », « rythmique, caduque comme tout ce qui existe » (*idem*). Ce régime immersif des feuilles en tant que surfaces innervées, marquées de faisceaux, permet à Coccia d'affirmer la circulation et l'ouverture de tout être à d'autres formes de vie. Si Tsing parlait de « chaînes en marche » pour imager la compréhension moderne du dispositif des généalogies – ce génome qui, se transmettant de haut en bas, à l'intérieur d'une même espèce, ne changeait pas du fait de son anhistoricité –, Coccia, quant à lui, parle de « chaînes de transformation » dont font partie « tous les vivants et la planète entière » (2020, p. 129). Il rappelle qu'à la fiction de la réincarnation, les religions monothéistes ont préféré celle de la résurrection visant « explicitement l'affirmation, d'une part, d'une discontinuité substantielle entre la vie qui traverse l'humanité et celle qui anime le reste des vivants et, de l'autre, une discontinuité personnelle entre la vie de chacun des individus » (*ibid.*, p. 128). Et Nastassja Martin, de son côté, rappelle avec les peuples autochtones et animistes du Grand Nord qu'au mythe judéo-chrétien de la genèse – qui procède par séparation, créant ainsi des binarismes entre substances et espèces, encore corps et espaces –, répondent d'autres histoires proposant d'autres commencements, où les animaux et les humains « parlent la même langue et se comprennent » (2022, p. 191).

Il était question, dans le chapitre précédent, de « revenir au temps du mythe », c'est-à-dire de revenir au potentiel de révolution de ces temps qu'on dit révolus. Non par romantisme ou nostalgie envers une époque lointaine, mais par curiosité envers ce qui, de ces récits cosmogoniques, nous renseigne sur la possibilité d'un « temps situé en amont du processus de spéciation » où « il n'existe pas d'état de grâce, de paradis, ni

de chute, mais une mise en relation trans-spécifique continue et infinie, se déployant dans les métamorphoses des uns au contact des autres » (*idem*). Le contenu de ces récits – leurs lignes narratives qui mettent en échec l’entreprise « de statuer sur l’identité d’un certain type d’êtres » en défendant qu’« il faut se méfier du sens commun et de l’apparente stabilisation des êtres et des choses » (*ibid.*, p. 200) – importe tout autant que ce que leur côtoiement avec les écritures dominantes autorise : l’espoir d’alternatives à nos attitudes, à nos schèmes de pensée et à nos modes d’existence actuels, le pacte de survie de tous les écosystèmes à l’ère de l’Anthropocène<sup>128</sup>.

Coccia nous fournit par ailleurs un exemple de pertinence en citant Ovide : « “Personne ne garde sa forme, la nature rend aux uns la figure des autres” », « “Le ciel et ce qui est au-dessous de lui changent de forme, la terre est ce qui est en elle aussi; nous aussi nous nous transformons, en tant que morceau du monde...” » (2020, p. 129). Chez Ovide, puisque le temps du mythe est celui du cycle des métamorphoses, « “nous ne sommes pas que des corps” », « le reflet ou le miroir de ce qui [nous] entoure », mais « la synthèse de plusieurs univers » (*ibid.*, p. 74) qui, jamais, ne se stabilise, ne s’arrête à ses parties, « des petits moi qui viennent d’ailleurs et qui ne cessent de voyager » (*ibid.*, p. 139). « Tout moi », écrit Coccia, « véhicule l’esprit des autres : ses idées, son souffle, son passé » (*ibid.*, p. 135), ce souffle qui, selon Ovide, « “erre d’un lieu à l’autre et de celui-ci revient à l’origine, il occupe les corps que tu veux” : “Des bêtes il passe aux hommes et de nous aux bêtes, en aucun temps il meurt” » (*ibid.*, p. 130). Ce passage entre les uns et les autres apporte un nouvel éclairage à la génétique : nous n’aurions pas une structure génétique originale, en ce que la réplication de nos propres cellules aurait pour point de départ des cellules déjà dupliquées, réécrites à même le corps d’un autre vivant issu, peut-être, d’une autre espèce que la sienne.

En effet, « [l]e corps humain est un agrégat de morceaux de code génétique provenant d’autres époques, d’autres espèces, d’autres formes de vie » (*ibid.*, p. 155). D’où l’idée d’une « transmigration » de la vie « qui fait de la nature un carnaval sans fin oblige[ant] chacun à être et devenir des bâtards » (*ibid.*, p. 137). C’est-à-dire « [q]uelque chose de radicalement, ontologiquement, impur, mélangé, portant dans son noyau le plus profond une part de non-vie – la chair minérale de la planète » (*idem*). De cette « chaîne infinie de réincarnations multiples » (*idem*), dont la feuille incarne l’építome par ses qualités formelles et ses propriétés, il importe de retenir la formule : « Tout est dans tout », un adage qui rend compte de la traversée en nous du monde, « ses infinis détails » gravés dans nos organes (Coccia, 2016, p. 89). « You’re just wonderful,

---

<sup>128</sup> Ce point sera développé davantage au chapitre trois.

your life meanwhile vulnerable like nature, attacked by cancer and polluted by chemical treatments », se dit Stefan (MR, 77). « We fight to protect the environment, but why say environment? » se demande-t-elle ensuite, car il est « wrong to think we are in the center of something that is around us. That something is nature » (MR, 78). Pas de centre, pas de marge, avec cette logique du *tout est dans tout*, où « [r]espérer, c'est traiter, vivre de quelque chose que quelqu'un d'autre a produit, et transformer ce quelque chose en notre premier terrier » (Coccia, 2020, p. 197). « Il n'y a pas d'environnement – ni de vie environnante –, il y a seulement un flux, un continuum dont nous sommes l'acte de métamorphose », soutient Coccia à la suite d'Ailton Krenak, penseur amazonien contemporain (*ibid.*, p. 211). Si Coccia, à l'instar de tant d'autres, a pu tirer une telle conclusion, c'est grâce aux papillons, d'abord chenille dans un cocon, d'abord corps qui n'a rien à voir avec celui de l'insecte ailé. La même vie en deux, trois, quatre temps..., liée aux autres, à lui-même, dans un flux aussi anarchique et archaïque que celui des grandes mers, désintéressé de l'anatomie comme destin et vérité, repoussant toutes ces fictions sociopolitiques qui fixent et spécifient – confinent dans une espèce (un genre, une race, une classe...) et déterminent sans équivoque – les vivant·es.

Il me semble qu'entre ces lignes se trouve le *oui* qu'attend Gubar lorsqu'elle se demande : « Can I learn to deepen compassion by realizing that my distress is shared, that there are many other people all over the world feeling pain worse than mine? » (MDW, 138.) Un *oui* qui n'est pas de soulagement, mais de connivence au-delà de la contiguïté spatiale : un *oui* qui, sans considération géographique, fait (res)sentir le souffle d'autrui, ses cris et ses larmes. Un *oui* qui pourrait tout aussi bien être remplacé par le mot tibétain « *Tonglen* » qu'elle a lu chez l'autrice bouddhiste Pema Chödrön : « Word that means 'to give and to receive' » et qui exprime, dans ce double sens, le partage « of someone else's suffering » en étant « with him or her, [by] not leaving that person alone » (MDW, 140). Cette définition de Chödrön se transforme, par l'interprétation libre de Gubar, en l'acte de « [b]reathing in the pain of another » (MDW, 140), soit aspirer la douleur d'autrui, remplir ses poumons de cette douleur, parce que « chacun peut se glisser dans la peau de l'autre » (Martin, 2022, p. 192) et qu'il est impératif, pour la suite du monde, de respirer à nouveau sans lutter pour l'oxygène. De « respirer d'accord ensemble » (Tarde, cité dans Macé, 2023, p. 81). Pour cela, il faut purifier l'air, partout, et surtout dans les régions les plus pauvres du globe qui, touchées davantage par les changements climatiques, sont les entrepôts de la pollution, des déchets, de l'Occident – en témoignant leur sol et leur eau contaminés, et les corps prématurément malades, exploités à des fins économiques et poreux aux toxicités de leur environnement.

« Respirer d'accord ensemble » implique ainsi de redistribuer l'air : « My father had all the oxygen, the resources, the money, the power, the charm, and the rest of us lived off the fumes » (*BW*, 138). Consciente du risque qu'il inspire, V écrit que « [t]he closer you were to him, the more chance you had of breathing, but the proximity also meant serious danger » (*BW*, 138), et poursuit avec une question qui, d'un ton assertif, laisse planer un doute sur la constitution du *moi* – ses inclinations, ses aspirations, son origine : « Who knows what makes each of us who we are » (*BW*, 138). Comparant les stratégies de division de son père – lui qui montait les femmes les unes contre les autres en les éloignant chaque fois du sommet qu'il occupait seul –, au fonctionnement d'une cellule cancéreuse, V « see[s] how this early destruction mutation of the family [...] determines the psychic and social pattern of our existence » (*BW*, 139). Bien que la violence ne coule pas dans nos veines – elle n'est ni un fait biologique ni une qualité innée, sa motivation étant essentiellement sociale, politique –, elle agit à titre d'écriture corporelle parce qu'elle bouleverse nos rapports à/avec autrui. Jusqu'à ce que nous parvenions à nous aligner sur d'autres paramètres, à nous mouvoir à l'intérieur d'autres périmètres. Jusqu'à ce que « the architectural framework of [our] life » (*BW*, 138) se fragilise et se réinvente « en salon multi-espèces », conçu par ces « architectes du monde » que sont la fourmi, l'araignée, le chêne, la bactérie... au même titre que l'humain·e (Coccia, 2020, p. 198).

Enfin, oui, il faut assainir l'atmosphère, le traiter... car *tout est dans tout* : « Beaucoup d'entre nous ont un corps dans lequel d'autres personnes ont parfois vécu, ou même sont mortes », écrit Boyer (*C*, 263). « Cela peut faire souffrir de pénétrer les autres et d'en sortir, d'être pénétrés et quittés, d'être nés entre les mains d'un autre être sensible et dans l'environnement encore plus sensible que d'autres ont construit autour de nous, nés dans le reste du monde, tous capables d'éprouver la douleur » dans une sorte de « démocratie submersible de la douleur, [de] panorama partagé du ressenti extrême » (*C*, 264). Dans cette co-pénétration, nous sommes poussé·es à assimiler en soi l'axiome que « tout autre est tout autre » (Derrida, cité dans Deguy, 2005, p. 72). « Éprouver cette altérité radicale n'est pas facile, parce que la présupposition d'autrui est celle d'une parenté », écrit Michel Deguy à partir de cette phrase de Derrida « qui tourne et retourne » (*idem*), et dont les tournures sont autant de manières de former des nœuds dans la corde, parfois au cou et parfois à la cheville, de ses origines.

Peut-être y a-t-il quelque chose du saut sans corde dans le *être et devenir bâtard* que suggère Coccia. C'est-à-dire un ancrage qui est aérien, qui n'aurait rien à envier aux oiseaux les plus gracieux, et dont la liberté d'envol esquissierait le vol, au sens deleuzien : « trouver, rencontrer, voler, au lieu de régler, reconnaître et juger » (1996, p. 15). En effet, la bâtardise, ici, n'est pas jugée au nom de la loi; elle ne forcerait aucun retrait

par son reproche social, n'étant ni une faute ni un défaut, mais l'élan par lequel des unions improbables surviennent. Car que faire d'autre « [n]ow [that] the *I* of me had run out » (*BW*, 116), si ce n'est se lancer dans le vide, et s'assurer, en tombant, de ne voler au secours de personne? Mais on se réveille à temps, on ne s'échoue pas, avec cette révélation – j'ai écrit « révolution » – au bord des lèvres : « This story was not my story » (*BW*, 138). On se dit qu'il ne faut pas mourir « avant que la musique des astres [nous] suffise » (Leduc, 1964, p. 399). Bâtarde, on l'est, on le devient, dans l'absence du droit, dans la poursuite de tracés obliques par endroits rompus, par endroits recollés, nous menant les unes aux autres. Ainsi V qui, au sujet de sa sœur retrouvée de l'autre côté du pouvoir paternel, écrit : « My sister and I, on an island called Manhattan, with my body on fire, nausea racing through me, fell in love. We found another direction for our attention, not up toward the impossible father or out toward the unreachable mother, but across to each other » (*BW*, 140).

\*

« *Le moi n'est [...] qu'une petite musique...*<sup>129</sup> »

Caroline souvent m'interroge : *qui c'est?* Je lui dis ce qui se passe derrière les murs de sa chambre. Je fournis des images aux sons qu'elle entend. De cet homme en diagonale d'elle, elle dit : *c'est étrange de connaître uniquement sa voix, la radio qu'il écoute, le reste, je l'ignore*. Je lui décris ses traits, j'estime son âge, fais l'hypothèse de sa condition, des raisons de son hospitalisation à partir des bribes de phrases que j'accumule lors de mes arrivées et de mes départs, chaque fois que je vais aux toilettes ou à la cafétéria. Il a perdu l'usage de la parole en raison d'un accident cérébral, il a chuté en ski. Mon amie remplit les blancs, additionne les éléments qui forment, au fil des jours, l'ossature de la foule hospitalisée.

Elle me parle de cette femme croisée par son mari à l'entrée du centre de réadaptation, une sorte de hasard heureux, inespéré. Elle avait trouvé son miroir. Mère d'un jeune enfant, au début de la quarantaine, cette femme vivait aussi avec un ostéosarcome qu'elle avait développé une première fois dans l'adolescence. Ce n'était que tout récemment qu'il y avait eu une récurrence, et des traitements agressifs de chimiothérapie pour contrôler la tumeur. Me revient cette phrase de Boyer : « Mon traitement a fonctionné, pas le sien, et

---

<sup>129</sup> Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2020, p. 135.

il n'y a aucun moyen de savoir pourquoi » (C, 213). Il n'y a pas non plus moyen de savoir pourquoi mon amie et cette femme ont ce cancer, et pas moi.

*Elle avait une voix triste.* Lorsqu'elles se parlent au téléphone, l'émotion parfois cimente leur cage thoracique. Elles demeurent silencieuses, avec seulement le souffle de l'autre pour faire durer le contact. Caroline n'a jamais vu cette femme. Elle n'a d'elle que le grain de sa voix, son accent, la vibration de ses cordes vocales quand elle acquiesce, sa façon de répartir du silence entre chaque mot, entre chaque phrase, et le rituel qui signale que l'appel doit se terminer, *c'est trop difficile, je suis fatiguée...* Alors elles s'échangent, en guise d'au revoir, un espoir suffisamment ample pour deux. Un espoir de se reparler, *vite, à bientôt...*

Gubar raconte qu'après sa réduction tumorale sa bouche a été tellement sèche qu'elle sentait à peine sa langue, se demandant « [w]ill subsequent treatments of cancer similarly choke and muzzle the patient? » (MDW, 70.) Biron, quant à elle, court le risque de ne plus pouvoir parler après ses opérations, du moins, de ne plus parler comme avant : « Je perds la facilité que j'avais à articuler. Parler me fait souffrir et je ne sens plus le bas de mon visage » (JR, 108). Et Stefan se retrouve avec une voix « grossière », lourde, après avoir glissé sur une surface glacée, allant du jardin à sa maison; un accident qui accuse de la fragilité de ses os en raison du cancer, des traitements : « I temporarily lost my voice, and the Coarse Voice made its entrée » (MR, 69). La voix « grossière », c'est la voix d'un thorax fracturé, de vertèbres atteintes de métastases, que Stefan décrit comme « thin and wavering like an old woman's voice » (MR, 71). Une voix qui non seulement l'arrache à son âge, mais la rend étrangère à elle-même, ayant un timbre parfois si faible qu'on ne l'entend plus et qu'il est impossible de savoir *qui* parle. Même s'il y a toujours déjà de l'inconnu dans sa propre voix, celle de Stefan est figée dans le malentendu, au sens de méprise, de désaccord, au sens, aussi, de ce qui ne s'entend pas, imperceptible à l'oreille. Cette voix laisse échapper des choses, elle ne retient rien. « It makes its entrée with eruptions » (MR, 77), emportant tous ses repères langagiers.

À l'intérieur de sa chambre, je sais que mon amie s'invente du monde. Qu'à partir de ces extrapolations, de ces mots que je prends à la bouche des autres patient·es, elle s'invente un monde plus vrai que l'origami qu'elle s'en fait.

« *La même histoire tourne et a une autre fin.*<sup>130</sup> »

De quel monde s'agit-il? Depuis le début de cette thèse, il est question : du dehors au dedans, de l'avant à l'après, des présences autres qu'humaines à humaines, d'elle à moi... Le monde recouvre une vaste aire de jeux à la fois sémantique, corporelle, temporelle et spatiale. Joutes de pouvoir; marelles aux ascensions dédiées à ceux qui, d'un seul caillou, atteignent leur cible; pistages qui consistent à retrouver l'objet pisté en le débusquant plutôt qu'en le tolérant dans ses formes du vivre. Accad, pour qui la maladie n'est pas « un repli, une fermeture sur [elle]-même », entreprend une quête inverse à celle de

l'idéologie dominante cherch[ant] à rompre, à détourner [la relation du corps à la nature et à la société] dans l'ensemble de la société, avec tous ces gens (agents), médecins et autres, qui répètent que le cancer est dans l'individu, dans ses gènes ou sa tête, que l'individu est responsable, que ni la société ni la nature n'ont à y voir (*VC*, 408).

Boyer, vingt ans plus tard, se joint à Accad : « Je lui dis que mon test pour rechercher le gène BRCA est revenu négatif. Je lui dis que sans cause hormonale ni tendance génétique ni mode de vie comprenant d'évidents facteurs de risques, j'ai sans doute été exposée à des radiations ou à je ne sais quelles substances cancérigènes » (*C*, 154). Il ne faut donc pas que sa fille s'inquiète d'avoir « ce gène qui la condamnerait » peut-être. À quoi sa fille répond : « "Tu oublies que je suis quand même condamnée à vivre dans le monde qui t'a rendue malade" » (*C*, 154), une phrase qui se superpose à celle d'un autre temps quand, à quatorze ans, ébranlée devant un cerf blessé d'avoir été percuté par une voiture, elle chuchota à sa mère : « Anne, je déteste ce que le monde fait au monde » (*C*, 154).

Ce monde est un laboratoire de sensualités; en lui les choses se testent, se goûtent, se reniflent, se mêlent. En rappelant que l'air n'est pas un élément naturel, « qui existe dans sa forme la plus pure, au-delà de tout acte de manipulation de la nature », mais qu'il est « un sous-produit végétal », le résultat « du métabolisme des plantes », Coccia soutient que « le monde est une entité végétale bien plus qu'une entité zoologique. Un jardin plutôt qu'un zoo » (2020, p. 195). Et « [s]i le monde est un jardin, les plantes ne sont pas, ou pas vraiment, ou pas seulement, le contenu de ce jardin ou leurs habitants » (*ibid.*, p. 196). Jamais décoratives, ne remplissant pas qu'un rôle esthétique, les plantes sont, en réalité, « les jardinières elles-mêmes » (*idem*). Je développerai cette réflexion au chapitre suivant, mais si je tenais d'emblée à restaurer l'importance du végétal, c'est pour planter l'idée d'une filiation ne reposant ni sur l'évolution de caractéristiques en faveur

---

<sup>130</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2019, p. 811.

de la sélection naturelle ni sur des principes mécaniques. Je mise plutôt sur une filiation qui spéculerait autour de la possibilité de dire *je viens des plantes* avec le même sérieux qui sous-tend les affirmations « je viens de telle ou telle famille » ou, encore, « je descends de l’animal »<sup>131</sup>. Venir d’elles, c’est-à-dire *tenir d’elles* et *tenir à elles*, puis les appréhender comme les (insti)tutrices qu’elles sont, car par leurs *étos*, elles nous enseignent comment *se tenir*, *se soutenir* entre expressions alchimiques du vivant. Ce *se tenir* a tout d’une apostrophe à l’instar du *viens* dont il a été question au chapitre précédent : *se tenir*, tel que je souhaite l’entendre, est une interpellation qui ne garde du reproche que son sens latin, *s’approcher*, *mettre sous les yeux*. *Se tenir* est alors une mise en demeure qui effectue un retour *en* la demeure, soit le rappel que le monde est simplement là, « purement là<sup>132</sup> », et qu’on ne peut s’en extirper, ayant une responsabilité face à lui, face à nous. À ce sujet, Evelyne Accad cite Gilles-Éric Séralini, un biologiste :

Il est rare que les moyens d’information expliquent que nous dépendons intimement – obligatoirement – de la vie des végétaux pour exister, car *nous sommes les enfants des plantes*. Or, nous ne protégeons pas les plantes au niveau mondial, nous nous comportons plutôt comme leurs parasites, leurs destructeurs. [...] De plus, étant donné que tout s’échange et que peu se dégrade, sinon ce ne serait pas polluant, contaminer un champ d’insecticides ou de désherbants pour surproduire, c’est polluer un hamburger ou un steak, c’est donc polluer ensuite un corps humain, et nous tuer à petit feu, car nos corps ne sont jamais finis physiquement, notre intestin par exemple se renouvelle presque complètement en six mois, nos corps sont des échangeurs de substance éternelle (*VC*, 106; je souligne).

En lisant cette citation, j’ai en tête le portrait d’un·e enfant dont l’apprentissage, dispensé par les grand·es, consiste entre autres choses en un rapport d’imitation fondé sur l’émerveillement, l’étonnement. Sur la contemplation. Mais si le devenir n’est pas mimésis, peut-être que, dans le contexte d’un devenir-organique, ce qu’il faut retenir, c’est la capacité du végétal à inventer du nouveau à partir du même, puis à « vi[vre] dans l’extériorité : le mouvement de la plante est toujours dirigé vers le dehors, sa poussée est “extatique” » (Burgat, 2020, p. 79). Puisqu’elle « renaît le plus souvent de ses débris », « [l]e retour sur soi n’est pas une modalité de leur être, la vie végétale “ne revient pas sur elle-même” » (*ibid.*, p. 81). Ce mouvement de non-retour vers notre origine est une infidélité en notre nom et *met sous nos yeux* notre inscription dans la grandeur du monde plutôt que dans l’univers clos de la famille, voire de son espèce.

<sup>131</sup> La narratrice de *Croire aux fauves* écrit d’ailleurs : « Je ne sais pas toujours où je vais ni qui je suis. [...] Moi je reviens de la gueule d’un loup. Le reste? C’est un mystère » (Martin, 2019, p. 145).

<sup>132</sup> « La vie végétale [...] peut aussi être l’expérience angoissante d’une existence qui est purement là » (Burgat, 2020, p. 82).

*Suivre les plantes*, disaient Deleuze et Guattari, affirmant sans doute par là *je suis les plantes* et *j'en suis*, leurs propositions de vie n'étant pas des prédispositions, mais des dispositions *purement là*, elles qui font sans nous et nous (dé)font, elles qui ne nous attendent pas pour être, mais dont l'être nous concerne. Ces plantes, et ces fleurs, nous prédestinent à être par elles touché·es. Comme dans cette page de Proust qu'Alice reçoit de son médecin, à lire avant de dormir. « Ainsi vous deviendrez, je l'espère, cette "inconnue prédestinée" qu'un sommeil enchanteur visite pour de longues heures », lui dit le médecin en formulant cette prescription littéraire (RA, 61). « "Non loin de là, lut Alice, est le jardin réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre indien..." » (RA, 61), ces fleurs qui, dans le récit proustien, « restent closes jusqu'au jour où l'inconnu prédestiné viendra les épanouir » (Proust, 2019, p. 811), sans se douter de ce que le jardin, déjà, a réveillé en lui, a rêvé pour lui.

\*

### *La main qui jardine*

Florence Burgat, philosophe, observe dans les rêveries solitaires de Jean-Jacques Rousseau que « [l]e sentiment de soi se dilue à l'occasion de la plongée extatique dans le monde végétal » (*ibid.*, p. 82). Jamaica Kincaid, quant à elle, croit que cette solitude n'est telle que si elle est bruyante, transportant les rumeurs de l'extérieur. Elle se souvient du Botanical Museum at Harvard où les fruits et les fleurs en verre soufflé « are shown at various stage of development, from blossom to their full ripeness, and then in various stage of decay and disease » (1999, p. 79). Émue par cette beauté discrète qui naît de l'absence d'embellissement, Kincaid conclut que ces fruits et fleurs « seem more representative of the real than do the things that they are meant to resemble » (*idem*). Or elle ne se laisse pas méduser par cette beauté créée de la main de l'homme : « it is man vying with nature ». En effet, « [t]o see these things is to be reminded of how barefaced the notion of captivity and control used to be, because the very fabrication of these objects, in their perfection (no decay or blemish in nature is ever so appealing) [...] attests to a will that must have felt itself impervious to submission » (*ibid.*, p. 80). « How permanent everything must feel when the world is going your way! », lorsqu'il n'y a ni entrave ni piège parce que cette fluidité, cette permission d'aller partout en lui en laissant son empreinte – son contact sur les êtres et les choses au point d'en impacter la nature –, est le symptôme d'un droit acquis sur le monde, « when [it] is yours » (*idem*). Puis, du musée botanique, elle se rend au Sissinghurst Garden que « all the great gardeners [she] know[s] love and everything connected to it, especially its creators, Vita Sackville-West and her husband » (*ibid.*, p. 82). Ici, de nouveau, Kincaid ne

s'arrête pas à la beauté majestueuse de ce jardin anglais, « an extraordinary creation » : « I remain unmoved by it » (*idem*). En écrivant qu'elle « suspect that the source of my antipathy to Sackville-West and her garden is to be found in her observations of the garden, in the way she managed to be oblivious of the world », elle nous invite, d'une part, à ne pas oublier à qui est la main qui jardine (dans le cas de Sackville-West, une main blanche et bourgeoise) et, d'autre part, à nous méfier du désordre organisé que circonscrivent les jardins anglais, car si leur irrégularité et diversité de formes, de couleurs, de parfums... correspondent au monde, elles ne répondent bien souvent qu'à la volonté de cette main. Une main suffisamment privilégiée pour qu'il n'y ait pas, dans ses écrits sur le jardinage, de mention « of the sad weight of the world » (*ibid.*, p. 83). Ou pour que ce chaos soit dépeint, comme chez Henry James, par des « luxurious observations [...] [that] could have been written only by a person who comes from a place where the wealth of the world is like a skin, a natural part of the body, a right, assumed, like having two hands and on them five fingers each » (*ibid.*, p. 116). Par une personne qui n'est pas en situation de handicap et/ou de maladie.

« [T]he world cannot be left out of the garden » (*ibid.*, p. 82), c'est une évidence et une mise en garde pour résister à l'attraction qu'exerce l'image du jardin en tant que huis clos, en tant que « féérique domaine<sup>133</sup> » situé entre l'espace intime de la maison et l'espace public des routes. « If there is a path, there is a garden » (Boyer, 2019b), cette logique nous autorisant également à croire que le monde, par ce même chemin, se rend au jardin; qu'il n'y a pas de murs assez hauts, tressés de « tall queens, hollyhocks, [de] roses trémières » (*MR*, 46), pour contraindre le réel à faire demi-tour.

Dans un court essai qu'elle publie sur son blog en 2019, en même temps que la parution de *Celles qui ne meurent pas*, Boyer écrit, au sujet de son jardin :

[a] garden is a system of vital souls, every creature in it pushing and pulling, growing and receding, taking and contributing, beginning and ending, and myself, in that system, is both important and not, doing all the same things, respirating as the cats and the cardinals and soil microbes do. Even at its peak reckless chaos, or perhaps even most at its peak reckless chaos, the garden instructs through a series of multi-sensory inputs all of the living souls inside of it and in its way, harmonizes them, whispering into our glandular aspects instructions soon transmitted to our cells. The potatoes and barberry and the slugs and the gardener bask in the same, all-coordinating light. A better part of being a gardener, too, is that plants don't care who you are. A more disappointing part of being a person is a world that does, rather than allowing each to exist loved and cared for as a generally existing being generally existing. I am against brittle, needy forms of selfhood, and really over "anne boyer"

---

<sup>133</sup> « Avant de me coucher, je voulais sortir de ma chambre pour explorer tout mon féérique domaine » (Proust, 2019, p. 310).

as a concept I am supposed to be attached to, which is not the same as not appreciating the life which gathers inside my memories and senses. But what we have handed to us as selves at the moment are often desperate, burdensome subjectivities mauled into competition and produced by this frantic, sputtering phase of capitalism and information-damaged life (2019a).

Ce jardin que décrit Boyer, couronné d'un soleil réunissant toutes les espèces vivantes qui y collaborent, abrite une biodiversité riche et mouvante qui tourne le dos aux identités. *Ce don't care who you are* des végétaux donne une circonstance au *care* pour se concrétiser : pour que l'amour soit cet « exchange between the self and the atmosphere » (Kunitz, cité dans *MR*, 42), nourri de ce trésor de vie que seule la multisensorialité peut nous ouvrir par sa capacité à nous engager par tous les sens dans l'étoffe du vivant. En réponse à cette compétition encouragée par le capitalisme néolibéral, et qu'incarne le scénario du *un contre un*, ou du *face-à-face*, Boyer constate, dans son jardin, que le rapport à l'autre et au milieu est de l'ordre d'une coordination sans fantasme de symétrie. C'est-à-dire que, peu importe où elle se pose en témoin de la lente dissolution de son *je* et de la présence des plantes, des chats, des oiseaux, des microbes..., des enfilades de gestes, de sons, d'odeurs ont lieu, sans elle et avec elle, et n'ayant pour début et fin que leur truchement perpétuel.

Le jardin, pour Stefan, bien qu'indivisible, se saisit par « glimpses of great beauty » (*MR*, 43). « By beauty I mean dark blue lilies and light blue lilies exist, and pink barbed ones are shooting up between them » (*MR*, 43), la beauté résidant alors peut-être dans ce passage du bleu foncé au bleu pâle, au point précis où se touchent, sans se confondre, le ciel et la mer qui « durent pour toujours<sup>134</sup> » (*SL*, 128). La beauté, ainsi, ne se donnant à voir, à sentir, à entendre que par la jonction d'une chose et d'une autre. Jonction que l'on pourrait qualifier de scission, celle-là même qui forge cette *image-cristal* dont parle Deleuze (1985), où passé et présent s'entrechoquent, où le passé est l'éther d'un « présent qui passe » (*ibid.*, p. 358) en préservant le relief de ce qui est et n'est plus. Où le temps, donc, se dédouble – j'ai écrit « déboule ». Mais au cœur d'une réalité augmentée par des illusions d'optique que nous procure une *information-damaged life*, cette image perd son aspect cristallin; l'existence s'aplatit. Mais il me semble que le jardin restitue cette image, car sa beauté ne se conserve pas égoïstement; stratifiée, aux volumes insoupçonnables, elle se partage dans son immédiateté pure et dure, puis elle déteint en étant traînée d'un œil à un autre, en étant traitée par reflets, par diffractions, dans la languueur d'une lumière d'été, « in a summer's light » (*MR*, 44).

---

<sup>134</sup> « Néanmoins, seuls la terre et le ciel durent pour toujours, ralliés par l'océan » (*SL*, 148).

« All the plants are filled with time of their own » (MR, 23) : leur circularité assure une réintroduction des traces du passé dans le présent de leur apparition, sans néanmoins qu'il y ait répétition chaque fois qu'elles « renaissent » au printemps. Pour le dire avec Marder, « [l]a fermeture circulaire coïncide avec une ouverture absolue » (2020, p. 197). Bien que les végétaux soient immobiles, ce qui ne signifie pas qu'ils ne sont pas « mutables et polyvalents » (*idem*), leurs mouvements se concentrent dans ce recyclage d'eux-mêmes. « By vegetable I mean the vegetable patch I started three years ago out of a thick meadow » (MR, 46) et qui, depuis, est le terreau fertile de nouvelles pousses. Dès lors, cette beauté, qui s'offre « by moments in which I am fully present » (MR, 46), miroite sa puissance de vie, qu'elle improvise chez Stefan à la manière d'un tango, « [n]ow and now and now » (MR, 47).

« [A] desire to learn tango again », écrit-elle, réchauffée par « the heat rising from the soil » (MR, 44). « By garden, I mean connection, bonding. Plants, trees, flowers, and animals are back in nature's cinematography. [...] It offers reassurance, continuity, a contract » (MR, 44), poursuit-elle, en s'installant côte à côte avec ces existences à la fois familières et étrangères. « In the garden I belong. I am no immigrant and no patient in the garden » (MR, 46), les étiquettes sociales tombent, inutiles pour des rencontres et des relations qui ne se polissent pas – j'ai écrit « polissent », et cela est vrai aussi. À l'écoute des changements qui adviennent sous terre, la jardinière sait que « [g]ardening is like dancing or cooking together; you have to be in tune with the other person as well as with the plant, the seed, the soil, and the seasonal rhythms » (MR, 50). « A garden does not ask to be dealt with quickly and efficiently », c'est pourquoi la jardinière s'attache à ce qu'il aménage de potentialités et d'improbabilités, en dehors du paradigme échec/succès : « In the garden, no doubts and no fears gnaw at me. No should-do's put pressure on my back. If some seeds don't take, if spiders or green caterpillars attack the red and black currant shrubs, they are just part of the garden's story. There is no possible failure » (MR, 48). L'histoire du jardin est celle du corps malade qui croise un serpent à la peau « glistening in the sun » et qui se surprend à penser que « [m]aybe it has shed the old one that very day » (MR, 45) : que peut-être cette chair constellée d'écailles raconte « [a] woman's whole life, in a single day, just one day, and then that day, her whole life » (*The Hours*); raconte l'instant de son apparition. Les tours de magie, par lesquels « there is a whole world to look at and everything in it makes sense » (MR, 45), se multiplient au gré des entrées et des sorties de tous les bords du jardin; des arrivées et des départs de ses hôtes.

Est-ce anodin qu'entre deux paragraphes sur le jardinage, Stefan reprenne un extrait de *Where I Live Now* de Sharon Butala? L'extrait va comme suit : « I am listening for spirit. Mostly I don't hear it. What it is is a

returning attention to me, not a sound, never anything I can see, not a voice. It is, simply, *Attention*. [...] I suppose I could ask, *Who are you?* But I wouldn't expect an answer, and I'm sure I wouldn't get one anyway » (MR, 55). C'est seulement une capacité d'attention, répète Stefan, qui nous est rendue par le souffle (*spirit*), soit une manière de « pratiquer l'attention » en ayant recours au rapport performatif qu'entretiennent entre elles toutes présences affectives et expressives (Cyr, 2023). Cette attention nous fait ainsi accéder à l'invisible frisson qui nous traverse à l'écoute de ce qu'on croit être un silence ou à l'écoute d'une musique indéchiffrable de nous, mais ne devenant jamais ver d'oreille. Cette même musique, cris d'animaux ou impulsions ultrasonores des végétaux, qui nous fait entendre notre propre cadence, notre cœur battant à l'unisson avec l'acoustique du monde et bondissant à la question *Who are you?*

*I wouldn't expect an answer...* « Le téléphone reste là, mais il n'y a plus personne », écrit Biron (JR, 23). Au moment où elle apprend que sa mâchoire est l'hôte d'une tumeur, elle sent que « [s]es pieds ne touchent plus au sol, la terre [lui] remplit l'œsophage, des feuilles mortes datent les cicatrices qui recouvrent la peau, leurs nervures brunes se mêlent à la racine des cheveux » (JR, 24). Dans un flux continu, la salive s'écoule dans la terre, le parler malade est terreux. Il y des fuites, *it's leaking* : « As I dance, I have no control over my bowels, and for the first time I don't care », admet V tandis qu'elle s'ajuste aux sons des percussions et aux autres femmes qui, avec elle, « breathe, scream, kick, punch, release » (BW, 198). Gubar et V emploient toutes deux l'expression *garden hose* pour définir ce tube qui est inséré ou installé en elles. Au sujet des pansements qui recouvrent ses plaies, et qui sont changés régulièrement, Gubar redoute qu'ils n'irritent trop l'épiderme, qu'une réaction allergique advienne : « Will my skin start tearing or stripping off? » (MDW, 147.) « As the day progresses », elle note que « the throbbing pressure of the garden hoses in my bottom neither increases nor decreases, but the irrigation of the second tube spikes into torment » (MDW, 147). V, quant à elle, est marquée du souvenir de sa troisième intervention médicale : « It feels like he is shoving a garden hose through my wound, and now noise is coming out of my mouth. I am screaming, truly screaming. The nurse is kind and takes my hand » (BW, 81). *Garden hose* relève peut-être du jargon médical, mais son utilisation dans les textes force l'arrêt : au-delà de sa visée performative – nous faire imaginer à quoi ressemble le tube –, il me semble qu'elle suscite des interrogations non pas sur la pertinence de son usage, mais sur le sens qu'elle recouvre dans un tel contexte. Ces mots sur lesquels j'accroche me tirent hors du texte, m'ouvrent à une « expérience attentionnelle » particulière (Macé, 2011, p. 47) : celle de « lire en levant la tête » (Barthes, cité dans *idem*). « Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées...? », nous demande Barthes (*idem*). *Garden hose* s'assure que l'on renoue avec notre mémoire corporelle : sur la douleur décrite,

et dans un inconfort à lui coller une autre image, se calque le bourdonnement des jours d'été où l'on déroule le tuyau d'arrosage flexible et extensible – qui a l'apparence d'un serpent –, en veillant à ce qu'il n'y ait pas de nœud pour que l'eau puisse circuler à la manière d'une narration sans point final. Pour que l'eau soit cette matière translucide, issue de la terre, capable « de transformer [l]a maladie en fleurs et en jardins » ainsi que de « prendre nos larmes [et] [de] les changer en bouquets » (*VC*, 362).

En dédiant un chapitre entier au jardinage dans son autopathographie, Stefan donne à penser sa propre trajectoire de vie et de mort : un devenir qui oscille entre continuation et suspension, épanouissement et dégradation. Une trajectoire que connaît bien Lorde qui, « en tant que créature vivante, apparten[t] à deux forces contraires – croissance et déclin, germination et dépérissement, vie et mort » (*SL*, 134). Chez Hyvrard, cette germination qui côtoie de près le déclin prend la forme de fruits décrochés d'un marronnier, fruits qu'elle récupère au cours d'une promenade « sur le goudron » : « Les marrons ne germeront pas. Le bitume les condamne à mort. Et pourtant, enfouis dans mes poches, ils racineront dans mon corps, m'infusant la résistance du vivant. Devenir pareille à eux. Maintenir coûte que coûte la graine des lendemains » (*LC*, 18). Et pour ce faire, « [m]archer. Marcher encore. Cette vie qui n'est plus qu'une marche ramassant un par un les marrons » (*LC*, 17). Marcher et « [c]hercher les mots. Construire les phrases. Les syllabes dans un autre ordre [...]. L'espérance d'une autre organisation » (*LC*, 17). Suivre « [l]a profusion. Le mot qui verse et se répand. L'excès qui ne finit pas. L'infini tentant de remplir la terre entière » (*LC*, 19) et ne pas être aveuglée par cette abondance, car « [i]l manque un concept. Toujours le même, le nom des marrons sur le trottoir » (*LC*, 18). Marcher, encore, pour que le soulèvement de son talon arrache au sol le « mot pour dire l'absolu corps de la terre », pour que sous sa semelle surgisse le nom de ces « cellules se multipliant toutes pareilles » (*LC*, 18). S'éterniser dans « [l]a fuite. La dérobade » avant de « jeter au beau milieu » ce *je* titubant qui bégaie : « J'ai le... » (*LC*, 21). « Rien à faire », la langue se rétracte après le *je*, alors « [s]auter. Sauter plus haut encore » « comme si j'étais à moi seule l'Apocalypse » (*LC*, 21) d'un *viens* sans destination (Derrida, 1986), d'un *tiens* sans précipitation.

Les femmes malades sont un *je* qui ne devance rien, qui doute de tout, qui prend le temps de ses sens. Leur regard est éparpillé entre passé et présent, leurs mains palpent « [l]e mot imprononçable » (*LC*, 21). Elles avancent à pas lents, à l'inverse des cellules cancéreuses qui, en elles, participent à une « [c]ourse de vitesse dans la nuit du corps » (*LC*, 18). Les marrons une fois tombés ne pousseront pas leur germe au-dehors. Mais en séchant, ils se feront le relais d'une force affirmative pour Hyvrard par la potentialité de leur retour lorsque remis en terre ou en texte. Dans ce contact s'échangeront des informations, des vibrations, des

résonances. Toute une révolution advient cette réceptivité mutuelle. Ainsi, sans jamais capituler, les femmes tâtent l'innommable cancer, jusqu'au bout de cette « nuit qui n'aura pas de fin » (LC, 20). Jusqu'à ce qu'elles n'aient plus de force pour tirer sur la gâchette du langage.

\*

### *Double V pour western*

Entre Caroline et moi, une amitié de sensibilités, de sensations, de sensorialités. À sa fête, je lui offre le parfum *Marfa* de Memo Paris, dont la note de cœur est la tubéreuse, cette fleur si envoûtante. En cette fiole se tient une histoire qui ne se contente d'aucune limite, visant toujours plus loin, toujours plus haut : *Une destination au destin à part... Au cœur du Texas, Marfa invite à voir, sans ciller... Le ciel au fond des yeux... Un western au ralenti... Ici, la vie est un roman...* Posé sur la chair de Caroline, au creux de son cou et de ses poignets, ce parfum permet qu'une partition de vie s'écrive, à partir des fragments du temps d'avant. À l'hôpital, elle me parle de ces westerns écoutés dans le chalet qu'elle louait chaque été. Le propriétaire possédait une collection impressionnante de films en noir et blanc. Jeux de regards, doigts sur le pistolet, duels. Je la taquine puis décèle dans son sourire une pointe d'insolence et sur ses lèvres, une joie qui, immédiatement, me convainc du charme de ce cinéma. Je l'imagine assise devant la télévision cathodique, les yeux écarquillés devant les chapeaux de cowboy. Je la vois rembobiner, dans un plaisir coupable, chaque cassette avant de la déposer à sa place, au vide qu'elle aura laissé dans la poussière. Et moi, aujourd'hui, je suis la spectatrice de son western à elle. Je ne lâche pas la croyance qu'elle peut prolonger tous les génériques comme un parfum peut laisser derrière lui un long sillage, la trace d'une présence qui se dissout doucement, peu à peu, éternelle dans l'air.

Lorde, dans son journal, précise avoir « commandé un parfum à Grenade qui s'appelle : “Lève-toi et embrasse-moi” » (SL, 183). Boyer, quant à elle, compare la capacité à écrire l'éreintement aux chances de « prendre en photo l'odeur d'un parfum » (C, 58). Chez les deux, le parfum est lié à quelque chose qui bouge sans soi, fugitif dans les marges du corps. Et moi, accompagnée de cette fatigue qui s'attarde sous ma peau, je fouille à travers les catalogues pour trouver *mon* odeur, ma signature olfactive, et je me rends maintenant compte qu'il me faut prendre les choses autrement, c'est-à-dire connaître la narration que promet tel parfum avant de lire sa composition. Aimer le parfum à l'envers, moins pour ce qu'il porte à ma peau que pour l'univers qu'il est susceptible d'activer au contact de celle-ci. Faire en sorte que le parfum

me porte. Qu'il me dise *lève-toi* et que j'obéisse. Ainsi, ma quête ne doit pas me mener à mon odeur pour la confirmer, mais à quelque chose de complètement inédit, d'impensable. Je dois consentir à n'être ni le parfum ni moi-même, mais la rencontre chimique entre les deux.

*L'Innommable* est une eau de parfum créée par Serge Lutens dans laquelle se cache, comme toutes ses autres fragrances, le roman de sa vie. Né en dehors d'une union officielle à la fin du régime de Vichy, il charrie depuis le secret de sa bâtardise, lui-même devenu l'innommable qui caractérise sa venue au monde. *Ce que tu tairas parlera pour toi*, écrit-il en présentation de ce parfum. Il n'aura cessé de se réinventer à travers son art, abolissant chaque fois les binarités, célébrant des « noces contre nature » (Deleuze et Parnet, 1980, p. 8). Citant Flaubert – « À force quelquefois de regarder un caillou, un animal, je me suis senti y entrer. Les communications entr'humaines ne sont pas plus intenses » –, Lutens soutient que « quelqu'un qui crée a le pouvoir de passer de l'autre côté. Créer, c'est être soi-même et aussi le caillou, le juge et le criminel, la femme et l'homme...<sup>135</sup> ». Ça, il l'a éprouvé très jeune, lors de cet accident qui aurait pu être fatal. Enfant, il s'était presque noyé dans un lac, hypnotisé par la clarté de l'eau, le mouvement des algues. Il dit « tombé dans les algues », puis se reprend aussitôt : « tombé en les algues », au sens où « [il] les [avait] dérang[ées] » et qu'elles, sorties de leur rang, s'étaient arrimées à lui dans ce passage « de l'autre côté du miroir ». Lorsqu'il émerge à la surface, à jamais changé par cette « danse du voile invraisemblable », il ne trouve seulement à dire que « c'était très beau ».

Lisant un entretien de Lutens, « un bijou d'intelligence, de précision, de beauté », Dufourmantelle écrit qu'elle eut « envie de retourner au Palais-Royal [pour] y reprendre [s]on souffle. S'il y a bien un lieu secret dans Paris, c'est ce jardin invisible du dehors » (2020, p. 31). Poursuivant son éloge, elle ajoute qu'entrer dans la boutique de Lutens, « c'est faire l'expérience d'un mystérieux raffinement, entre *Blue Velvet* et *Alice au pays des merveilles* » (*ibid.*, p. 32). De celui qu'elle appelle « un philosophe paradoxal », « un magicien », puis indirectement un « chaman », ne « buv[ant] pas ses propres filtres, les administr[ant] [plutôt], comme tout créateur véritable », elle dira qu'il « fait respirer et entendre » (*idem*). « On se dit alors qu'on devrait prêter davantage attention à ceux qui écoutent et servent nos sens » (*ibid.*, p. 34), y compris, et surtout, l'odorat, « ce sens premier, enfantin et plus encore animal » (*ibid.*, p. 32). « Que face aux politiciens, qui rebâchent un avenir de formules aussi vaines que délétères », poursuit-elle, « il faudrait prêter l'oreille à ceux qui savent la sagesse des corps, des sensibilités, des enfances » (*ibid.*, p. 34). « Je crois que tout se passe avant l'âge de

---

<sup>135</sup> « Serge Lutens, quand le noir montre sa couleur », *À voix nue* animée par Philippe Bresson, *France culture*, épisode 1 (« À l'origine »), 2 septembre 2013. Sauf indication contraire, les citations suivantes sont tirées de cette référence.

10 ans », écrit Lutens (cité dans *ibid.*, p. 32), et sa presque noyade, fable aquatique sublime, constitue le tournant d'une existence à jamais marquée par une attraction pour l'obscur, le trouble, l'inconscient; pour les liens qui, arbitraires et incontrôlés, surgissent du noir en avivant la créativité du rêveur-poète-parfumeur.

La beauté, l'un des objets de ce chapitre, ne se donne-t-elle qu'au seuil de sa possibilité, à l'instant même où elle se retire, ou au moment de perdre connaissance, asphyxiée sous les courants du réel? Ailleurs, Lutens raconte comment, à une cliente qui n'avait aucun odorat, il avait pris pour canevas son visage. Contemplant la délicatesse de ses traits, il avait perçu tout de suite une ressemblance avec Simonetta Vespucci, la Vénus de Botticelli. Tout était dans les détails, la courbe du menton, la profondeur du regard, le blond vénitien des cheveux. Face à lui, il y avait donc le corps de sa cliente et celui de Vespucci, morte à 23 ans. L'une n'effaçait pas l'autre. Non, au contraire, elles étaient toutes les deux magnifiées par cette autre femme qu'elles ne voyaient pas, qu'elles ne sentaient pas, que des destins différents maintenaient séparés. Le fil invisible entre elles était pourtant évident : l'iris, avait pensé Lutens, cette fleur qui avait procuré à la muse un effluve complexe, poudré et boisé, et dont l'essence s'extrait du rhizome, là où les racines pointent dans toutes les directions, vers tous les siècles.

Il y a quelque chose chez ce parfumeur qui m'attire, sans doute cet enjeu du double qui est le point de départ, et de non-retour, de son art. *Laquelle, laquelle...* Toutes les deux, illimitées, dirait-il sans doute. Je marche dehors dès qu'il fait nuit, et je l'écoute. Je pense à Biron qui, de son divan, se dédie aux voix qui défilent dans sa solitude et qui se dévoilent à elle jusque dans leurs tics : Maggie Nelson qui répète « *hum hum hum* tout le long » (JR, 80), Catherine Mavrikakis dont « la parole avance comme si elle avait oublié de respirer et qu'elle revenait en arrière, qu'elle grattait quelque chose, péniblement », Laure Adler et sa « respiration complètement coupée, pleine de trac » (JR, 82)... Toutes ces femmes qui, en ondes, partagent les nœuds, les chats, les hésitations, les torrents dans leur gorge. Moi, je me suspends aux « si vous voulez » qui ponctuent presque toutes les phrases de Lutens en refusant de les terminer, en marquant leur approximation. Il répond aux questions, et il ajoute à la fin, ou au milieu, « si vous voulez », comme s'il nous invitait à entrer chez lui, dans ses souvenirs, là où tout a commencé, son quartier d'enfance où se parfumer, c'était se laver; où l'odeur des épices montait aux fenêtres et éveillait ses narines. Où, jeune adulte, il coiffait cette dame qui l'adorait, elle l'amenait à Paris, elle lui récitait Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*. Tout débute là, dans cette lecture à voix haute, l'intonation de cette femme faisant vivre sous ses yeux les tantes qui, sombrement vêtues, « se blottissent et bavardent » (Genet, 2015, p. 20). Et la Toute-tante Divine voyageant dans sa « nouvelle carte du ciel [...] sur la muraille [de son] grenier » (*ibid.*, p. 63). Divine la

Cascadeuse qui « était d'eau claire » (*ibid.*, p. 37), qui avait un « parfum d'encens glacé » (*ibid.*, p. 148). Je ne peux m'empêcher de penser que chaque « si vous voulez » attend son « oui je le veux », pour qu'il n'y ait de bâtardise que dans la joie de s'être retrouvées entre « innommables » et de s'être retournées par amour, par passion envers les unes et les autres...

« Dans le cas de Jean Genet, que Derrida étudie dans la colonne de droite de *Glas*, l'écrivain devient interchangeable avec la fleur de genêt », explique Michael Marder, en citant le philosophe : « “En apparence, cédant à la passion de l'écriture, Genet s'est fait une fleur. Et il a mis en terre, en très grande pompe, mais aussi comme une fleur, en sonnant le glas, son nom propre” » (Marder, 2021 : 157). Cette passion de l'écriture n'a d'égale que cette urgence à s'ensevelir en s'accordant la grâce d'un autre nom, celui que Caroline prononce avec l'accent de nos rêves chaque fois que nos adieux ressemblent à des absolus.

Je sais que tout débute là pour elle et moi. À l'instant où, devant mon cellulaire, appuyée contre des oreillers, je la nomme en désirant ardemment lui offrir des proportions plus généreuses que celles que lui attribue son présent : *Caroline, ma belle amie, ce matin, je vais lire pour toi, avec toi*. Au tout début des traitements de chimiothérapie, Caroline ne parvient plus à lire, alors je le fais pour elle, comme elle l'avait fait pour moi durant les pires mois de ma dépression où tout, littéralement, me tombait des mains. Elle me lisait des fragments, et derrière miaulait Chacal, son chat. Elle m'invitait déjà dans sa maison, dans sa chambre, avant que je m'y rende pour vrai, en personne.

J'ouvre l'application Dictaphone et libère ma cage thoracique, prends une gorgée d'eau. Je m'apprête à m'enregistrer. Je cherche la bonne fréquence pour dire la maladie, le bon débit. J'échoue. Ma voix, ses défauts, ses accrocs, est à l'usage de notre amitié. Caroline l'écouterà lorsqu'elle sera forcée de se fondre au noir. Je bafouille, je bâille, je ris, je me trompe de mots, de pages, je m'excuse, je reprends, je n'abandonne pas, je tiens à ce fil d'oscillations qu'il y a entre nous, au fait que nous soyons sur une même longueur d'onde à travers ces sons que pousse ma langue, des vibrations qui montent et qui descendent. Je ne sais pas ralentir quand je craque, ni éclaircir mon œsophage quand je me noie d'un torrent de mots impossibles à prononcer. Je n'arrive pas toujours à me racler la gorge, à faire disparaître ces nouveaux ganglions de larmes qui prennent chair. Je ne sais pas oublier que je parle à mon amie qui va mourir et qu'en elle, comme en moi, il y a des nuits artificielles qui gaspillent la lumière du jour.

Certaines phrases sont très longues, j'égare ma respiration avant d'atteindre une virgule ou un point final, je dois reprendre du début, je ne lâche pas Caroline. Je tiens à ces écrivaines qui s'installent entre nous, nous entraînent dans une valse d'amour malgré la maladie, Audre Lorde et son *Journal du cancer*, Verena Stefan et son récit *D'ailleurs*. Je l'imagine, à l'instar de Biron, « étein[dre] cette violence tournée contre [elle] en écoutant Audre Lorde. Ce qu'il y a de plus radical dans sa vie, c'est l'amour entier et intense qu'elle réserve à son corps. Elle parle avec amour de son corps, elle parle d'un amour qui s'oppose au silence. Partout dans son journal, sa voix en porte la trace » (*JR*, 98). Une distance s'abolit, les écouteurs transmettent mon corps épuisé de réel mais infatigable d'histoires. Caroline peut me faire rejouer quand elle veut, d'un seul clic; j'aurai toujours des choses à lui raconter. Les livres pourront rester ses compagnons. C'est ainsi que dans cette intimité, de mon nom au sien, de mon lit au sien, « nous [avons] créé le monde. Tout [a] chang[é] » (Genet, 2015, p. 148). Et c'est ainsi que le parfum que j'ai finalement choisi, *L'Orpheline* de Lutens, se décline en poussière grise et en promesses de lyre – l'instrument et, pourquoi pas, l'acte de lecture (*lire*) auquel convie ce monde : « Friable, mais entière. À demi-mot, son nom se fêle. Avant la brisure, les deux premières syllabes portent le nom du poète qui même pouvait charmer les pierres<sup>136</sup> ».

---

<sup>136</sup> Description de *L'Orpheline* par Serge Lutens.

## CHAPITRE III

## DEVENIR-AVEC : CONTINUER L'HISTOIRE EN RESTANT SUR SA FAIM

Au lieu de désherber  
 nous planter devant l'histoire.  
 Les mauvaises herbes pousseront partout  
 et nous les appellerons  
 sororités.

Caroline Dawson  
 « Herbes folles » dans *Self-care*

À quoi faut-il renoncer pour accompagner? Je me méfie de ma propre question, je la regarde longuement, les minutes avancent sans que je ne sache comment y répondre, comment m'y prendre. Je doute du mot *renoncement*, il m'est suspect, un appât. Et pourtant, il est le seul qui m'arrive, avec *abnégation*, des termes qui ont peut-être une charge trop mystique pour convenir à mon expérience. Mon accompagnement n'a rien d'un sacrifice.

D'un point de vue extérieur, on pourrait affirmer qu'en étant près de Caroline depuis plus d'un an, avec des périodes où ma présence près d'elle a été quotidienne, notamment lors d'un choc septique à la mi-juillet 2022, j'ai renoncé au temps. Le temps des bien portants : des secondes qui se perdent en garantissant le passage des heures, et des heures qui coulent de source vers l'accumulation des années, et des années qui, fuyantes, affinent notre quête d'immortalité... Je me souviens d'avoir souvent pensé *je ne suis plus de cette vie-là* (mais l'ai-je déjà été?), et surtout au cœur de l'été, où je demeurais étrangère au prélassement des corps engourdis par les heures dorées, où j'étais profondément agacée par l'insouciance des gestes accordés à l'entrain des choses qui s'animent de nouveau. Rien ne me consolait à l'exception de cette certitude : me savoir tenue d'être là, à l'hôpital, jour après jour, non au sens d'une obligation – d'un « avoir à être » (Nancy, 2020, p. 129) –, mais au sens d'une chance me permettant d'honorer ce qui, entre Caroline et moi, appartenait à notre « venir à être » (*idem*).

(Dans mon carnet, il y a ces courtes phrases qui ne forment ni un poème ni un récit. Les mots sont entassés les uns sur les autres, je les ai notés pressée, peut-être même énervée par cette chaise en bois sur laquelle j'écris, trouvée dans les poubelles il y a des années, on allait la jeter et je l'ai prise, je l'ai sablée, je l'ai aimée, et maintenant elle me brise le dos, Caroline m'a demandé : *pourquoi tu écris sur cette chaise?* Je ne sais pas. Les mots de mon carnet sont-ils des ordres? Esquissent-ils une méthode? Les voici : *Butiner. Passer d'une idée à une autre. Regarde l'abeille, le papillon, comment font-ils? Te rappeler ce que tu as vu, ce que tu as pensé qu'ils te révélaient. Eux qui savent ce que, toi, tu ignores que tu sais. Ils acceptent le vent. Ils accordent leurs ailes. Ouvrir, fermer. Et l'abeille, elle se nourrit de nectar. C'est la fleur qui le lui rend disponible. Pollinisation. La fleur naît de l'abeille qui, elle, vit par la fleur. L'abeille danse. Écrire en glanant. L'inverse aussi. L'ivresse? Où vas-tu comme ça? Continue.)*

Autour de moi, j'entends que je ne me repose pas assez, que je dois faire plus attention à *moi*. La poussière sur les meubles, les poils de chat sur le plancher, les vêtements qui traînent sur le lit, la vaisselle qui s'amoncelle, les douleurs qui courent le long de mes nerfs, la fatigue qui me tient éveillée la nuit... Je mène cette existence en morte-vivante, mon présent rythmé par ce temps qui revient, ce passé qui m'encombre de la même façon que mon *moi* m'embarrasse, à la fois trop lourd et trop troué, fait d'anachronismes et de faux départs. Ainsi, face à l'importance qui est attribuée au *moi*, à moi, je me rétracte. Je me fais Alice qui boit une potion magique, et je rapetisse pour me dépouiller du concept de soi. *Je* ne me suffit pas. Ce que *je* prétend signifier, et ce que *je* entame au sein du langage, me déçoivent : j'aimerais une autre clé au début de ma portée, une manière nouvelle de commencer à parler, à écrire et à aimer. J'aimerais que mon *je* transpire jusqu'à la chair du texte, qu'il se jette à l'eau avec l'écorce qui lui sert de bouclier. Qu'il devienne ce tronc mêlé à la houle, prenant le large, et auquel s'agrippent algues et chants de sirène.

Avec Caroline, je ne suis plus seule; je n'ai plus à me rapporter à moi-même comme s'il n'existait rien d'autre, comme s'il me fallait ignorer la désorientation créative de mon devenir-non-moi, c'est-à-dire ce risque de l'« ascèse » (Deleuze et Parnet, 1990) qui m'ouvre à autrui : me rend *disposable* à lui, ce mot anglais faisant entendre à la fois ce qui est disponible et ce qui est jetable, car non destiné à être gardé, préservé. Si je renonce à quelque chose, à quelqu'un·e, c'est à ce *je* qui craint de se mouiller, de déborder, pour lui préférer un *je-nous* qui saborde et s'aborde en connaissance de l'autre : qui met volontairement fin à lui-même en s'écoulant et, « une fois à terre, [...] aborde les uns [et] les autres (toutes espèces et sortes d'étants confondus » (Nancy, 2020, p. 154). Un *je-nous* qui ne transcende rien, et dont la réalisation ne s'envisage qu'à partir de son sabotage – jouer du sabot, à la toupie, « faire tourner » comme le dit l'étymologie de « saboter ».

En effet, devenir un *je-nous*, devenir-avec un *je* qui est *autre*, implique de s'étourdir, et entre l'inertie et le mouvement, d'effectuer une rotation autour de son axe, en atterrissant plus loin, à côté de son origine. Caroline et moi, dans ce devenir-nôtre, tournons, tournons encore... Les pages comme les corps, le sien sur un matelas gonflable pour aider à la circulation du sang, et le mien autour d'elle. Les saisons aussi tournent, l'été meurt dans cet hiver de « flocons [qui] tourbillonn[ent] à l'infini » (RA, 220), et nous durons, nous restons, l'une près de l'autre. Ensemble, nous regardons « les choses [qui] entrent parfois en conversation les unes avec les autres, inventent des jeux inédits. Elles peuvent nous emporter de l'autre côté de l'horizon, là où le dehors et le dedans s'échangent et se confondent comme une ouverture vers l'ailleurs » (RA, 221). À l'image des hélices, des hélicoptères (des samares doubles), nous tournons, tournons... au-dessus de nous, en délaissant notre *je*, sa symbolique, la synthèse qu'il propose de notre passé, afin d'élever cette effervescence propre à la vie, au vivant qui, entre prospection et rétrospection, a le potentiel de nous inverser, de nous renverser, vers l'amont et l'aval des eaux du temps... et de nous initier aux courants, ceux qui « me di[sent] que je voyage, transportée au milieu de la rivière sans faire quoi que ce soit, comme si j'étais moi-même devenue une embarcation, un bateau » (D, 204).

À *bon port*, dit-on, pour marquer notre arrivée, pour dire que le trajet s'est déroulé sans accident. En pensant au cathéter (Port-à-Cath) qu'on a installé en elle, V écrit : « When I thought *port*, I thought *water*. I thought *ocean*. I thought *summer*. I thought *harbor*. I thought *ships* and *cargo*. But mainly I thought of leaving, of departure. Funny, I did not think *arriving* » même si « [f]rom the moment the steel port was inserted into my flesh, I knew I was being taken somewhere » (BW, 109; souligné dans le texte). Où? « [T]o a new world, a world where there are no more countries or claimed borders, where life happens and death is near, where the only real harbors are the ones we carry in our chest » (BW, 109), à l'endroit où le cœur résonne au-delà des frontières fixées pour dominer, que celles-ci soient terrestres ou charnelles. Ainsi, le dispositif implanté sous la peau devient, sous la plume de l'autrice, « a talisman and a weapon » (BW, 109) contre ces politiques qui s'en prennent au corps. À la *bios*.

\*

Catherine Malabou, en mettant au jour « le préjugé anti-biologique de la philosophie », soutient qu'une « résistance à ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le "biopouvoir" – contrôle, régulation, exploitation et instrumentalisation du vivant – puisse provenir de *possibilités inscrites dans la structure du vivant lui-même* et

non de concepts philosophiques qui la surplombe » (2015, p. 30; je souligne). La philosophe féministe, par ce retour audacieux au *bios*, nous demande de nous attarder aux processus du vivant, à la vie en acte à travers nos corps qui sont définis par diverses techniques de pouvoir, afin d’y trouver justement le germe d’une résistance au biopolitique. En rappelant d’abord comment, au sein de la philosophie occidentale moderne, le statut ontologique des humain·es est passé d’un « animal vivant et de plus capable d’une existence politique » (Aristote) à un « homme moderne[,] un animal[,] dans la politique duquel sa vie d’être vivant est en question » (Foucault), et en n’omettant pas de préciser comment la biologie a été, au cours de l’Histoire, au service des pires atrocités (cf. le nazisme), Malabou sait qu’elle s’avance sur un terrain glissant. Mais elle y va tout de même, prudemment, parce que la biologie – et les études récentes en biologie moléculaire et cellulaire le prouvent – est beaucoup plus qu’une matière passive qui serait, par sa malléabilité, complice aux structures de pouvoir (*ibid.*, p. 31). Parce que ce que Giorgio Agamben nomme, à la suite de Walter Benjamin, « la vie nue » (« bare life », en anglais), c’est-à-dire « le simple fait de vivre », la vie simple, voire la vie « simplement là », amalgamée à la vie biologique, n’est pas *simple*, unidimensionnelle et soumise à un principe hasardeux de l’évolution (Darwin) : elle comporte une complexité en mesure de nous éveiller à d’autres manières de vivre; à d’autres possibilités et potentialités d’existence (*idem*). L’épigénétique, qui s’intéresse à l’expression des gènes et aux changements réversibles que ceux-ci peuvent subir au cours d’une vie sans que leur séquence ne soit modifiée, démontre à quel point les facteurs environnementaux, les circonstances sociales, les compagnonnages interviennent dans l’écriture de nos gènes, la transcription des codes et la composition de nos cellules, remettant ainsi en question l’assertion selon laquelle la biologie, préformée, serait fermée au monde.

Le moléculaire, soit le petit, le détail, disent Deleuze et Guattari, est infléchi par le molaire, par sa constitution plus vaste qui, entre segments et lignes, est affaire de classes, d’organisations, de « multiplicités extensibles », d’ensembles (1980, p. 46). L’un ne va pas sans l’autre dans le régime des devenirs; nous avons et sommes à la fois du moléculaire et du molaire. Dès lors, la biologie, à la lumière de l’épigénétique, et dans un vocabulaire deleuzien, est *expression* et pas seulement *contenu* du corps. Elle est *surface* tout autant que *profondeur*. Elle est un *flux* et pas uniquement un flot qui « semble se couler sans plus dans le moule du pouvoir » (Malabou, 2015, p. 31). C’est-à-dire qu’elle est vivante, porteuse d’un style, à l’instar d’un livre qu’on écrit et qu’on donne à lire, et qui, à chaque nouvelle lecture, se voit être réécrit (Jenuwein, cité dans *ibid.*, p. 37). « Machine sociale » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 13) et intime, ayant un caractère endogène et exogène, une dimension individuelle (développement ontogénétique) et globale (patrimoine phylogénétique), la biologie ne produit pas que des synthèses; elle permet également des inventions : « Le

vivant n'exécute pas simplement un programme. Si la structure du vivant est un point de croisement entre un donné et une construction, il devient difficile d'établir une frontière stricte entre nécessité naturelle et invention de soi » (Malabou, 2015, p. 37).

Si la biologie est la matérialité et la vitalité mêmes de nos corps, dans leur forme la plus élémentaire, comme l'a défendu Foucault, Malabou nous demande : « Que doit-on comprendre? » (*ibid.*, p. 33.) Faut-il comprendre que, du point de vue de la philosophie occidentale moderne, il y a, placé au-dessus de la biologie, autre chose de « moins vivant et [de] moins matériel » et néanmoins intrinsèque au corps, et qui aurait davantage d'importance, de valeur? Oui, répond Malabou : « le spirituel ou le symbolique » (*idem*). Contrairement à la vie biologique, la vie symbolique, écrit-elle, « désigne la vie spirituelle, la vie “œuvre d'art”, la vie comme souci de soi et façonnement de l'être, qui décolle notre présence au monde de sa seule dimension naturelle et obscure » (*ibid.*, p. 32). Avec Malabou, je veux réfléchir à une vie qui ne serait pas *souci de soi*, précisément parce que cette vie consisterait à désœuvrer le *soi* en l'inscrivant dans une écologie du vivant qui le transporte au-delà de sa genèse, en interaction avec un milieu qui le refaçonne de l'intérieur pour mieux répondre de l'extérieur. C'est là que l'épigénétique, qui dérive du grec *epigenesis* signifiant « au-dessus ou à côté de la genèse » (*ibid.*, p. 35), est susceptible d'instiller de la nuance dans notre compréhension de l'identité organique, en faisant attention à « [l]'écart ouvert entre le vivant et lui-même par la double interface entre régimes de transmission et régimes de reproduction ». Cet « écart [est] mémoriel paradoxal en ce qu'il révèle la mouvance désormais fondamentale entre *irréversibilité* et *réversibilité de la différence* » (*ibid.*, p. 34-35; souligné dans le texte). Autrement dit, notre *moi* se forme dans la différence, en différenciant avec lui-même, suivant la double réalité de ses composantes qui, entre « déterminations génétiques et modifications épigénétiques », entre « répétition et exploration », créent du sens inédit tout en se rapportant à quelque chose de plus ancien (Malabou, 2022a, p. 164).

Le terme épigénétique apparaît au 17<sup>e</sup> siècle en réaction au préformationnisme qui considérait l'embryon « intégralement constitué d'avance, comme en petit, dans le germe » (Malabou, 2015, p. 231). Les avancées scientifiques depuis ont confirmé que notre *moi* n'est pas la somme de nos parties, mais bien une fragmentation continue de parties en développement, qui s'ajustent, se suppriment ou s'additionnent, se régénèrent<sup>137</sup>. La « debulked woman », appelée ainsi car une portion importante de sa tumeur a été

---

<sup>137</sup> Évidemment, comme le soulève Jasbir K. Puar, citant Catherine Waldby et Robert Mitchell : « “the wealthy can purchase the fantasy of a regenerative body at the expense of the health of other, less valuable bodies” » (2009, p. 167). L'entreprise de régénération des un·es, et leurs moyens pour atteindre cette finalité, n'est pas sans conséquences sur la vie de ces autres qui, ayant peu de privilèges, sont perçues comme moins légitimes de guérir, de s'en sortir.

éradiquée par ablation, en est peut-être l'illustration la plus juste. Gubar, qui est une « debulked woman », a l'impression que « her *self* had been sucked out » et « has been told that besides the removal of a number of her organs (and the hormones they generate), some sort of gadget [...] has been used to sweep up and dispose of all evident cancers (though unseen cells undoubtedly remain “to shed” and “to seed,” forming new tumors in the abdomen and elsewhere » (*MWD*, 75). La « debulked woman », puisqu'elle est vidée de certains de ses organes reproducteurs mais qu'elle est toujours en vie, c'est-à-dire pas immunisée contre certaines cellules qui pourraient être malignes et se répandre, est, pour Gubar, une femme *empaillée* (« I feel taxidermied now, with my stuffing removed, like a caved-in fowl or a dead animal awaiting batting » [*MWD*, 75]). Ainsi, la « debulked woman » est, au présent infini de son empaillage, à la croisée du passé et de l'avenir.

En floutant « la ligne de partage entre fait de vivre et élaboration d'un mode d'être » (Malabou, 2015, p. 35), l'épigénétique, qui se trouve au milieu des temps et des espaces, au point précis de leur « synapse », se déroule sur un plan d'immanence et assure le passage de l'archaïque dans la nouveauté : « [it] takes place at the moving contact point between origin and the present state of affairs, until their differences disappear right into their contact – tensed origin, retrospective present, future in the making » (Malabou, 2022a, p. 165). Tandis que nous prenons part à ce *future in the making*, Malabou reconnaît que d'avancer, c'est également reculer; qu'il y a de la décroissance dans toute croissance. Et qu'en cela, « le posthumain est aussi le préhumain » (2015, p. 39). Il ne s'agit pas d'une régression en guise d'opposition à la modernité, d'un recul vers une genèse soi-disant emblématique d'un paradis perdu, ni d'un refus du progrès, mais au contraire, de la « possibilité de remonter à un temps d'*avant la différence* » en utilisant les avancées technologiques (*idem*; souligné dans le texte), d'un « remonter » que j'interprète, à la lumière de ce retour au temps du mythe, comme un retour à ce qu'il y a d'animal, de végétal et de minéral en nous. Un « *retour de nature* », résume Malabou (*idem*; souligné dans le texte), qui n'est ni retour à une quelconque essence originelle, ni retour à une sorte de jardin d'Éden, mais peut-être un pas vers une *naturalisation* comme synonyme de taxidermie. C'est-à-dire une manière de rester en vie dans une relation renouvelée à la mort; une manière de ne plus étouffer les résistances du *bios*, sa capacité de régénération, ses mouvements et ses migrations, ses intensités et ses vitesses, ses dislocations et ses dépossessions... qui le poussent à se lier, « capable de vivre à la frontière, d[e] [s']écrire sans invoquer le mythe fondateur de la complétude originelle » (Haraway, 2009, p. 311). Contre ce « mythe de la complétude originelle », je préfère réfléchir à une immaturité ontologique qui, loin d'être négative, nous propulserait vers autrui (j'y reviendrai).

En ce sens, je crois que les corps malades, parce qu'ils s'acclimatent à l'étrangeté en eux et autour d'eux, parce qu'ils parlent avec ce « goût métallique dans la bouche à cause de la chimiothérapie » (VC, 98), nous confrontent aux rythmes du vivant : nous guident vers cette *dimension naturelle et obscure* de la vie. Tels les végétaux et les mammifères : « Bien que les plantes n'aient ni système nerveux ni cerveau, leurs cellules ont la faculté de mémoriser les changements saisonniers. Chez les animaux, les réactions aux conditions environnementales sont plus grandes encore » (Malabou, 2015, p. 37). En nous répétant *je pense, donc je suis* afin de nous différencier des autres vivants et d'affirmer notre supériorité par le cogito, en nous coupant de la nature, du monde naturel, nous nous sommes, dans un même élan, coupées du social en prétendant le protéger, le rendre plus noble. S'il est impertinent de penser le symbolique en écartant le biologique, il est tout aussi impossible de penser le social en le détachant de la nature. « Il n'y a qu'une seule vie » écrit Malabou (*ibid.*, p. 40). Il n'y a qu'un seul « continuum matériel » (de Toledo, 2020, p. 252) à l'intérieur duquel le *je pense* ne peut qu'être au service d'un devenir-organique.

Bien que l'organisme soit, selon Deleuze et Guattari, une des « principales strates qui ligotent l'homme [sic] » et le freinent dans ses élans vers ce « plan de consistance » « où il n'y a plus de régime de signes, mais où la ligne de fuite effectue sa propre positivité potentielle » (*idem*), je pense qu'il peut, et surtout lorsqu'il est blessé, altéré par la maladie, nous mener à une autre sensibilité, à une sincérité du vivant... Celle d'être à « fleur de peau », dans l'assurance que, malgré tout, « nous continuerons » (RA, 90). Pour ces auteurs, le devenir-moléculaire, qui œuvre pour l'échelle molaire, n'a « rien d'assignable ou de perceptible » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 243). Ainsi, « quand quelque chose arrive, le moi qui l'attendait est déjà mort, ou bien celui qui l'attendrait, pas encore arrivé » (*idem*). C'est ce *moi* mort et à venir qui, en résonance avec le dehors, est au cœur de l'épigénétique. À la fin du roman *Thésée, sa vie nouvelle*, qui explore notamment cette discipline de la biologie par le biais des traumatismes perdurant dans l'écrin des générations, triomphe le mot « réattaché ». C'est à l'aune de ce *réattaché*, distillé partout dans ce chapitre, que j'envisage les exigences du *bios* en réponse à l'Anthropocène, cette époque géologique caractérisée par l'impact (négatif) des humains sur la biosphère et les écosystèmes. Non seulement nous faut-il un autre dénouement que celui qui s'impose en regard de nos actions destructrices, mais il nous faut surtout un autre début pour pouvoir raconter l'histoire de nos attachements et rattachements, de nos liaisons et déliaisons, de nos devenir-non-moi et devenir-avec-toi que signent nos « oui, je le veux » chantés, dansés.

« All of it happening right in front of us », écrit V au sujet des changements climatiques : « All the early warning signs are here: heat waves, sea levels rising, flooding, glaciers melting, earlier springs, coral reefs

bleeding, diseases spreading » (*BW*, 19). Les coraux saignent et son vagin aussi : « Just like the blood that first came from my vagina five years after I had stopped bleeding, my strange swollen belly, the terrible indigestion and the slightly sick feeling in my stomach » (*BW*, 19). « We all know everything », la destruction de la planète comme nos symptômes qui se synchronisent au saccage terrestre. Nous savons tout, mais nous ne voulons pas y faire face : nous n'agissons pas, n'allons ni à l'hôpital pour se faire ausculter, ni devant les parlements, dans la rue, pour crier nos colères. Pourquoi? « Because I was madly attached to life and I simply could not bear the depth of my attachment. » (*BW*, 19.) V se demande s'il est juste d'attribuer ce déni et cette passivité à « an underlying belief that we as a human species are not worth it » (*BW*, 20). À la question « [d]o we secretly feel we have lost our right to be here in all our selfishness and stupidity, our cruelty and greed? », elle ne répond pas, la suspension étant une autre manière d'avouer le sérieux de son attachement. Tout ce qu'elle sait, c'est qu'elle a attendu trop longtemps, « [t]he tumor moved like an irrepressible army, like CO<sub>2</sub> through the atmosphere. It touched and destroyed and eroded and suddenly it was too late » (*BW*, 20). C'est bien parce que le *trop tard* nous refuse souvent une réécriture des événements qu'il est impératif de se soumettre, en effet, à un nouveau début. Un début qui n'est pas un mot d'ordre, mais qui remet de l'ordre, juste assez pour que s'énonce un *retour* à nos premières amours... à l'image de cette dédicace dans *Le Cercan* : « À notre mère à tous, la première bactérie ».

\*

*Raconte-moi quelque chose*, me dit Caroline. Je voudrais lui changer les idées, mais il y a une fièvre dans ma voix lorsque je lui mentionne cet article paru ce matin même dans *La Presse*<sup>138</sup> sur le rôle que peut accomplir la bactérie Bn1-S dans le traitement de certains cancers, dont celui de la prostate, du pancréas, de la tête, du cou, du rectum, de la vulve et les récurrences de cancer du sein. Ce laboratoire est situé dans le sous-sol de l'Hôpital Général Juif où elle est admise. Au moment où l'on se parle, des bactéries transporteuses de médicaments sont injectées dans une tumeur et sont « guidé[e]s par des champs magnétiques » afin de toucher toute la masse. Comme le traitement est local, n'étant pas administré dans et par le système sanguin, les effets secondaires mesurés jusqu'à présent sont moins importants que ceux éprouvés après une chimiothérapie. La bactérie poursuit son trajet à l'intérieur du corps humain jusqu'aux zones hypoxiques, barrières qui se forment autour de la tumeur en délimitant un espace déficitaire en oxygène. Dans les environnements aquatiques, ces zones sont dites mortes et ne cessent de s'accroître avec

---

<sup>138</sup> Pour accéder à l'article, consulter le lien suivant : [https://plus.lapresse.ca/screens/6728d7e3-9453-4c3a-b21d-be261020c5bc%7C\\_0.html](https://plus.lapresse.ca/screens/6728d7e3-9453-4c3a-b21d-be261020c5bc%7C_0.html)

le bouleversement climatique, augmentant dans un même élan le nombre de vivants qui y périssent et dont la dépouille, libérant des toxines, contribue au phénomène d'anoxie. Parce que la bactérie Bn1-S ne requiert pas d'oxygène pour vivre – pendant soixante minutes dans le corps humain, disent les scientifiques –, elle devient, non pas une soldate de l'armée contre le cancer, mais une joueuse chargée d'un remède et capable d'atteindre directement les cellules actives d'une tumeur : « To be animal is to become-with bacteria (and, no doubt, viruses and many other sorts of critters); a basic aspect of sympoiesis is its expandable set of players », rappelle Donna J. Haraway (2016a, p. 65).

*Il faut changer notre perspective*, réagit Caroline. Les bactéries, encore faut-il résister à les réduire à un ensemble homogène, ne sont pas seulement à la source d'infections, déclenchant toute sorte de défenses immunitaires. Julie Beauté, dépliant habilement la pensée de Lynn Margulis, abonde dans le même sens : « [l]es bienfaits des bactéries et les phénomènes d'entraide sont infiniment plus nombreux et essentiels que les dommages bactériens » (2021). C'est à elles que nous devons la vie et la création d'autres organismes vivants; grâce à elles, à leur métabolisme qui s'adapte aux entités et aux environnements, que les matières et énergies telluriques sont transformées en ressources organiques « indispensables à la biosphère » (*idem*). En les regardant d'un mauvais œil, c'est-à-dire en les « considér[ant] comme polluantes, sales ou dangereuses », nous évacuons ce qui d'elles se voue au nettoyage et au recyclage des surfaces tant atmosphérique que terrestre (*idem*). Dotées d'une agentivité, elles décomposent des substances, en fabriquent, les digèrent, les régularisent, en inventent, s'en font le relais. En effet, les bactéries, diverses les unes des autres, foisonnent de potentialités révolutionnaires, ne serait-ce que dans les connexions matérielles, sémantiques et vitales – vivifiantes! – qu'elles suscitent de par leurs « substances énigmatiques en devenir » (*idem*). Autrement dit, elles sont les agentes « alchimistes » (*idem*) nécessaires à nos métamorphoses et aux déploiements de niches écologiques, radicales dans la dynamique de mutualité qu'elles instituent et perpétuent entre vivant·es.

*Oui*, je réponds, *pareil pour les fourmis*. Je profite de cette brèche d'espoir pour lui rapporter que des études récentes sur l'aptitude de fourmis entraînées à détecter le cancer en reniflant ses biomarqueurs ont été concluantes<sup>139</sup>. Ayant un système olfactif des plus affûté, ces fourmis, qui se nomment *Formica fusca* (« fourmis soyeuse » dans l'usage commun), mobilisent de moindres coûts et nécessitent peu de perfectionnement pour être en mesure de mémoriser les composantes volatiles spécifiques aux cellules

---

<sup>139</sup> Pour consulter l'étude en question, consulter le lien suivant : [https://www.cell.com/iscience/fulltext/S2589-0042\(22\)00229-2](https://www.cell.com/iscience/fulltext/S2589-0042(22)00229-2)

malignes et, donc, de faire la différence entre ces dernières et des cellules saines. Caroline s'assoupit, consolée peut-être par les univers souterrains, fourmilières et locaux de recherche, qui regorgent de formes de vie coopératives.

Le jour suivant, j'ai un rendez-vous avec ma psychologue qui pointe, avec gentillesse, mon lapsus : à deux reprises, j'ai dit *complicité* au lieu de *complexité*. Ma langue refoule, elle fourche, *complicité* a, en moi, des résonances plus justes que *complexité*. Tandis que l'un se prend pour l'autre, je me fais la réflexion que ces mots s'illuminent, la complicité étant complexe, pas difficile ni compliquée, mais délicate, maîtrisant l'art attentif du pli : du rapprochement et de la souplesse.

\*

« Her first and most intense loves were the bacteria and archaea of Terra and all their bumptious doings », écrit Haraway au sujet de Lynn Margulis, « a radical evolutionary theorist » (2016a, p. 60). Selon cette dernière, « new *kinds* of cells, tissues, organs, and species evolve primarily through the long-lasting intimacy of strangers » (*idem*; souligné dans le texte). Cette « long-lasting intimacy of strangers », par laquelle nous en venons à exister, à sans cesse évoluer, fait de la complicité entre organismes l'essentiel de son fonctionnement, à l'inverse des théories dominantes de l'évolution – celle de Darwin et de Spencer notamment – qui, jusqu'alors, anticipaient de chaque vivant une perpétuelle défense contre autrui, car la survie d'une espèce dépendait de sa capacité à entrer en compétition et à en sortir vainqueur. Seules les plus aptes à résister à leur environnement et à cumuler les ressources disponibles étaient en mesure de se reproduire. Margulis brise ce consensus au sein des biologistes en portant à leur attention l'histoire que racontent les bactéries : celle d'une « fundamental practice of critters becoming-with each other at every node of intra-action in earth history » (*idem*). L'expression « intimacy of strangers », qui traduit ce « basic and mortal life-making process [called] symbiogenesis » (*idem*), est éloquente pour la complexité qu'elle apporte au champ des connaissances : en affirmant, d'une part, qu'une intimité se déploie entre entités inconnues les unes aux autres, et en supposant, d'autre part, que le *moi* est un assemblage d'étrangetés, de créatures, de « spécimens », un mot employé dans le rapport de pathologie de S. Lochlainn Jain pour dire « cellules cancéreuses » (2013, p. 3). En considérant le corps humain comme un système sympoïétique sans hôte puisque ses composantes « are symbionts to each other » dans un jeu de repositionnement et de relationalité à divers degrés d'ouverture et de fermeture (*idem*), il n'est plus sous le joug d'un « possessive individualism » qui, longtemps, a servi de « template of explanation » pour les biologistes (Haraway, 2016a,

p. 60). Il n'y a ni Un, ni Individu, mais bien des « polytemporal, polyspatial knottings » par lesquels les « holobionts [les entités sympoïétiques] hold together contingently and dynamically, engaging other holobionts in complex patternings » (*idem*).

Pour Haraway, « [l]e présent épais n'est pas une archive » (Hendrickx, 2019, p. 119). Ses nombreuses strates accomplissent le gage d'un passé réitéré dans le présent, enchâssé dans le futur. Les temps ne s'enferment pas dans un document en dégageant l'événement vécu de ses ancrages corporels, et c'est pour cette raison que l'accompagnement de ma mère malade refait surface dans cette thèse alors qu'il ne m'en reste presque rien, seulement quelques gestes : la paille que j'insérais entre ses lèvres à son réveil, les draps que je défroissais avec mes mains quand ils s'entortillaient autour de ses jambes, les bas de contention que je déroulais jusqu'à ses cuisses. Je revois le petit sac d'objets près de son casier de chambre, un sac d'épicerie en plastique : elle m'avait confiée avoir fait le tour de ses tiroirs avant de partir pour l'hôpital, avoir réfléchi à ce qu'elle pourrait amener, s'être interrogée sur la légitimité de telle ou telle chose, allait-on la juger pour son ignorance des codes de conduite, car elle ne savait pas, elle ignorait ce dont elle avait besoin, ce qu'on attendait d'elle. Cette époque n'a été dépliée dans aucune photo, aucune preuve autre que mes textes de création, et j'ai pensé, en écrivant ces lignes, que certaines personnes n'ont de souvenirs qu'engrangés en elles-mêmes, dans une réserve de sens à jamais hors d'atteinte, dans un réservoir à peine plus large qu'une veine fuyante. À partir de ces bribes en moi dissipées, je raconte dans *Menthol* cet instant où j'ai décidé de ne plus me retourner, comme si par ce détournement je signalais qu'il ne m'aurait pas suffi de maintenir une distance saine pour lui survivre, pas plus qu'il n'aurait suffi à Eurydice de convaincre Orphée de ne pas la regarder.

J'accompagne Caroline et j'ai l'impression d'un déjà-vu dont j'ignore s'il sera un « désastre » ou une « imposture » (Drouin, 2023, p. 35<sup>140</sup>), et si cette fois-ci, il y aura assez d'amour, assez de foi en la littérature, pour ne pas se perdre en enfer, car il n'y a ni sublimation ni transcendance possibles, le corps blessé est le dernier arrêt, là où tout le monde descend.

\*

---

<sup>140</sup> Dans *Jumeau jumelle*, un récit en prose poétique, Marisol Drouin raconte le diagnostic du cancer qui circule d'une sœur à un frère, quand la rémission de l'une annonce la maladie de l'autre, et ce, en interrogeant les limites de l'écriture, les possibilités de saisir en elle les « amas de mystère et de clarté » (2023, p. 56) que prétend retenir le livre en manque de devenir.

*V pour (déjà-)vu*

« L'Un se garde de l'autre...<sup>141</sup> », écrit Derrida dans *Mal d'archive* (1995, p. 124). Dans cet ouvrage, Derrida soutient que si l'archive classe, ordonne, rassemble... elle s'invente surtout elle-même, à partir de ses propres lois et idéologies; elle préexiste aux documents qu'elle conserve et, de là, commande d'autres contenus archivables selon ses critères. L'archive dicte l'Histoire, elle en livre le récit, mais jamais dans son entièreté, et jamais en toute transparence : quelque chose en elle se dérobe, quelque chose qui est l'« anarchive » et qui touche une vérité de la mémoire, ce qu'elle aura enfermé dans le secret, dans la honte, dans sa propre fiction, et qui nous fait tourner autour de notre origine soi-disant archivée, non localisable sinon à l'intérieur d'une trace toujours déjà en train d'être passée sous silence, en train de s'effacer. Car l'origine de l'archive remonte avant elle, avant nous, et n'étant pas révélée, comme si elle se suffisait, on croit qu'elle naît par accumulation d'objets, par coïncidence, et non avec l'intention, face à l'avenir, de réécrire le passé à chaque mise à vue, mise à nue des artéfacts. En effet, le passé ne se range pas dans un tiroir, à l'abri des mains et des regards, et sans doute ne mérite-t-il pas qu'on y retourne sans arrêt, pour la simple raison qu'en plus de préfigurer l'avenir, le passé est là, maintenant, nous y sommes encore, les deux pieds dedans. Dès lors, l'archive échoue là où elle croit s'accomplir; elle ne fait pas le bien autrement que dans son rien, quand on la vide par terre, qu'on la contamine de réel, de saleté, et que le « corps propre » (Delvaux, 2005, p. 88), sujet de l'archive, cesse de s'entretenir : ne prend plus garde à lui-même ainsi qu'à cet ancien lui dont il se protégeait et qu'il regarde désormais, les évidences d'un *soi-tu* étalées devant lui, qui parlent à ses yeux. En cela, il y a du mal dans l'archive : une difficulté, des manques, oui, mais aussi une logique d'existence qui fragilise le *bios*, d'où l'idée que s'archiver, c'est peut-être se mettre à mort – « L'archive tue le sujet » (*ibid.*, p. 97) – et que s'en sortir, c'est ne plus chercher à se sauvegarder, ne plus chercher à se sauver. L'archive naît, sans doute, de son impasse fondamentale.

Je me demande si nous avons besoin d'autre matériel que notre corps qui, du fait de sa seule présence, par ses rétentions et ses rejets, raconte ce qu'il y a à dire. « [L]'intérieur des fibres de nos cellules et de nos chromosomes », avance Sandra Steingraber, biologiste et survivante du cancer, « est un registre de notre exposition aux contaminations de l'environnement. Comme les cernes des arbres, nos tissus sont des documents historiques qui peuvent être lus par ceux qui savent déchiffrer le code » (citée dans *VC*, 236). Par ce corps-parchemin vivant, l'« auto-affirmation de l'Unique, la loi de consignation qui ordonne

---

<sup>141</sup> Cette phrase est reprise dans un autre texte de Derrida, soit « Un ver à soi. Points de vue piqués sur l'autre voile » (1998), dont il sera question plus tard dans ce chapitre.

l'archive » s'abroge : l'Un est autre (Derrida, cité dans Delvaux, 2005, p. 87). L'Un ne peut qu'être autre, affecté et infecté par ce différent du même, en toutes circonstances : c'est le cœur de la vie, ses battements, son appel à prendre le large autant que le voile. C'est-à-dire à devenir chaste de ce *soi-rivage*, ce *soi-ravage*, en s'en éloignant pour se laisser entraîner par un vent d'« été qui s'enroule sur les passants dehors » et souffle contre la singularité de son visage. Un vent « tiède » de « la fin du mois d'août » qui signale l'arrivée d'un « temps traître » (JR, 20-21), traître comme l'est parfois son propre « corps, ce baromètre » (JC, 21).

\*

Je rêve de Caroline, et je ne lui dis pas. À son *Comment vas-tu aujourd'hui?*, je ne réponds pas ce qu'Amel, une amie, confie à Accad : « *Je pense tout le temps à toi. [...] j'ai rêvé de toi. Tu étais maquillée. Les yeux noirs avec de longs cils [...]. Ton regard était un peu lointain, alors je t'ai serrée très fort dans mes bras. Ma chérie comment vas-tu?* » (VC, 98; souligné dans le texte.) Il y a une pudeur, même dans mes plus grandes amitiés. D'autres diraient *secrète* là où je ne vois que de la lâcheté, une peur de répandre mon amour, de le vérifier par les mots, de lui donner un contour aussi maladroit que moi. Je rêve qu'elle danse à côté de moi, et à mon réveil, son corps m'arrive entrelacé avec l'heure bleue et sous la forme d'une phrase : « Mes larmes fermentent ». Ses larmes, ou les miennes, je ne sais pas, tant les voix dans ma tête se sont fondues les unes dans les autres aux premiers bâillements. Ma chatte, perchée sur son arbre, me regarde et je doute un bref moment que cette femme qui tournoyait était Caroline. Puis mon chat saute et se met à courir. Le doute se dissipe; il s'agissait bien d'elle.

Dans ce bal, elle portait une robe longue camouflant ses jambes. L'ivresse, cette « irruption triomphale de la plante en [moi] » diraient Deleuze et Guattari (cités dans Marder, 2021, p. 183), l'ivresse donc que j'éprouvais pour elle était en partie due à sa manière de se déplacer, flottante entre les autres corps, en suspension au-dessus du carrelage de marbre. Peu de temps avant ce rêve, avant son opération qui mettait sa vie en péril, j'avais rendez-vous avec Caroline dans un café près de chez elle. L'hiver s'étirait, peinait à se retirer des trottoirs recouverts de neige et de flaques d'eau. *Es-tu certaine que tu es ok? Tu préfères que je vienne chez toi ou que je passe te prendre en chemin?* Elle souhaitait y parvenir seule, sans aide, *je t'appelle si je n'y arrive pas. Je suis « mobile »*<sup>142</sup>. Son mouvement était coïncé entre des guillemets. Je me souviens de mon angoisse et de mon soulagement lorsque je l'ai vue pousser la porte du café, une fierté imprimée sur son visage.

---

<sup>142</sup> Message texte, 3 mars 2021.

Ce café a duré une minute, une heure, une journée, nous n'en savons rien, les montres se dérèglent quand nous sommes en présence l'une de l'autre puisque nous avons l'habitude de perdre le temps. De gagner du temps. « Un tout petit peu », répétons-nous, pour regarder passer autrement les secondes, pour dire que nous avançons, oui, mais avec lenteur et prudence. *It is all about what the body is longing to do*. La fatigue dicte la cadence. Elle nous dit quand rentrer.

Je dépose les tasses sur le comptoir du café et nous partons. Caroline s'appuie sur sa canne, je m'ajuste à sa vitesse, il me faut deux ou trois pas pour y arriver, un court instant où nous sommes en décalage l'une de l'autre. Puis, absorbées dans notre discussion, nous passons tout droit, nous ratons la rue de sa maison. Caroline se retourne vers moi, surprise : *Voyons! On est passées tout droit!* Nous rions, et je souris en pensant que son corps, distrait de ses limites, a choisi d'aller un tout petit peu plus loin.

Notre « un tout petit peu » s'apparente au « un mot à la fois » d'Anne Boyer, sur lequel revient Charlotte Biron, parce que même si la maladie et les traitements compliquent la création, l'empêchent d'advenir, de se nourrir d'autre chose que du corps meurtri, « il faut quand même écrire, [...] prendre quelques notes, un peu au moins, avant de s'effondrer » (*JR*, 118). Il faut quand même se remuer, secouer les fourmis dans nos jambes. Et ce matin-là, après avoir rêvé de Caroline et de nos larmes changées en eau-de-vie, je comprends vite que c'est à ce « un tout petit peu » que je suis demeurée fidèle. Oui, je suis demeurée loyale envers l'espace de rien du tout qui nous sépare. Mes jours avec elle ne suffisent jamais. Je lui donne mes nuits et j'attends ses apparitions ancrées en dépit « [d]es cordes qui [autour d'elle] tournent et donnent vertige et nausée » (*VC*, 90). Le soir de son admission à l'hôpital en vue de son opération, j'ai déposé son roman sous mon oreiller comme, enfant, j'y glissais une dent tombée. Je ne sais pas si une fée est passée, elle n'a rien laissé, sauf peut-être un chuchotement au creux de mon oreille, un coup de baguette sur mon cœur. En me préparant un café, j'ai écrit à son frère, Nicholas, pour lui demander comment il allait, s'il était parvenu à dormir. Il m'a répondu que, les yeux fermés, il avait vu des araignées. Des dizaines, des centaines. Je lui ai dit que les araignées croisées dans mon quotidien, et aux pires instants de ma vie, avaient toujours été le signe précurseur d'une sortie des Enfers, Eurydice rescapée. *Araignées du soir, espoir...* Et quant à celles de la nuit, elles veillent de leurs huit yeux jusqu'à l'aube.

Ce matin-là, je me souviens d'avoir écouté en boucle la chanson *The Lonely Spider*, écrite et jouée par Lhasa de Sela, morte du cancer du sein à 37 ans. L'araignée était sortie de sa solitude, les disparues recommençaient à faire la fête. Et, de l'autre côté du songe, Caroline, toujours vivante, soulevait toiles et

voiles, remuait terre et mer pour que le bal perdure, pour que l'histoire entre nous ne connaisse que de grands sauts, que de grands saluts.

\*

*Devenir-immature, devenir-non-immune*

À travers cette existence que je mène, où le réel s'amenuise au-delà de sa portée nocturne, Caroline me demande si je l'entends là où j'ai sombré en moi, et à cette question, je ne réponds pas ce qu'une autre amie confesse à Accad : « Je continue en t'écoutant chanter. Ça me donne l'impression d'être avec toi » (*VC*, 274). Je n'explique pas que je fouille le plâtre de mon plafond pour y trouver le grain de sa voix. Je tire la couverture sur mes épaules, jusqu'à mon nez. En silence, je lui dis que mon sommeil est sans appel. L'écho de ma catastrophe se fracasse contre la montagne de mes insomnies, impossible à bouger. Dans la défaite, je tais ce qui s'agite à la surface de mes oreillers. Mon chat miaule l'absence de mots, la présence de morts.

« Derrida est mon compagnon de lit », écrit l'écrivaine et philosophe Claire Marin dans *Hors de moi*, un récit qui décortique sa maladie auto-immune dans ce qu'elle a de violent et, justement, de traître. « On a annoncé sa mort hier. Alors que je m'apprêtais à entrer à l'hôpital. Mauvais signe », si ce n'est que les mots du philosophe lui apportent un réconfort parce qu'ils lui font signe, à elle :

Je relis ce passage que je connais déjà presque par cœur : “Je suis en guerre contre moi-même, c'est vrai, vous ne pouvez pas savoir à quel point, au-delà de ce que vous devinez, et je dis des choses contradictoires, qui sont, disons, en tension réelle, me construisent et me font vivre et me feront mourir [...]. Personne ne saura jamais le secret d'où je parle.” (2008, p. 76).

« Je crois que je sais », se dit Marin, « je crois que j'entends le secret de ses phrases » (*idem*). Or, si le secret se sait, ici, par correspondance d'expériences intimes, le lieu même d'où s'échappent la parole et le silence, lui, reste inaccessible, refermé. L'intérieur de son corps, l'autre côté de la bouche, sont voilés, et pourtant... l'organisme malade lève ses barrières, anéantit ses propres protections, se déconstruit et fait de cette déconstruction « le principe dissimulé [du] fonctionnement biologique » (*ibid.*, p. 16). C'est ce que Derrida a nommé le processus auto-immunitaire, cet « étrange comportement du vivant » qui s'autodétruit en « s'immunis[ant] contre sa propre immunité » (2004, p. 145).

« Derrida a consacré ses derniers textes philosophiques à l'étude de l'auto-immunité. Pour un malade, cela paraît clair », tranche Marin, mais tandis qu'elle « voi[t] [sa] tentative de transformer la maladie en concept, de se servir de l'auto-immunité comme principe de lecture des déconstructions de société », qu'elle souscrit à son essai de lire la terreur du politique à partir de cette condition médicale, elle « abandonne. Le concept est trop lisse » (2008, p. 77). La philosophie, continue Marin, « ne m'a rien permis de comprendre. Ne m'a prévenue de rien. [...] Au fur et à mesure, son discours posé et abstrait est devenu intolérable » (*ibid.*, p. 77-78). Une plainte que je lis en écho à ces mots d'Anne Boyer : « Je voulais écrire sur la douleur sans aucune philosophie », car « [d]ans la philosophie, la douleur est une plume arrachée à un oiseau » (C, 238). Et que je relis à la lumière de ces mots de Charlotte Biron : « Sontag dit qu'elle cherche à déconstruire les récits poison sur la maladie. Je l'écoute et je voudrais savoir pourquoi elle ne dit rien sur ce qui lui est arrivé. Pourquoi autant de distance avec elle-même? Pourquoi refuser de parler d'elle? » (JR, 20.) Ce n'est pas pour piéger et critiquer Sontag que Biron ne lâche pas les questions, mais pour montrer, d'une part, le mécanisme insidieux qui travaille l'écriture des femmes malades, comme si la maladie pouvait leur enlever une crédibilité même lorsqu'elle est le sujet de leurs travaux, et d'autre part, la position inconfortable de l'*auto*, du *je* qui craint peut-être de nuire, de déranger, convaincu qu'il doit rester dans sa nuit, à l'ombre de ses revendications, qu'il doit se censurer, *s'immuniser contre lui-même*... pour éviter les accusations, ce qui revient contre soi, le boomerang des jugements.

Biron peaufine sa quête qui, si elle ne trace pas tout à fait les contours d'une enquête, est peut-être à même de lui dévoiler un indice sur elle : « Quelle forme avait cet espace horrible que le calme de la voix de Susan Sontag ignore? Je voudrais retrouver la voix de Sontag quand elle était [...] enfermée dans cet espace où elle ne pouvait plus écrire, dans ce lieu grisâtre qu'elle aurait pu ne jamais quitter » (JR, 21). Comme les réponses ne viennent pas, Biron devance ses propres suppositions et s'approprie le fait de ne pas savoir. Elle imagine, écrit, se fait des scènes, des histoires... Elle devine la peur, perçoit là où les tremblements de Sontag auraient pu se glisser, parce que, sans doute, ils étaient là, ils secouaient la langue, ils étaient une distraction pour le corps qui essayait de dire le cancer sans lui, depuis ce lieu grisâtre où il était possible, ou non, d'anticiper ce qui s'en venait...

L'immunité, selon Derrida, nous expose à l'altérité irréductible, à ce *quoi* et à ce *qui* qui viennent. C'est la logique du vaccin : le système immunitaire doit connaître son mal, le générer, pour être en mesure de protéger l'organisme, d'où l'idée qu'on nous injecte un infime pourcentage du virus pour créer les anticorps appropriés. L'immunité agit pour l'éventuel, l'éventualité. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il est si

compliqué d'aborder la déconstruction au présent, depuis ce corps vulnérable qui se déconstruit, comme s'il s'agissait d'un contretemps, et que l'on oublie trop souvent que cette déconstruction n'est pas négative, mais fondatrice, porteuse d'une force de reconstruction tant que vit le corps, au-dessus de l'abîme... Tant qu'il demeure ouvert à « autre chose et [à] plus que [lui]-même : l'autre, l'avenir, la mort, la liberté, la venue ou l'amour de l'autre... » (Derrida, 2000, p. 68).

J'évoquais plus haut le caractère immature des vivantes en y voyant une puissance plutôt qu'une faiblesse, désireuse de montrer qu'en eux seuls, par eux-mêmes, ils ne parviennent pas à maturité (ni à une certaine autorité d'ailleurs). J'entends ce terme, *maturité*, non pas au sens d'un « plein développement », d'une perfection à atteindre et, une fois atteinte, d'un abandon de son ancien *je*, mais au sens d'une auto-référentialité insuffisante et, donc, d'une opportunité, voire d'une nécessité, à aller vers autrui, à se tisser avec lui et son milieu, pour qu'adviennent nos devenir. Sontag, s'appuyant sur la réalité immunologique du sida dans les années 1980, avance que son développement se mesure à l'échelle des métaphores botaniques ou zoologiques – le plein développement étant « la forme sous laquelle la maladie est inévitablement mortelle » (2009, p. 150). « Comme ce qui est immature doit aboutir à la maturité, comme les bourgeons ne peuvent pas ne pas se développer (et les oisillons devenir des oiseaux adultes) », le sida était inévitablement, selon cette compréhension somme toute limitée du fonctionnement de ce virus à cette époque, une condamnation à mort puisque « tous “passeraient” aux stades supérieurs » (*ibid.*, p. 151). Le temps et les faits cliniques ont prouvé que non seulement le sida n'est pas une « maladie unique mais un syndrome constitué d'une liste [...] de maladies “afférentes” qui composent cette maladie » (*ibid.*, p. 149), mais également qu'il connaît une progression singulière selon que le corps atteint a ou non d'autres conditions médicales antérieures. Tandis que la nomenclature en stades est toujours privilégiée pour définir la gravité des cancers, fixant l'expérience de la personne malade à l'intérieur de limites dicibles, je me demande, avec Sontag, si cette manière de procéder ne tend pas à évacuer l'idée d'une « continuité du processus de la maladie » (*ibid.*, p. 152). Une continuité qui, sensible à l'existence entière, ne serait gouvernée par aucune matrice téléologique visant telle ou telle finalité, et dans ce cas-ci, la maturité, synonyme de mort.

*Ce qui est immature doit aboutir à la maturité...* Il m'importe de résister, au sujet du cancer, à ce *doit* de l'obligation pour rester aussi longtemps qu'il le faut dans la durée de l'immaturité, ce temps d'avant la majorité, d'avant la séparation, et ainsi ne pas succomber aux conclusions rapides, systématiques, celles qui tiennent pour acquis que toute immaturité est une phase en attente de mûrir, que toute minorité doit

nécessairement espérer être majorité. Alors qu'il y a un devenir-minoritaire chez Deleuze, y aurait-il désormais quelque chose comme un devenir-immature à chérir, qui est responsabilité envers soi et autrui, qui est rêve de formes non-finies, infinies? Un devenir-immature que les femmes malades incarnent et supportent, qui n'a rien à voir avec l'âge, avec un refus de vieillir, ni avec une régression des capacités du vivant ou encore avec ce retard du développement psychosexuel que Freud a décelé chez les femmes qui aiment les femmes, mais qui est rivié à notre ontologie, à notre être impur et impropre où se greffe du *non-moi* essentiel à notre *moi*. Et ce, même s'il y a là du paradoxe, par le risque d'une réaction immunitaire – terrifiante et fatale dirait Derrida (2000, p. 59) – déclenchée par cette non-indemnité du *moi*. Je me dis qu'il faut négocier nos défenses contre ce qui menace l'intégrité de notre *moi*, les prendre à leur propre jeu et les décourager... en rappelant peut-être d'abord qu'en nous, pour nous préserver, se déroulent des phénomènes de vie et de mort.

\*

### *Kill the self*

« Dans mon cours d'embryogenèse, où l'on apprend les étapes de formation de la vie *in utero*, j'ai découvert que, comme bien des organes de notre corps, nos doigts se formaient par mort cellulaire », écrit Delphine Horvilleur (2021, p. 20). Ce processus vital, nommé apoptose, se fait à notre insu, dans « chaque extrémité digitale, mais aussi [dans] les cavités de notre organisme, cœur, intestins ou système nerveux » (*idem*). Dans le contexte du cancer, où les cellules tumorales prolifèrent, il est commun d'inférer leur développement en programmant une mort cellulaire : en envoyant un signal aux cellules malades pour qu'elles se désagrègent d'elles-mêmes. Or, l'on reconnaît aujourd'hui que l'apoptose n'est pas l'unique forme de mort cellulaire, ni la meilleure selon les cas cliniques. Pour augmenter l'efficacité des soins, ou contrôler un dérèglement cellulaire dû aux traitements appliqués, l'apoptose peut « agir en synergie » avec « la nécrose cellulaire ou l'autophagie » (Mailleux *et al.*, 2008). Ou, encore, avec la mort cellulaire immunogène que l'on considère comme un « vaccin contre le cancer » et qui est « un type de mort cellulaire lié à l'activation régulée de la réponse immunitaire, [pouvant] se produire à un niveau local ou avoir un effet plus systémique » (Alcimed, 2021) que l'apoptose.

La cellule qui, par apoptose, a déclenché sa propre mort, se morcelle, et ses fragments sont récupérés par les macrophages dont il a été question au chapitre un. Il s'agit là du scénario espéré, mais pas toujours

réalisé à la lettre... Car, tel que l'écrit Barbara Ehrenreich, les macrophages peuvent collaborer avec les cellules cancéreuses et leur permettre de s'établir dans d'autres organes, au lieu de les éliminer. Bien que cela soit effrayant, Ehrenreich se saisit du problème et le précipite vers son dénouement, en nous enjoignant, en effet, à « kill the self », seule condition pour parvenir à se réjouir « in a living world » (2018, p. 197). « Kill the self », ce n'est pas se suicider, ni se laisser mourir, mais c'est reconnaître que nous ne sommes pas « a machine » et pas « a harmonious interlocking "whole" », parce que « the closer we look, the less harmonious and smooth-running the body becomes. It seethes with cellular life, sometimes ever warring cells that appear to have no interest in the survival of the whole organism » (*ibid.*, p. 206). Il n'est pas question, ici, d'une simple métaphore : c'est bien en se regardant de plus près jusqu'à se voir flou·e, ou en plongeant au fond de soi, que l'on peut concevoir l'existence d'agentivités autres que la nôtre, ainsi que des forces et des formes de vie que nous ignorons...

Stefan, bercée par les innombrables « glimpses of beauty<sup>143</sup> » que lui offre son jardin, nous a déjà familiarisé·es aux grouillements infinis du monde vivant. Dans l'esprit de ces choses éphémères et trop grandes pour être contenues une fois pour toutes, Ehrenreich, à son tour, avance que « [f]or those of us, which is probably most of us, who [...] have caught glimpses of this animate universe, death is not a terrifying leap into the abyss, but more like an embrace of ongoing life » (*ibid.*, p. 208). Elle termine son essai avec un poème de Bertolt Brecht qu'il a écrit à l'orée de sa mort en 1956 : « When in my white room at the Charité/I woke towards morning/And heard the blackbird, I understood/Better. Already for some time/I had lost all fear of death. For nothing/Can be wrong with me if I myself/Am nothing. Now/I managed to enjoy/The song of every blackbird after me too » (*ibid.*, p. 209). Devant l'inéluctable mort, peut-être faut-il seulement savoir que *n'être rien* est la condition pour entendre, dans toute leur splendeur, les chants dont vibrent les oiseaux. Et la condition pour y mêler notre souffle, jusqu'au dernier.

Selon Haraway, nos chances de devenir résident dans notre capacité à vivre et à mourir à l'intérieur de ces dynamiques continues et conflictuelles entre espèces, voire entre « waste[s] and ressource[s] », comme elle le défend, elle qui transforme l'urine « from particular female bodies » en un « salty ocean needed for [her] tale. These leaks and eddies are everywhere. These leaks and eddies might help open passages for a praxis of care and response – response-ability – in ongoing multispecies worlding on a wounded terra » (2016a, p. 105). Qu'avons-nous à perdre si nous ne sommes rien, un rien qui n'est pas le vide nihiliste, mais

---

<sup>143</sup> « 2014 Glimpses » est aussi le titre d'un des chapitres de l'œuvre, qui s'ouvre sur cet exergue de Jonas Mekas : « As I was moving ahead occasionally, I saw brief glimpses of beauty » (*MR*, 17).

qui, au contraire, est fait d'écoulements et d'écroulements; un « *rien n'est tout* » (C, 267)? Qu'avons-nous à craindre de n'être qu'une molécule, qu'un signe, parmi tant d'autres? Plutôt que de se replier sur nous-même, il faudrait accroître notre habilité à répondre de l'autre : à nous y porter garant·e et à lui ouvrir l'avenir.

Et cela débute avec le langage, avec ces *tales* qu'on se raconte en prolongeant le poulx d'Haraway, en devenant un poulpe des mers, huit tentacules pour attraper les phrases et s'en nourrir. Ces *tales* ponctuent cette thèse, circulent entre Caroline et moi, et parmi eux, fait saillie celui de Jean-Claude Ameisen, « chercheur et conteur hors pair [...] passionné pour ce processus dit d'«apoptose» » qui rappelle que « [l]e nom de cette mort programmée dans nos corps vient du grec et signifie “tomber d'en haut” » (Horvilleur, 2021, p. 21). À cette définition, Horvilleur ajoute que « [c]e terme désigne aussi la saison de l'automne, qui voit les arbres perdre leurs feuilles ». « Ainsi vont les saisons de l'existence », poursuit-elle, « les arbres et les hommes [*sic*] ne continuent à vivre que si la mort les visite » (*idem*). Ameisen sait que les récits s'enchâssent, se surimposent, forment des piles au sol; que le personnage d'un mythe ou d'un conte peut être récupéré à des fins analogiques. C'est d'ailleurs ce qu'il fait pour illustrer le processus biologique, « naturel et inéluctable », de l'apoptose (2003, p. 102). En effet, non seulement convoque-t-il Ulysse résistant aux chants des sirènes par l'usage de cordes et de cire, et Orphée jouant de sa cithare, pour dire qu'il est parfois possible de *se jouer* de la mort en y opposant un signal de survie artificiellement induit, il utilise également le chat de Cheshire, dans *Alice au pays des merveilles*, pour raconter comment la cellule qui s'autodétruit « s'efface progressivement avant de disparaître », ayant réalisé à mesure qu'elle implose « une succession de transformations – des métamorphoses » (*idem*). De cette histoire à peler comme un oignon, et dont les couches révèlent que la logique de notre organisme est interactive, je retiens le « sauf si » (*ibid.*, p. 101) : l'instant de basculement qui permet à une cellule de ne pas déclencher son « suicide », puisque son « destin individuel [...] n'est pas prédéterminé », mais chaque fois influencé par son environnement duquel elle tire un sens de (sa) collectivité (*idem*).

Sous le mot d'ordre de la métamorphose, nous nous écrivons vivantes mortelles en pressant une touche à la fois, avec le bout de nos doigts marqués de crêtes papillaires. Que nous nous envolions de la scène de la vie ou que nous y tombions, « dé-chaîné[es] au pied du grand chêne<sup>144</sup> » (RA, 59) ou amassées en samares

---

<sup>144</sup> Le chêne, que l'on associe à Zeus dans la mythologie grecque, revient également chez Evelyne Accad. Au sujet de son cancer du sein, à la lumière duquel elle lit la maladie de son père, elle écrit : « J'aurais, pensais-je, dû sentir une induration, petite même. Pourquoi une si grosse masse tumorale s'est-elle formée aussi rapidement? Pourquoi cette tumeur est-elle survenue lors de mon séjour au Liban, où il ne m'était pas possible d'examiner mes seins aussi facilement qu'aux États-

au pied d'un érable, nous incarnons un destin inconnu de nous, en sa qualité de *double* hélice imitant la structure de notre ADN. En effet, dans ce *tale* sans queue ni tête que compose notre existence traversée de coups de théâtre et de vent, d'échappées et d'énigmes, nous sommes à la fois un chat et son sourire qui lentement s'estompe dans le paysage, de même que *the bud that sets* et *the bud that turns brown* (Kincaid). À nous, maintenant, de poursuivre ce *turn brown* pour ce qu'il renferme d'immédiat et de futur, malgré son élan vers la disparition.

\*

### *V pour véraison*

Au commencement, il y eut les bactéries et le *ver-be*<sup>145</sup> (Derrida, 1998). En pensant à *maturité*, puis à *non-fini*, me vient un autre mot lu chez Derrida, ce mot « le plus beau, [...] qui [le] cherchait depuis le début : *véraison* » (*ibid.*, p. 85), signifiant « changer de couleur » (on l'emploie surtout pour désigner les fruits de la vigne qui mûrissent à la fin de l'été). Véraison : un mot qui surgit des profondeurs de son adolescence et de l'observation des vers à soie cultivés dans une boîte à chaussures. Un mot qui épingle la maturation de l'insecte, pique le ver dans « ce moment de réveil autant que de naissance » lorsqu'il se transforme en papillon, c'est-à-dire lorsqu'il se meurt pour continuer à être de la vie après avoir sécrété « sa sécrétion » comme si le trop-plein de lui-même garantissait « l'œuvre » duquel « il ne se séparait pas », sa métamorphose en une « chose qui était autre que lui, une chose qui n'était pas une chose, une chose qui lui appartenait et lui revenait en propre ». Le ver « projetait au dehors ce qui procédait de lui et restait au fond, au fond de lui » (*ibid.*, p. 83). C'est que le cocon est à la fois linge et linceul; il est ce qui met au jour « la tache humide [qui] apparaissait enfin, quand un sang inconnu, rouge presque noir, venait du dedans pour attendrir et percer la peau, puis ouvrir le passage aux ailes du papillon » signant ainsi « le retour à soi du ver qui laisse tomber l'ancien corps comme une écorce trouée » (*ibid.*, p. 85). Derrida file la métaphore jusqu'au tallith, ce châle de prière en matière organique, soie ou laine, qui recouvre la tête et les épaules des hommes dans la culture juive, une autre « peau » (*ibid.*, p. 66) qui provient d'autres vivants et qui lui permet d'affirmer que

---

Unis? Où aussi mon père mourait d'un mal épouvantable, d'un cancer de la prostate métastasé aux os? Il souffrait dans tout son corps, il souffrait dans ses os, mon pauvre père qui, pour se décrirer, utilisait la métaphore du chêne terrassé » (*VC*, 59). Et plus loin : « Quelquefois Père serrait les mains d'Adelaïde avec tant de force qu'elle ne pouvait plus les dégager. C'est comme s'il avait voulu se cramponner à la vie, ce chêne abattu par une maladie foudroyante alors qu'il pensait vivre encore longtemps » (*VC*, 71).

<sup>145</sup> Parce que le pari de cette thèse est de garder à l'écart le « be », *l'être...*, pour y préférer le *ver*, la larve, qui manifeste un devenir.

le soi est du soie, du féminin en la langue, mais également du *anima* – du souffle de vie qu'est cette « faculté qu'a l'animal de tisser du même fil le vivant le mourant [...], [ce] savoir qui échappe à la dichotomie nature-culture et fait présent d'un voilement qui est principe de soi(e) » (Calle-Gruber, 1999, p. 82).

La véraison a eu lieu « une seule fois », en « un clin d'œil » tel « le grain d'une sonnerie de téléphone » (Derrida, 1998, p. 83). Elle a eu lieu par ce savoir-faire du ver, un « savoir tenir en réserve », lorsque le mourir est, en fait, un *révoir*, un supplément de vie fantasmée qui change l'apparence; qui fait mûrir en mourant un peu (*ibid.*, p. 83-84). Devant ce spectacle, le vrai s'était fondu en raison pour cet adolescent qui « ne croyait pas ce qu'il voyait, il ne voyait pas ce qu'il croyait voir, il se racontait déjà une histoire, cette histoire-ci » (*ibid.*, p. 84), et le ver dans cette histoire-ci est devenu papillon, à l'instant où du *sang inconnu, rouge presque noir* – un sang de vie et de mort – est monté de l'intérieur du cocon pour le transpercer et libérer deux ailes. Par contre, et c'est précisément ce que j'essaie de penser avec l'immaturation comme indice de notre incomplétude et de notre non-séparation en nous-même et avec autrui, le ver, lors de l'éclosion, ne s'est pas éloigné de lui-même; au contraire, il s'est rapporté à lui, il s'est remis entre ses pattes comme on dit se remettre entre ses mains, avoir recours à soi sans autre secours. Le ver est revenu de l'éclosion changé, soit, mais encore vivant de la même vie, par cette ruse avec la mort, ce frôlement avec la fin qui n'est que mue, l'expression d'un moi divisible se diminuant pour faire place à ses possibilités (*ibid.*, p. 83). Ce processus agit dans le corps malade qui est, pour le dire avec Paul Ricœur, *vivant jusqu'à la mort*... fabriquant son fil narratif en compagnie du cancer, s'enveloppant dans sa soie, dans son soi par endroits perlé d'encre, ce *presque noir* qui emprunte au cinéma ses fondus et nous fait croire que tout peut arriver dans la seconde d'un intervalle. Que tout est imaginable dans cet entre-deux qui « expose un présent à l'érosion perpétuelle d'un futur sans visage » (Coccia, 2020, p. 109), d'un futur encore méconnaissable, et en cela, « catalyseur de devenir insoupçonnés » (Deleuze et Parnet, 1996).

« Dans le cocon », écrit Emanuele Coccia, « la vie se situe entre deux corps, entre deux visages, entre deux identités apparemment incompatibles. Le cocon est la construction de la *compossibilité* de ces identités » (*ibid.*, p. 104; je souligne). Tout ceci est la preuve, selon lui, « que l'individu ne vit pas d'exclusion mais de multiplication des visages et des corps » (*idem*), puis qu'« il n'y a pas de différence entre la maison et le monde » en ce que « la vie transforme constamment l'espace dans lequel elle se déploie » : un « espace dans lequel chacun de nous est soumis à des forces qui le transforment dans un monde totalement différent de celui où il a vécu jusque-là » (*ibid.*, p. 105). La conscience de soi ne peut se fixer comme les ailes d'un papillon sur du papier, parce que « la relation que chaque être entretient avec lui-même ne relève pas de la

reconnaissance » (*idem*). Le savoir de soi est devant, dans les formes à venir, dans les métamorphoses qui jailliront de notre cocon où se ruminent et se ruinent les histoires personnelles, voire dans les métaphores vives (Ricœur, 1975) que nous solliciterons pour tordre le discours, pour rendre à notre vocabulaire une polysémie susceptible d'augmenter la réalité. Il n'y a pas d'archives qui auraient conservé les traces de notre *moi* mûri, à l'apogée de notre (r)évolution toujours en cours, comme elles n'ont pas gardé notre matrice à laquelle nous ne pourrions, de toute manière, déjà plus adhérer. Pas de bottins non plus, où retrouver notre adresse, un numéro où s'appeler. Il n'y a que des trous de mémoire qui nous font recommencer du début, reprendre le cocon pour en émerger de nouveau, s'engendrer autrement, inintelligible à notre *moi* d'origine. Les identités s'accumulent, les voiles sur nos visages sont des épluchures, et nous les jetons au sol sans toutefois nous en débarrasser – je suis hantée par la scène de cette jaquette d'hôpital qui, lentement, tombe en glissant sur les jambes de cette patiente en fuite. Nous devenons dans la *compossibilité* de nos *je*, dans l'insatisfaction des couches qui nous tricotent une apparence, puis une autre, et encore une autre... ne comptant plus les variations de chair s'enroulant autour de notre « noyau métamorphique qui ne pourra jamais s'épuiser » (*ibid.*, p. 99). Nous regardons l'été arriver avec ses promesses, « l'été qui vient, qui est presque là, [qui] appartient à [notre] avenir » (*JC*, 22). Lorde dirait « la marque d'une nouvelle époque, qu'il me plaît d'avoir à découvrir, sans savoir où elle me mènera », elle qui se « sen[t] une autre femme, hors chrysalide, avec un moi qui se déploie et se délie, ferme et fébrile – muscles tendus, bandés pour l'action » (*JC*, 23).

\*

*Que vous dire*, se demande Antoine, *il y a une chance sur deux que ce soit autre chose*. Cléo hésite, elle croit aux cartes, la diseuse de bonnes aventures a lu le cancer dans son jeu, c'est comme ça, elle a peur de tout, *des oiseaux, de l'orage, des ascenseurs, des aiguilles, et puis maintenant cette énorme peur de mourir*. Antoine se désole quant à lui de mourir pour rien, pour la guerre, *il aurait mieux aimé donner sa vie à une femme, mourir d'amour*. La question de l'amour se place entre eux comme une évidence, *Vous n'avez jamais été amoureux?* Les yeux d'Antoine pétillent, *oh si, des tas de fois, mais jamais autant que j'aurais voulu*, il emploie l'expression *y laisser une plume ou deux*, puis s'excuse de tout révéler à Cléo alors qu'il ne la connaît pas. *Si, si, vous dites vrai*, poursuit-elle, et au *Vous avez déjà aimé?* que lui renvoie Antoine, elle répond : *Oui, comme ça, comme vous dites, j'ai toujours eu peur de me faire avoir. Et maintenant, à quoi cela me sert-il, je me suis gardée pour...* La phrase se coupe en deux, Antoine en reprend le fil, *Eh bien, nous dramatisons, il me semble!* Cléo ne parvient pas à rigoler, *je suis vraiment triste. Et puis tout ça, moi...* Antoine enjambe la suspension, se frotte au moi de Cléo, *Eh bien voilà, on est dans*

*une bulle. Ça va mieux?* Elle sourit, les gestes deviennent souples, ils se regardent, Antoine pointe sa bague, *c'est un crapaud et une perle*, la réplique à venir germe dans le lieu inespéré de leur rencontre depuis les premières œillades, Antoine souffle un *vous et moi* qui redonne à chacun·e un surplus de vie, un *vous et moi* qui répartit les destins et tombe à pic dans le malheur... en le ratant.

Lorsque les mots se risquent à tomber à pic, sans savoir d'avance s'ils seront bien reçus, ils menacent de faire éclater la bulle de l'intimité, de l'amitié. Caroline et moi en partageons une, et cette bulle, en contexte d'accompagnement, forme tantôt un cocon, tantôt une « cage en fer » (Pelluchon, 2023, p. 28) : nous ne sommes pas toujours certaines si ce qui nous enlace a la brillance de la soie ou la fadeur du métal. Lorsque je la prends dans mes bras, est-ce qu'elle sait qu'elle peut s'y métamorphoser, apparaître autrement, ou est-ce qu'elle se sent à l'étroit, entourée de barrières? Lorsqu'elle lit, sur mon visage, de l'incompréhension, craint-elle que s'évapore l'enveloppe aimante qui la supporte? Car bien que je partage un espace avec elle, il y a de la distance entre nous, des émotions sourdes et des sourires temporaires, des mains fuyantes et des jambes qui s'impatientent, des paupières qui préfèrent rester closes et des bouches suspendues. Notre bulle est teintée de tout ce qui, chez l'autre, nous échappe, mais elle se nourrit de l'attraction des contraires, de la conviction que nous n'avons pas besoin d'être l'autre pour la comprendre et l'aimer. Notre bulle se fortifie grâce à l'air libre que nous laissons entre nous, une permission que nous nous accordons de cicatriser, de recoudre nos plaies, de faire sécher le sang. Quand je la quitte, la bulle continue d'exister, elle et moi, nous n'avons pas de téléphone fixe, nous répondons l'une à l'autre hors de nos maisons, hors de nos corps. La bulle permet de nous évader même lorsqu'elle nous rend prisonnières, avec ou sans l'autre, jamais contre l'autre. Je quitte Caroline et je lui dis *au revoir* comme on rate une marche ou le train, gênée qu'on m'ait vue essayer de rattraper mon retard. La bulle autour de nous est l'objet de cet échec, une tentative de faire l'amitié en exécutant des imparfaits, en prenant des débâcles, en tirant de nos existences et de nos écritures *une plume ou deux...* pour ancrer la suite de l'histoire. « Les mots ne vinrent pas, rien ne s'écoulait », écrit la Alice de Flem, « [l]e stylographe crachotait de minuscules coulées d'encre, ce n'étaient pas des mots, pas même l'ombre de mots, seulement des taches noires, de petites ailes impuissantes à voler » (RA, 125). Caroline et moi savons qu'en notre langage écrasé à nos pieds, là où l'on regarde quand nous avons honte de ne pas pouvoir dire, persistent d'infimes battements, le bruit d'un insecte qui, vivant encore, agonise. Nous nous rappelons alors ce secret de nos traversées au plus creux de soi : le noir n'est qu'une autre variation du rouge, il continue de dégager un souffle de lumière à l'intérieur des pages blanches comme la nuit.

\*

« Rien de ce que j'ai écrit ici ne s'adresse aux gens intacts et en bonne santé », écrit Anne Boyer. Rien, parce que pour saisir « exactement de quoi [elle] parle quand [elle] exprime [s]e sentir comme un serpent », et plus précisément comme « la mue d'un serpent », il faut avoir consenti à l'inexactitude de son *moi*, à sa non-indemnité. Il faut accepter de « voir un serpent » et de se voir en lui, accepter dans le même instant que le serpent voit et nous fait voir « l'animal que donc nous sommes<sup>146</sup> », puis il faut « penser à la façon dont [son] regard se voile, l'empêchant de voir pendant un moment parce que voilà, il y a cette nouvelle peau et qu'il faut se débarrasser de l'ancienne, perdue pendant la métamorphose » (C, 301). Voir le serpent, et se voir en lui, c'est sans doute quelque chose comme avoir « a floater in my left eye » dû à la chimiothérapie (MDW, 159) ou une paupière tombante due à « one of the small tumours in the cerebellum<sup>147</sup> » (MR, 89). C'est éprouver une cécité temporaire, à la manière de ces migraines qui nous rendent aveugle – je n'oublierai jamais la fois où j'avais cru avoir perdu la vue et la panique de ne pas comprendre ce qui m'arrivait, la peur que j'éprouvais à me toucher, à palper ma peau, comme si je n'allais rien y trouver, comme s'il n'y avait plus rien au bout de mes doigts. Car les yeux voilés, c'est nous-même que nous ne voyons plus; il y a un angle mort au centre de notre vie et nous ne pouvons le manquer, l'ignorer. C'est un panneau de sortie qui clignote rouge dans le noir, et c'est par là qu'advient le risque<sup>148</sup>. Le risque du hors-scène, du hors-soi.

Boyer arrive à la fin de son livre, convaincue que la question posée par celui-ci est : « *Serez-vous le serpent ou la mue?* » (C, 302.) À la lumière de quoi je lis cette question de Flem au sujet d'Alice : « Quelle fut sa vie, sa vie à elle? » (RA, 287.) Difficile de répondre, puisque « Alice rêva d'Alice. Il y avait une multitude d'Alice », et c'est parmi toutes ces Alice que figure la malade, la dame aux turbans... Celle qui ne parvient plus à se repérer dans ce palais des glaces aux reflets sans référent, et qui sait vain le possessif *sa*. Celle qui cherche, chaque jour, quel foulard hisser pour que le vent le gonfle et la fasse, elle, avancer dans l'existence et l'écriture... car « il faut prendre le vent à travers quelque chose pour lui donner une voix. À travers des tuyaux métalliques, à travers des feuilles, à travers des cages d'escalier et des granges » (JR, 23). Le vent doit se prendre, oui, à travers les coulisses de son *moi*, à l'intérieur du tunnel de notre mue, en s'accrochant aux

<sup>146</sup> Dans un clin d'œil à l'ouvrage *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida (2006).

<sup>147</sup> « My left eye lid has been drooping for the last two days. The eye is half closed, or half open, and I find myself in scenarios of not being able to go to New York. The family doc explains the lid was slightly paralyzed due to one of the small tumors in the cerebellum. »

<sup>148</sup> « Le risque nous attend toujours à la sortie », écrit Hélène Cixous dans *Hyperrêve* (2006, p. 106).

« *mais* en suspens » (RA, 288), autant de girouettes qui contestent les rafales et font tourner notre récit vers l'inattendu.

\*

« *Le voyage n'est pas achevé, loin de là.*<sup>149</sup> »

« Avancer d'un pas, reculer de trois... Se voiler pour mieux se dévoiler... Mais l'amour, on s'y brûle les ailes parfois... », dit le Ver à soie à Alice (RA, 155). En plus de lui prodiguer des conseils vaporeux et de lui suggérer constamment de se défaire d'elle-même, à l'image des jeux de mots qu'il lui déballe et qui expriment une chose et son contraire, le Ver à soie lui raconte des histoires, celle notamment des trois filles qui ont reçu de leur père onze chevaux qu'il fallait se partager entre elles, selon des proportions établies d'avance, la moitié du troupeau à l'aînée, le quart à la seconde et le sixième à la cadette. Face à l'insoluble problème – séparer onze en trois, de manière à respecter tous les termes de l'héritage –, elles demandèrent à une « vieille magicienne » de les aider, elle qui « connaissait l'usage des herbes, des simples, mais aussi des chiffres » (RA, 33). Cette dernière reconnut qu'elle ne pouvait rien faire pour elles, sauf leur prêter sa jument, ce qui arrondirait le nombre de chevaux disponibles à douze et permettrait, enfin, de procéder à la répartition. Les filles n'auraient qu'à rendre la jument ensuite. « Voyez-vous, chère Alice », dit le Ver à soie,

il est très souvent profitable de déranger pour ranger ou de ranger pour déranger. Sans compter [...] qu'il est toujours nécessaire d'avoir un tiroir pour ce qu'on n'arrive pas à classer, un fourre-tout qui serait comme un peut-être, pour tout ce qui n'appartient ni à la catégorie du oui ni à la catégorie du non... (RA, 33-34.)

Un tiroir qui n'a rien d'un lieu d'archivage, mais où l'on dépose les *mais* et les *peut-être* qui s'imposent en l'absence de certitudes, quand les choses sont inversées, renversées, jusqu'à son nom propre...

« Bonjour, chère Ce-li-a », dit le Ver à soie à un autre moment. « C'est exact, je ne suis plus un ver à soie mais un soi à l'envers! » (RA, 153.) Outre le flot de paroles du Ver à soi qui témoigne d'un *ongoingness* de la vie là même où on la croit impossible, et l'élégance avec laquelle il se rend à ce revirement identitaire, pour lui familier, afin d'accompagner Alice dans ses métamorphoses, ce qui retient mon attention dans ce personnage, c'est sa capacité d'improvisation qui se manifeste à chacune de ses arrivées impromptues et

---

<sup>149</sup> RA, 285.

qui persiste dans ses paroles, dans cet art de s'ajuster, de dire « je vous écoute, Alice », et de se retirer au bon moment, silencieusement ou en chantonnant : « Un petit poisson, un petit oiseau/S'aimaient d'amour tendre,/Mais comment s'y prendre/Quand on est dans l'eau? » (RA, 155.) C'est par lui que vient l'interrogation de la méthode – ou de la *préparation*, dirait Deleuze. *Comment s'y prendre...* Le verbe « prendre » revient souvent dans ce chapitre – je ne m'en rends compte que maintenant. « Prendre » a un sens militaire, mais quand il ne désigne plus le *telos*, quand il ne traduit plus le résultat escompté (le prise d'états, la prise de corps...), il ouvre peut-être sur l'enjeu d'une approche, sur les actes à poser pour donner sens à l'amour... pour « make kin » (Haraway).

Haraway commence l'écriture de son essai *Staying With the Trouble* « in the midst of California's historic multiyear drought and the explosive fire season » (*ibid.*, p. 4), portée par le sentiment urgent qu'il faut, face aux crises environnementales, économiques et politiques du 21<sup>e</sup> siècle, réfléchir aux manières d'être au monde dans un ici et un maintenant gluant et épais, d'où surgissent passé et futur. Il faut rester *avec* le trouble, nous dit-elle, être au milieu du trouble afin de soigner les temps à venir et ceux qui s'achèvent dans ce présent incertain. « Staying with the trouble requires learning to be truly present, not as vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings » (*idem*), écrit-elle. « Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. We become-with each other or not at all » (*idem*), c'est-à-dire que notre devenir est inséparable d'un risque à prendre « without guarantees or the expectation of harmony with those who are not oneself » (*ibid.*, p. 98) : ce risque qui, ne prédisant ni réussite ni échec parce qu'il se dédie au trouble et, en cela, à la vie même, a à voir avec notre immunité, avec notre capacité à laisser les corps – humains comme autres qu'humains – pousser dans le nôtre, afin que tous puissent sympathiser les uns avec les autres. Dans l'ère qui suivrait l'Anthropocène, et qu'Haraway nomme Chthulucène, soit « the timespace of the symchthonic ones, the symbiogenetic and sympoietic earthly ones, those now submerged and squashed in the tunnels, caves, remnants, edges, and crevices of damaged waters, airs, and lands » (*ibid.*, p. 71), les créatures seraient désormais « in each other's presence, or better, inside each other's *tubes, folds, and crevices, insides and outsides, and not quite either* » (*ibid.*, p. 98; je souligne).

Haraway enseigne. Elle nous dit : voilà comment les choses devraient se passer, voilà comment nous devons nous y prendre pour cesser de mettre en péril cette terre déjà endommagée, et si nous nous perdons en cours de route, ce n'est pas grave, c'est presque souhaitable, nous n'avons pas le choix, il faut y aller, il

faut essayer, il en va de notre existence. « All of us must become more ontologically inventive and sensible », écrit-elle. Cette invitation peut paraître contre-intuitive si son corps, tel que le précise Boyer, est emmêlé dans des processus médicaux qui réitèrent et cimentent son identité par la demande qui est faite, constamment, de « s'évaluer *soi* sur une échelle de 1 à 10 » (C, 71; souligné dans le texte). « La répétition est une méthode de désensibilisation » qui renforce l'abstraction du *je* tout en le forçant à apparaître chaque fois qu'on en fait mention (C, 71). « De temps en temps, je pourrais peut-être me souvenir de qui je suis », mais Boyer « incarne l'à-peine » – dans la version originale, on lit « I became a *barely* ». Classé « après les sensations du corps et les systèmes informatiques de la médecine », son *soi* n'est plus une priorité. Il est quelque chose que l'on échappe et que l'on rattrape de justesse, *barely*, toujours un peu manquant, un peu approximatif, détaché de la bouche qui le formule. Un des drames du contexte hospitalier, horrible pour le vivant, c'est de maintenir ces *soi* isolés (d'eux-mêmes et des autres), ces *soi* qui n'ont rien à quoi s'accrocher : rien à quoi et à qui se rattacher, sinon parfois, avec chance, quelques membres du personnel soignant et des personnes qui font office de trait d'union entre le monde extérieur et le leur. Il y a une sensibilité qui doit se cultiver à l'intérieur de ces lieux de béton : un *making kind* qui doit résonner comme un *making kin* – Haraway se rappelle avoir été « moved in college by Shakespeare's punning between kin and kind [where] the kindest were not necessarily kin as family », mais où, indéniablement, « making kin and making kind » avaient le pouvoir de « stretch the imagination and change the story » (2016a, p. 103). Changer l'histoire, il le faut, en allant « beyond the self » afin de « feeling for others and feeling for the Other: the individual whom we are superficially unable to identify with and feel for » (Marantz Cohen, 2021, p. 3).

Depuis cette perspective, *prendre* soin est un gage d'empathie, une manière de se rendre au Chthulucène dans la conscience que nous partageons « a common “flesh”, literally, semiotically, and genealogically » (Haraway, 2016a, p. 103) et que « [t]out vient de la terre – non au sens nihiliste ou chrétien », mais au sens où « [n]ous sommes la métamorphose de la pierre terrestre, sa variation vivante » (Coccia, 2020, p. 107). Ainsi, il faut apprendre à regarder dans les tubes, les plis et les crevasses de cette chair rocailleuse qui nous englobe, là où s'imprime chacune des facettes de nos visages multiples, là où se grave l'immensité de nos devenirs, à l'image des animaux mutants de Lascaux.

Les femmes, chez Biron, sont minérales; elles ont le goût du fer, elles ont la couleur de leurs plaies. « En coulisse », l'une d'elles, « en robe de chambre », vêtue de sa peau à tomber, « est toujours là, mais elle s'agenouille, elle s'enroule sur elle-même, puis s'agrandit ». « Elle parle d'une blessure en elle, d'une blessure qui a l'aspect du granit souillé. » C'est une « femme [qui] connaît les pores des minerais qui l'alourdissent,

qui la révèlent » et qui entend d'autres femmes parler « des pierres dans leur corps », partout logées en elles (JR, 29). Et comme en écho, publiée des siècles auparavant, cette phrase d'Alice James au sujet de sa tumeur, que cite Anne Boyer : « “cette substance granitique contre nature dans mon sein” » (C, 11), le *contre nature* ayant, ici, moins le sens d'une opposition que d'une superposition.

En effet, ce qui s'inscrit dans le noyau de la terre, dans ses eaux, son air, marque aussi les vivants, et plus particulièrement les plus précarisés selon une hiérarchie d'importance où l'humain (blanc, masculin, hétérosexuel, riche...) trône. « We, human people everywhere, must address intense, systemic urgencies », écrit Haraway (2016a, p. 102), ce qui implique de reconnaître que nous vivons au temps du Capitalocène (le règne du capital sur le vivant), que Kim Stanley Robinson nomme dans un de ses livres de science-fiction « The Dithering », un mot pour dire « a “state of indecisive agitation” » (*idem*). « The Dithering will be written into earth's rocky strata, indeed already is written into earth's mineralized layers » (*idem*), et c'est de ce flottement dont il faut émerger, parce qu'il paralyse au lieu de propulser, exprimant un état anxieux et improductif devant l'ampleur de la destruction écologique, les extinctions de masse, les déplacements massifs de réfugiés qui ne trouvent pas de terre d'accueil, les guerres, etc. (*ibid.*, p. 145.) Toutes ces réalités, les nôtres, participent du même phénomène qui désagrège le tissu du vivant. Nous pourrions sortir du « Great Dithering » afin d'entrer dans le Chthulucène en devançant les crises immanentes, en les résolvant avant qu'elles n'adviennent et fragilisent la suite du monde; en répondant d'autres gestes, loyautés et réflexes; en irriguant ses membres d'une chorégraphie nouvelle.

Ainsi, « [s]ymchtonic ones don't dither; they compose and decompose, which are both dangerous and promising practices » (*ibid.*, p. 102). En nous composant et en nous décomposant, en formant une pile de compost qui retourne au sol et le nourrit, qui lui redonne l'énergie fertile que nous lui avons volée depuis des siècles, nous pourrions produire des « involutionary momentum[s] » (*ibid.*, p. 98) d'où affleurerait, entre vivants, une diversité de figures, de pactes, de prouesses, de rêves, de châteaux de sable à recréer après la traversée des vagues, et ce, avec les galets dépolis que nous aura apportés la mer... Cette posture d'humilité que commandent les mouvements du devenir nous rapproche d'une expérience du désert, au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, c'est-à-dire une expérience qui nous élève jusqu'à notre « propre point de sous-développement, [jusqu'à notre] propre patois, [notre] tiers-monde à soi, [notre] désert à soi » (1975, p. 33) et qui aide « à mieux [s]e situer dans l'espace, dans la vie<sup>150</sup> » (VC, 152).

---

<sup>150</sup> Evelyne Accad retranscrit une lettre qu'Amel, son amie, lui a envoyée de Tunisie : « L'expérience du désert était très forte. Les deux premiers jours, je n'avais pas envie de sortir pour garder en moi cette vision d'un espace sans autre limite

Ne perdant pas de vue que se situer dans l'espace, dans la vie, c'est danser avec autrui – *the desire to learn tango again* (Stefan) –, je soutiens, avec Haraway, que le Chthulucène est synonyme de curiosité, d'ouverture, de continuité, de jeu « sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir » (Dufourmantelle, 2014, p. 121). En effet, il nous faut jouer, nous dit Haraway, « in favor of more venturesome, experimental natural histories », en sautant du socle ontologique sur lequel repose la pensée occidentale de l'être (2016a, p. 88). Jouer en accroissant notre conception de la nature, en la délivrant de sa définition cartésienne qui en fait l'objet d'un entendement pur et le réceptacle de nos sens... Jouer, donc, en remuant les dualités de transcendance entre le fini et l'infini, entre l'être et les êtres, entre l'essence et l'existence, et en endossant notre intersubjectivité, notre transsubjectivité, ou encore mieux, en récusant tout principe de subjectivation au profit d'un balbutiement métaphysique. Car il s'agit de réécrire nos genèses au fil des implications et des complications avec autrui, dans ce vacillement lumineux entre réflexion et rétraction : entre retour vers l'origine et échappée vers une autre direction. Jouer, enfin, en s'éloignant toujours un peu plus de notre *je*, puisque, comme l'écrit Biron, « [l']entropie est une affaire constante » (*JR*, 47). Le changement assure notre permanence, et le désordre, autant que le chaos, nous soudent à plus grand que soi, au cosmos.

Ces mouvements dans un sens puis dans l'autre sont, certes, contradictoires et nuls si nous les mesurons à l'aide de lignes droites, d'angles et de formes plates issues de la géométrie euclidienne – cette géométrie de l'homme qui ne correspond pas à celle du monde, à celle qu'il y a dans le monde. En réalité, si nous les appréhendons à partir de courbes et de fractales, d'ondulations et de roulis, d'ourlets et de retroussements (c'est ce que nous demande Haraway), ils peuvent se capturer ainsi, et se déployer à l'infini, *ongoing* : « Rolling inward enables rolling outward; the shape of life's motion traces a hyperbolic space, swooping and fluting like the folds of a frilled lettuce, coral reef, or bit of crocheting » (Haraway, 2016a, p. 68). Ce qu'« [i]l manqu[e] à cette assemblée de droites » que constituent les objets quotidiens entourant Flem, c'est « une part de rêve, de fuite » (*RA*, 222) susceptible pourtant d'émerger de toute « rencontre en apparence sans conséquence, légère et grave, pudique et espiègle, confiante et complice » entre deux présences. Il suffit d'être « “sensible dans le tout” » (Diderot, cité dans *RA*, 222) et sensible au tout pour en prendre la mesure.

---

que l'horizon, tout rond et immense où le sable domine. Cela m'a aidée à me centrer sur moi-même ou plutôt à mieux me situer dans l'espace, dans la vie » (*VC*, 152).

En effet, le monde foisonne d'exemples de réciprocités et de dynamiques torves qui ne s'arrêtent pas à un point précis : qui se prolongent au-delà des dimensions perceptibles depuis nos repères épistémologiques. Haraway soutient, à la suite de Carla Hustak et Natasha Myers, que « living critters love the floridly repetitive mathematics of the pushes and pulls of hyperbolic geometry, not the accountant's hell of a zero-sum game » (Haraway, 2016a, p. 68). J'aime penser que nous sommes sculptées à force de poussées et de tractions, que nous sommes beaucoup plus près de l'étendue des plages que de la division des autoroutes, c'est-à-dire à cet endroit où Lorde « entend la chanson des eaux, perçoi[t] le mouvement des marées dans les fluides de [s]on corps, écoute la mer qui fait écho aux voix des mères chantant pour leur survie » (*SL*, 148). Ces femmes « résonn[ent] en elle, tour à tour frémissement ou mugissement, nuit noire ou pleine lune » alors que « la mer [lui] parle dès qu'elle l'approche » et disperse devant elle des « caillou[x] précieux dans la terre » qu'elle découvre « avec cette impression de toucher à quelque chose qui est [elle] au sens le plus fort du terme, là où [s]on passé et [s]on avenir s'entrecroisent au carrefour du présent » (*SL*, 148).

Or il y a de ces mers qui, privées de lumière, s'échouent à l'intérieur du corps : « [c]hemo compromises your immune system and I am a sea of infection » (*BW*, 69). D'autres qui en débordent : « Now I really was swimming in a sea of shit, shit I could no longer control » (*BW*, 150). Des masses océaniques polluées qui, par coïncidence ou non, se réverbèrent dans des masses charnelles malades, et vice versa : « At Sloan-Kettering they show it to me on the CAT scan screen: a huge pool of blackness in the center of me – the same day as the Gulf oil spill, the now poisoned Gulf of Mexico somehow inside me » (*BW*, 68). « Sixteen ounces of pus » et « [t]wo point five two million gallons of oil » dépeignent le même écoulement toxique : la substance visqueuse qu'expulse, à travers ses points de suture, le corps de V, et le pétrole déversé dans l'océan tout à coup noirci.

Il y a des océans qui abritent un nombre effarant de « dead bodies and body parts » de « people who had been killed or raped or macheted in the forests », « lonely floating bodies reaching out in the dark water, bobbing like capsized possibilities, still waiting their turn » (*BW*, 148). Parmi ceux-ci, celui de la mère de V, réduit en cendres et retourné à son Golfe du Mexique adoré, « Mom, go now, please, go, fly, fly, fly » (*BW*, 175). Lorsque toutes les deux se promenaient sur la plage, sa mère aux os fragiles avait tendance non pas à s'appuyer sur le bras de sa fille, mais à tirer, à ramener la manche du chandail vers elle, comme si elle maniait le voile d'un bateau : « It was as if she were trying to take me in another direction – perhaps in a direction she herself had always wanted to move, a place where she might have lived another life, one that wasn't determined by her fear of poverty... » (*BW*, 174-175). Et tandis qu'il ne reste, à V, que la réminiscence

d'une main ridée qui *pushes* et *pulls* en réécrivant subtilement le trajet, elle croit réaliser que ce mouvement ne s'est pas uniquement manifesté sur la plage, devant la perspective de la fin. En effet, « [she] had felt this pull of her arm in [hers] on the beach all [her] life » (*BW*, 175), rendant la portée de ce geste plus vivante qu'elle ne pouvait l'être : il y avait, chez la mère, une endurance, voire une discrète persistance, dans le fait de confier à l'horizon ses rêves d'une existence libérée des contraintes du réel. Là, dans ses doigts qui guident avec légèreté, se trouve l'héritage d'une mère à sa fille, cette dernière s'étant juré à tout instant de jouer le tout pour le tout, pour deux.

S'il y a de ces étendues d'eau qui aiguissent la mémoire, il y en a qui la font perdre, qui noient tous les temps et recrachent loin l'écume des souvenirs. Des mers rutilantes qui condamnent les femmes à ne plus avoir « la capacité de lire, de se rappeler certains mots, de parler avec facilité, de prendre des décisions ». « En clair », écrit Boyer, « elles oublient leur vie » (*C*, 78). Une mer d'adriamycine est injectée dans les veines des patientes, « par un cathéter en plastique, implanté chirurgicalement dans [leur] poitrine » (*C*, 75). Aux États-Unis, l'adriamycine, pour son efficacité et ses effets assez connus quoiqu'encore largement imprévisibles dans la durée, est devenu « la référence en matière d'oncologie », soit le médicament utilisé lors des traitements de chimiothérapie dits « classiques », car il convient à plusieurs types de cancer. Il tire son nom de la mer Adriatique « près de laquelle cette molécule a été découverte » (*C*, 75). Boyer se heurte à la racine des mots, employée à y trouver une fiction capable de la faire voyager malgré l'immobilité de son corps aux « fluides toxiques pour les autres et corrosifs pour ses [propres] tissus » (*C*, 76). En expliquant que l'appellation générique de l'adriamycine est « doxorubicine qui dérive du mot “rubis” parce qu'elle est d'un rouge étincelant et voluptueux », Boyer « aime [s]e dire que ce poison est le rubis de l'Adriatique qu'elle ne connai[t] pas et où [elle] aimerai[t] aller » (*C*, 75; je souligne). Entre ce poison qui circule en soi en y apportant toute sa minéralité, sa haute toxicité, également appelé « “le diable rouge”, et parfois “la mort rouge” » (*C*, 75), et ce poisson que l'on range entre ses lèvres, sur sa langue et dans sa langue, image avec laquelle j'ai entamé le chapitre deux, il n'y a qu'une lettre de trop, ou de moins. L'adriamycine, ce « *joyau diabolique de la mortalité sur les rives de Venise* » (*C*, 75; souligné dans le texte), tel que se l'imagine Boyer, rivalise avec les autres polluants qui s'attaquent à la vie aquatique, ces pesticides qui, de « la cécité des poissons [aux] désordres du sang chez les hommes [sic] » (*VC*, 18), ont des conséquences désastreuses et sans limites. Car les femmes malades mangent ces poissons qui auront au préalable mangé « des choses pourries et dégoûtantes<sup>151</sup> » (*VC*, 227), et les mastiquant, les digérant, elles deviennent à leur tour ces poissons

---

<sup>151</sup> « Je suis de retour à Paris. Je voulais écrire dans l'avion hier, mais j'avais mal au ventre; un microbe attrapé à Tunis [...]. J'avais préparé un bouillon de légumes pour le déjeuner. Amel est revenue de La Goulette, toute proche du lieu où elle

empoisonnés, livrées aux dents de la mer : « If I had a wish, they would take my body out to the sea, gently lower it in the waves, and let the sharks and whales and other fish feed on it » (*BW*, 200). À travers ce cycle de contamination et cette chaîne alimentaire, il en va de la survie de ces femmes d'*aimer se dire* par d'autres appétits que les leur, par la soif d'un langage qu'aucune mer salée ne peut éteindre : de se laisser persuader qu'une brèche dans l'ordre du monde peut enrober de fantaisie et d'espoir leur quotidien de marées hautes... et qu'il est possible de se fabriquer une histoire avec d'autres outils, avec de la soie dentaire aussi solide que les ficelles d'Haraway. *Aimer se dire*, donc, en jouant « an agile string figure game seriously for “never alone” to have its full meaning » (Haraway, 2016a, p. 88).

\*

### *V pour ventre*

Cette histoire commencerait avec un rêve qui promet de modifier, à notre réveil, l'architecture de nos jours : « J'ai rêvé que j'avais commencé une formation pour apprendre à changer ma vie avec une prof, d'apparence plutôt vague. Je ne suivais pas de cours, mais j'allais apprendre à transformer toute mon existence, à vivre autrement, à tout faire d'une nouvelle façon, différente », écrit Lorde (*JC*, 23). Dans cette classe, raconte Lorde, « [i]l y avait une autre femme qui me disait qu'elle prenait un cours de “craquelure du langage”, le contraire de la “décraquelure” (craquelure, comme pour les pierres qui se fendent et se délitent) » (*JC*, 23). Cette rencontre n'est pas sans laisser une fine impression chez la poète qui « trouvai[t] ça très exaltant d'étudier la formation, les fissures et le maintien des mots » (*JC*, 23). À sa demande de suivre elle aussi ce cours, « la prof [lui] di[t] d'accord », en précisant toutefois qu'« [elle] ne tirerai[t] rien de neuf de ce cours-là ». Ce à quoi Lorde répond : « *Peut-être non, mais* même si je connaissais les pierres par cœur, par exemple, ça m'intéresserait d'étudier leur composition et de donner un nom aux différents éléments dont elles sont formées » (*JC*, 24; je souligne). C'est aux fossiles de la langue que Lorde s'intéresse, à ces débris de vie qui s'immiscent dans la croûte terrestre et qui nécessitent, pour les interpréter, une fouille au chantier de la mémoire. Or, si son rêve creuse plus loin ce désir d'une archéologie du langage, où « *les mots pour [s]e dire* » (*MR*, 41) adviendraient à chaque coup de pinceau, où les dialectes éteints continueraient d'exister en creux du présent, il me semble surtout être l'expression d'une conviction, celle qui se trame derrière un *peut-être que non, mais*... et qui assure que la quête dont il est ici question soit également de nature

---

enseigne, avec du poisson. Est-ce ce poisson qui m'a rendue malade? Avait-il été vidé et lavé avec soin? Alban me dit que certains poissons mangent n'importe quoi, même des choses pourries et dégoûtantes » (*VC*, 227).

métaphysique. C'est-à-dire que Lorde, dans ce scénario fabulé, ne se contente ni du neuf ni d'elle-même, incarnant « tous les personnages » (*JC*, 24) et reléguant la remarque de la professeure à une zone de nuances, car de choses neuves, il n'y a pas, et même s'il y en avait, il serait possible de les découvrir encore, autrement. Elle fait croire alors que ce qui importe, c'est la réalisation, même abstraite, d'un *je* qui se pétrit, par essence plastique et dynamique, multiplié et multipliable à l'infini... Quand viennent enfin les premières lueurs qui chatouillent les paupières, Lorde se réveille dans une existence imperceptiblement changée où se lever « veut dire pêcher la truite à l'aube, dans la rivière Missisquoi, et goûter le vert silence, et savoir que cette beauté-là [lui] appartient pour toujours » (*JC*, 27).

« Truly nothing is sterile; and that reality is a terrific danger, basic fact of life, and critter-making opportunity », soutient Haraway (2016a, p. 64) qui préfère, au concept d'autopoïèse, celui de sympoïèse : « a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems », « a word for worlding-with, in company ». La sympoïèse relance l'idée que « [n]othing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing » puisque « everything is connected to something » (*ibid.*, p. 31). Dans cette toile vivante et nourricière, tissée par une *Pimoida cthulhu*<sup>152</sup>, où les uns s'apprêtent au goût des autres, où les parties des uns en bouchent un coin aux autres, où les uns et les autres s'engendrent en se mâchant... je me dis que la sympoïèse est une affaire de ventre, ayant pour principe constituant le fait de « getting hungry, eating, and partially digesting, partially assimilating, and partially transforming » (*ibid.*, p. 65).

En effet, les arrangements sympoïétiques, « otherwise known as cells, organisms, and ecological assemblages », se réalisent lorsque des « critters interpenetrate one another, loop around and through one another, eat each another, get indigestion, and partially digest and partially assimilate one another » (*ibid.*, p. 58). À travers les deux dernières citations, le mot *partially* fait saillie : en indiquant les limites de l'engouement et de l'engloutissement, en nous mettant en garde contre le risque d'assimilation que sous-tend le régime de la *bios*, c'est la porosité des vivants, ainsi que le respect de leur différence, qu'un tel mot réitère. Je pense à Michael Marder qui cite Nietzsche en soulignant que l'acte réciproque des vivant·es, même si ceux-ci tendent à l'oublier, est le « devenir-autre du même » ou le devenir « tout à fait autre pour

---

<sup>152</sup> « My first demon familiar in this task will be a spider, *Pimoida cthulhu*, who lives under stumps in the redwood forests of Sonoma and Mendocino Counties, near where I live in North Central California », écrit Haraway qui s'est inspirée du nom de cette araignée pour créer le terme Chthulucène (2016a, p. 31), en procédant au déplacement d'une des lettres *b* (ce qui n'est pas sans rappeler la hantise dont il était question au chapitre un) et marquant, du même coup, une distance avec la monstrueuse Cthulu de H. P. Lovecraft. Cette permission qu'elle se donne de jouer dans la taxonomie, et dans la littérature de l'horreur, est à l'image des possibles de cette ère à venir : une manière de disposer autrement les ruines de l'ère précédente, à l'aide de ses huit pattes (« eight-legged tentacular arachnid ») (*idem*).

[soi]-même » : « “Ce que nous appelons la *vie*, écrit-il, c’est une multiplicité de forces reliées par un phénomène de nutrition qui leur est commun” » (2021, p. 68). Si je ne compte pas m’attarder sur les propos de Nietzsche qui « ne valorise pas tant la nutrition que sa fonction comme un mode commun » (*idem*), je tiens néanmoins à suivre le fil vert de Marder et sa façon de réfléchir, à partir de Nietzsche, à une démocratie « du partage et de la participation » où sont rejetés « les binaires métaphysiques du soi et de l’autre, de la vie et de la mort, de l’intériorité et de l’extériorité » (*ibid.*, p. 77). Cette démocratie qualifiée de « végétale », en proposant un « mode non essentialisé du “vivre-avec” » tel que l’être des plantes le performe, « est accessible non seulement à l’*Homo sapiens* mais à toutes les espèces sans exception » (*ibid.*, p. 75). Il me semble que cet idéal démocratique, « en phase avec l’hospitalité de la vie », est à l’opposé de l’état démocratique dont parle Derrida, un état fiévreux de tout ce qui est étranger et dont la vitalité repose sur des réactions auto-immunes fatales. Cette démocratie végétale, « dépourvue d’un sens d’achèvement » (*ibid.*, p. 45), n’a pour ambition que la convivialité de ses agents multi-espèces, leur entrée et leur sortie, « leur équilibre précaire entre l’obscurité et la lumière » (*ibid.*, p. 56). Son contrat social, pourrait-on dire, ne prospère ni à la nécrophagie, ni à cet appétit vorace qui consume plus qu’il ne consomme, ayant pour fin « l’accumulation de plus de puissance de vie » (*ibid.*, p. 65). Car, comme l’explique Marder, en s’appuyant sur le *Dasein* des plantes, ces dernières, se faisant le relais des énergies, n’ont cure de la totalité des ressources : leur survie dépend de leur aptitude à se répartir, à se répandre, ainsi qu’à « laisse[r] l’autre passer à travers elles sans nuire à l’altérité de cet autre » (*idem*).

\*

*Vous devez prendre vos antidépresseurs, je vais augmenter la posologie.* Ma médecin note la prescription, pendant que je vide ma cage thoracique de l’air qui s’y est emmagasiné. Je lui ai expliqué l’anxiété, les nuits blanches, la fatigue, je lui ai dit que j’avais une grande amie qui souffre, qui est hospitalisée, *ostéosarcome* ai-je spécifié. Ma médecin, jambes croisées derrière son bureau, me tend le papier, *il faut prendre soin de vous et vous préparer au deuil.* Je n’ai pas le temps d’accuser le coup qu’elle enchaîne avec une série de conseils, *bouger, sortir de l’accompagnement par moments, bien manger, bien s’hydrater.* Je ne réponds pas *mon amie ne meurt pas.* Elle m’invite sur la table d’examen pour prendre ma pression. Je ne réponds pas *vous vous trompez, il y a erreur sur la personne.* Elle me demande *puis-je faire autre chose pour vous, madame Bélanger?* Je formule un *non* simple et court, un *non* qui pourtant traverse le mur du son, la limite du temps, un *non* qui fait dix bonds en arrière et écrase le deuil qu’il me faut inventer, car selon ma médecin, mon amie meurt, il n’y a pas de doute, *ostéosarcome* est le mot qui trahit nos espérances. Je froisse le papier de l’ordonnance et m’assois dans la salle d’attente, je n’ai

pas de bonnes raisons de rester là sinon celle de reprendre le déroulement de la séance comme on dit *on oublie tout et on recommence*, ou encore *on remet le compteur à zéro* sauf que les chiffres explosent, ils sont trop hauts, *votre pression est très élevée madame Bélanger*, oui, je n'ai plus envie de jouer, je déclare forfait. Mon amie ne meurt pas.

La clinique où pratique ma médecin de famille est celle que fréquentait ma mère à l'époque. C'est moins par hasard que je me suis retrouvée ici que par dépit, après avoir visité d'autres cabinets, après avoir essuyé des refus de médecins, *je ne prends plus de nouveaux dossiers, bonne chance la prochaine fois*, et moi j'entendais *passer au suivant, je ne peux rien pour vous*. J'entre dans la salle d'attente de ma clinique et j'attends qu'on prononce son nom, le nom de ma mère, j'attends qu'elle apparaisse avec ses cheveux teints, sa toux suspecte et son visage décollé, sur le point de tomber, retenu à son squelette par ses joues creuses. Je lui rappelais de prendre son temps pour bien articuler, elle peinait désormais à coincer les mots entre ses dents, à les retenir, parce qu'elle n'avait plus ses incisives centrales, arrachées d'urgence, pourries jusqu'aux nerfs, elle était prise avec cette fenêtré au milieu de sa bouche où l'on ne voyait que du noir. L'hiver, je lui demandais de laisser son manteau sur sa chaise, *on va faire semblant de l'oublier, même de l'échapper*, il sentait la cigarette et on allait immédiatement savoir d'où elle vient, on allait deviner ce qu'elle fait de ses journées, on allait la juger sur la façon dont elle dépense son argent, *combien de cigarettes fumez-vous par jour?*, elle ne l'avait jamais su, elle ne voulait pas savoir. Cette odeur-là allait nous nuire, nous rendre vulnérables, alors le manteau derrière et le médecin devant, homme aux cheveux grisonnants qui hochait la tête, s'abstenait de poser des questions, pendant que je remplissais les silences de ma mère, que je devinais sa douleur et espérais qu'on lui donne le papier, semblable à celui que je tiens aujourd'hui entre mes doigts humides, ce papier pour augmenter la dose de mes médicaments, qui cède sous le poids de ma tristesse et de ma colère, ce papier qui écrit l'histoire à l'envers, *mon amie vécut heureuse et longtemps...* Car elle ne meurt pas, il aurait fallu que je le dise, que je rétorque, moins pour faire entendre raison à ma médecin que pour les murs qui ont des oreilles, par superstition surtout, pour que ces paroles sorties de nulle part ne trahissent pas Caroline, vivante jusqu'à la fin.

\*

« *Out of numbers*, c'est ainsi que commence un nouveau texte », écrit Stefan (*D*, 65). « On avance en tâtant avec les pieds le fond du lac sablonneux, que l'on ne connaît pas encore, en évitant les pierres et les branches, avant de plonger dans une langue dans laquelle on comprend l'eau », c'est ainsi que les mots

glissent les uns à la suite des autres, « on se laisse aller, on embrasse avec les seins la voûte céleste », et les sens, quant à eux, s'éprennent du réel terrestre. « Soudainement », poursuit Stefan, « on se retrouve [...] [d]ans une chaleur tellement sèche qu'elle risquerait d'enflammer l'amadou, la résine de pin se dilate » (*D*, 65). Entre le crépitement de cet incendie et le silence de notre étonnement « qui dissout tous les gestes », « on aimerait tout déposer dans une main », sentir « comment la salive s'accumule dans la bouche » (*D*, 65) et parcourt la feuille, en donnant « l'impression qu'un autre corps se développe à l'intérieur, qui pousse vers l'extérieur, contre la silhouette familière » (*D*, 65). Devant notre adhésion à la résine, nous devenons aussi spongieux·euses que les champignons poussant à l'horizontale sur l'écorce des arbres, « [*c*]ompletely alien, newborn, illiterate » (*D*, 66) dans cette métamorphose.

C'est peut-être parce que *D'ailleurs* s'est d'abord écrit de cette façon, en dilatant tous les pores – de peau, de texte – afin d'y laisser entrer l'insaisissable dehors, que son dernier manuscrit débute sur ces mots qui s'adressent au cancer : « So, it is you, cancer. You are still here. You want to eat. You are hungry, and more so, greedy. Ravenous. You need a body to feed on, a warm living body. My body, as a matter of fact » (*MR*, 3). L'expression « as a matter of fact » m'arrête dans ma lecture, réitérant, par traduction littérale, que le corps est substrat, « matière » (*matter*), et plus précisément « matière du fait » (*fact*), c'est-à-dire matière du *faire* engagée dans une fiction qui suscite des effets concrets sur les représentations et la réalité, autant que matière de *faits* emmagasinant en elle des phénomènes antérieurs. Entre le *faire* et le *fait*, outre la question du temps et celle, liée, du langage, c'est l'espace qu'occupe la mémoire entre les deux qui m'intéresse, le chemin qu'elle prend pour sortir de cette impasse attribuant aux *faits* une valeur d'incontestabilité et suspectant le *faire*. Car cette mémoire, dans les récits de mon corpus, procède par tact, par impressions, par sensations, réévaluées à l'aune de l'instant et de sa positionnalité dans la structure du vivant, quitte à réécrire les évidences : elle redonne au corps sa vérité, sa pleine agentivité (Barad, 2003), en parallèle du discours (scientifique, social) qui prétend en rendre compte. Ce qui était avant, et ce qui est maintenant, n'expriment pas l'essence du corps, mais sa porosité aux « local determinations of boundaries, properties, and meanings » (*ibid.*, p. 828); aux circonstances dont il fait partie et avec lesquelles il se reconfigure en les influençant : « matter is not a fixed essence; rather, matter is substance in its intra-active becoming – not a thing but a doing, a congealing of agency » (*idem*).

À commencer par cette faim, celle des cellules malignes, qui est un miroir de la faim des femmes malades : une soif de vivre, un désir insatiable de porter à leur estomac toute nourriture, même celle qui auparavant les répugnait, car là se dessine une échappée hors d'elle-même. V se rappelle avoir demandé à ses amies de

lui apporter à l'hôpital un hamburger, une demande tout à fait surprenante considérant que « [m]eat had always repulsed [her] » : « But now I was out for blood » (*BW*, 62). Elle était végétarienne depuis de nombreuses années, mais le cancer a tout bouleversé, jusqu'aux envies de chair qui reste sur le cœur, qui remonte vite après s'en être léché les doigts. « [She] felt a hamburger was [her] ticket back. » (*BW*, 62.) Ainsi, ses amies, un soir, ont cédé à son désir malgré la peur que son organisme ne soit pas en mesure de garder la nourriture et lui ont servi le repas « with fries ». « I needed witnesses », écrit V qui croit se souvenir de l'attroupement de gens autour de son lit, ses amies, quelques infirmières, d'autres personnes qui étaient de service à ce moment-là. Elle avait besoin qu'on la voie ouvrir la bouche, déchiqueter, ingurgiter, de la même manière qu'on la voyait tous les jours se faire dévorer. « Something was coming from my body, this call for flesh and blood. I was eating, devouring. I could not stop it. It felt obscene almost, transgressive to be this open, this naked, this hungry. » (*BW*, 62.) Or, entre ce début de l'histoire et son inévitable fin – une intoxication alimentaire fulgurante doublée d'une obstruction abdominale –, il y a de l'espace pour que V s'immerge à nouveau dans un de ses souvenirs : « It reminded me of visiting the lions in the park at the Mara in Masailand, Kenya. [...] Families and couples from all over the world were frozen watching a huge lion dragging the carcass of a zebra across a field » (*BW*, 62). Le spectacle qui laissa subjugué·es les visiteur·trices de la réserve faunique mettait en scène une lionne « [who] had no shame, but no pride either. Something inside her was compelling her to do what she needed to do and she was doing it. It was that simple: survival. No need for apologies, no need to applause » (*BW*, 63). Le regard qu'elle avait porté sur l'animal avait la même intensité que celui qu'elle recevait de ses amies alors que le hamburger descendait en elle, à peine mastiqué. Dans l'intermède entre la première bouchée et le premier vomissement, V était devenue tout autre : « [...] I was lion » (*BW*, 63). Pas *un* lion, pas *comme* un lion, mais lion tout court, *je* collé à l'animal, *je* derrière sa fourrure, intestin à intestin.

Ce qu'il me semble pertinent de retenir de ce récit, en dehors de cet élan qui avait besoin d'une pulsion de mort pour s'accorder à la vie, c'est comment la voracité outrepassa les limites. Comment elle lie l'extérieur à l'intérieur, et inversement, en créant « [a] generative friction, or generative enfolding, rather than opposition » (Haraway, 2016a, p. 61), un phénomène créatif qui s'approche de ce que plusieurs dont Margulis (avec sa théorie endosymbiotique<sup>153</sup>), Haraway et Marder appellent « une ingestion sans

---

<sup>153</sup> « We might be allowed to stay as guests, as companion species, especially if we are on the menu. The host is the habitat for the parasite, the condition of life and ongoingness for the parasite; this host is in the dangerous world-making contact zones of symbiogenesis and sympoiesis, where newly cobbled together, good-enough orders may or may not emerge from the ever so promiscuous and opportunistic associations of host and parasite », écrit Haraway à partir de Margulis (2016a, p. 179). Cette dernière a non seulement affirmé qu'il y avait des relations mutuelles, des interactions donc, entre vivant·es,

digestion », une « entre-dévoration » qui façonne notamment l’imaginaire d’un devenir-végétal, défini par Marder comme « un devenir interminable [contournant] les eaux stagnantes de ce qui est toujours le même et ne change pas » (2020, p. 199). En complément à cette métaphore des « eaux stagnantes », à ce qu’elle traduit d’hospitalité pour les bactéries (nous pourrions soutenir que ces eaux ne sont stagnantes que géographiquement : en elles se meuvent des espèces vivantes), et en complément à ces tropes de la bouche qui refluent en abondance dans ce chapitre, je propose de m’arrêter et de déplacer mon regard vers le sol qui héberge des communautés vitales, suivant le sens qu’en donne Rachel Carson : « The soil community consists of a web of interwoven lives, each in some way related to the other<sup>154</sup> » (2002, p. 56). Anna Lowenhaupt Tsing, quant à elle, avance que

chaque organisme a le pouvoir de changer le monde des autres. Des bactéries sont à la base de l’oxygène présent dans notre atmosphère et des plantes participent à son maintien. Des plantes poussent dans la terre parce que des champignons l’enrichissent grâce à leur faculté de digérer des pierres (2017, p. 59).

Ces histoires « divergentes, stratifiées et combinées » qui ont lieu à même le sol rattrapent aussi, dans leur ronde, les humain·es. Tsing donne en exemple les incendies que nous allumons dans le but de rendre les terres fertiles pour les pins et les champignons, « partenaires associés » qui tirent « avantage de ces larges espaces lumineux, riches en matières minérales » (*idem*). Dès lors, « [l]es humains, les pins et les champignons nouent leur mode de vie respectif les uns aux autres, autant pour leur propre bien que pour celui des autres : ce sont des mondes multispécifiques » (*idem*).

Si l’on s’allongeait sur le sol après un repas copieux afin d’y faire une sieste à la belle étoile, on serait bercé·es d’un chant polyphonique ponctué de « moments d’harmonie et de dissonance » (*ibid.*, p. 61). À ce concert s’ajouteraient le gargouillement de notre estomac, le bruit des bactéries qui s’y activent et sans lesquelles la digestion des aliments serait impossible<sup>155</sup> (*ibid.*, p. 218). Dans cette posture, nous serions plantes, à la fois en hauteur et en profondeur, dans l’atmosphère et la lithosphère, montant en tige, creusant en racine. Cet *être-plante*, qui s’animalise et se minéralise, désignerait un être-au-monde qui est un « être-sur-terre » (Coccia,

---

mais elle a également démontré que des rapports internes, des intra-actions, étaient à l’œuvre par la symbiose : l’une des deux entités, l’hôte, en vient à contenir l’autre, tout en assurant leur continuité, leur devenir.

<sup>154</sup> Rachel Carson précise aussi que « [l]ife not only formed the soil but other living things of incredible abundance and diversity now exist within it; if this were not so the soil would be a dead and sterile thing. By their presence and by their activities the myriad organisms of the soil make it capable of supporting the earth’s green mantle » (2002, p. 53).

<sup>155</sup> « Même nous, humains autonomes et fiers de l’être, sommes incapables de digérer nos aliments sans l’intervention de bactéries, lesquelles sont acquises dès le moment où nous glissons en dehors du canal pelvien. Les bactéries forment 90% des cellules du corps humain. Nous ne pourrions nous en passer » (Tsing, 2017, p. 218).

2016 : 114) et peut-être davantage un « être-dans-et-de-la-terre », enrobé de déchets et de poussière d'astres, autant de « paillettes sur le compost » (Bahaffou, 2022).

\*

### *Double V pour waste*

En mesurant la gravité des effets de la chimiothérapie, Susan Gubar écrit : « I have collapsed into one chapter a period of three months in which I am eventually driven to consider my resemblance to zombies and golems, creatures who suffer what John Keats called “a posthumous existence” » (*MDW*, 166). En lisant, mes yeux se sont embrouillés et j'ai vu « posthumus » au lieu de « posthumous ». D'existence posthume à existence posthumus, le corps de Gubar est celui d'un zombie qui sort de terre, qui se relève comme pour répondre à cette « gruesome question about the corpse “planted” at the end of the first section of T. S. Eliot's *The Waste Land*. “Has it begun to sprout?” » (*MDW*, 191). Est-ce que son corps mort-vivant a commencé à pousser, c'est-à-dire à entamer une vie végétale en se développant à partir de ses vestiges? « Weighted down by gravity as if buried underground or underwater, I gasp in the alien element » (*MDW*, 191), poursuit-elle, en s'appuyant sur une représentation de zombies en « pod-people<sup>156</sup> [who] exhibit a lack of responsiveness comparable to that of the golem of Jewish legend, a creature made of clay or mud » (*MDW*, 190). Tantôt embaumée d'une matière séchée, tantôt enveloppée d'une verdure similaire à celle des plantes, la créature endoparasitoïde peuple l'imaginaire de Gubar, constituant « the genealogy of [her] chemo-ized state » (*MDW*, 190). Ce qui retient mon attention dans la légende juive qu'elle raconte brièvement, c'est le fait que « the first letter of the Hebrew word *emet* (which means “truth”) is erased from the golem's forehead so as to read *met* (which means “dead”) » (*MDW*, 190). Tandis que rien ne change en substance, que « the golem degenerates into the matter from which he was composed » (*MDW*, 190), une lettre tombe définitivement, illuminant la composition sémantique du mot. C'est à cet effacement d'un « e » que je reconnais la capacité des mots à jouer, à s'ouvrir sur d'autres commencements et d'autres dénouements. Dès lors, je m'autorise à penser que ce *met*, signifiant « mort », a peut-être aussi le sens d'une « rencontre ». Conjuguée au passé, celle-ci, pourtant, serait de l'ordre d'un à-venir, atteignant son plus haut degré de réalisation dans ce qui s'impatiente à germer « [a]s the weather warms » (*MDW*, 191).

---

<sup>156</sup> « Those who inhabit the space between the register of life and the register of death are humanlike but not-quite-human. [...] This species has a long history, including book and movie versions of *Invasion of the Body Snatchers*, in which pod-people look like the exact physical replica of the town folk they replace but with one major difference. Pod-duplicates evince absolutely no emotion, except when they widen their mouths to emit a piercing scream » (*MDW*, 189).

Il y a, dans la question « Do People moulder equally,/They bury, in the Grave? » que Gubar emprunte à un poème d'Emily Dickinson, une vérité abjecte nous renvoyant « à la monstrueuse lueur verte au tréfonds de notre être, celle d'un foyer sans éclat ni chaleur qui brûle sans autre signification que dévorer et croître » (Hiernaux, 2021, p. 8). La plasticité, ici, doit s'abstenir d'épouser cette définition qui la conçoit telle « une sorte de travail de sculpture *naturel* » (Malabou, 2009, p. 10; je souligne). Le cadavre, mis en terre ou privé de sépulture, est rattaché aux contingences historiques et sociales qui l'ont fait naître et mourir. Rien n'est naturel dans ces processus de vie et de mort, celles-ci étant toujours liées au *comment* et au *pourquoi* auquel répondent, en partie du moins, les circonstances que j'évoquais plus haut.

Et si... ma mère meurt d'un cancer, on dira *décès expliqué par des tumeurs cancéreuses primitives ayant migré dans tel ou tel organe et par des causes subséquentes*. On parlera peut-être aussi de nécrose, de dégradation des tissus, d'incontinence, de perte d'appétit, d'hallucinations. On répètera peut-être *incurable* pour être certain·e que je ne proteste pas. On m'expliquera que *biologiquement, ça se passe ainsi, comme ça, puis comme ça*, et j'étoufferai, je crierai *je m'en fous des symptômes*, ce qui m'intéresse n'est pas visible en contre-plongée du corps, je ferai un pas en arrière pour fixer un large plan sur elle, sans négliger aucun détail. J'aurai peut-être le courage de dire *reculez, vous aussi* et d'ajouter *elle n'est pas morte aujourd'hui*, puisqu'il y avait eu je ne sais combien de coups de marteau au tribunal de sa chair avant d'enfoncer le clou du spectacle, de la déclarer coupable. Le courage de répéter *avant son arrivée ici, elle était déjà morte*. Morte de ne pas appartenir à la bonne classe sociale, morte d'être née dans la mauvaise famille au mauvais moment d'une mère dépressive et d'un père traumatisé de la guerre, morte d'une vieillesse précoce, morte de travailler sans arrêt et de ne pas avoir droit aux loisirs, morte happée par les dynamiques néolibérales, morte d'un manque d'aliments frais, sans agents de conservation et de pesticides, morte de violences conjugales, morte de l'hypocrisie de la classe bourgeoise pour qui elle travaillait, morte de ne pas avoir son secondaire deux, morte du tabagisme et de l'alcool car elle préférait perdre ses poumons et ses reins plutôt que de perdre la tête, morte des logements qu'on lui a refusés en raison de ses enfants et de sa faible cote de crédit, morte de ne pas avoir le temps, l'énergie, les moyens et l'envie de militer contre ceux et celles qui l'opprimaient, morte de ne pas savoir pour qui voter sinon pour ceux et celles qui menaient des politiques contre elle, morte des jugements portés à son égard à cause de l'usage de sa langue, morte d'avoir été abandonnée par l'État et d'avoir été par lui appauvrie, morte d'avoir été traînée dans la boue, humiliée, punie, rejetée.

C'est sans doute pour ces raisons que je m'étends sur l'erreur de lecture que j'ai commise (*posthumous* à *posthumus*), sachant qu'elle ramène la vie de Gubar, flottante au-dessus de la mort, à sa matérialité (« *matter that matter* »), celle-ci conjointe à d'autres, « into the soil, into the multispecies, biotic and abiotic working of the Earth, the earthly ones, those who are in and of the Earth, and for the Earth » (Haraway, dans Franklin, 2017, p. 2). Haraway emploie, à la blague mais pas que, le mot « humus » pour remplacer celui d'« humain », y trouvant la possibilité de sortir des catégories d'identification du vivant, de dé-familiariser nos identités afin de les mêler, puis y trouvant aussi l'expression la plus juste de ce « devenir ensemble » qu'elle prône : « “humus” is a term I'm very attached to, that we make with, and we become with each other, as in compost. We are truly with » (*idem*). Les femmes malades, par l'écriture, peaufinent les coïncidences d'expressions et de styles qu'elles croient repérer chez d'autres organismes vivants. Ces organismes, à partir de leurs compétences – du « rapport juste et ajusté » (selon l'étymologie) qu'elles entretiennent avec leur/notre milieu –, leur enseignent des postures. En étant mues par ces altérités soi-disant radicales, leur être-*dans-et-du-monde*, sans la possession latente qu'exprime un être-*au-monde*, se révèle ancré et aéré, « intense et paradigmatique » (Coccia, 2020, p. 25). Le terme « coïncidence » est par ailleurs à entendre comme « ce qui tombe ensemble » sur un même sol et dans une même atmosphère.

\*

« Pour invoquer la Grande Ourse, il faut lever la tête vers le ciel », écrit Stefan. Pourtant, « [à] Berne », en Suisse, « les badauds regardent tout en bas les ours » (*D*, 209). En effet, « [e]n été comme en hiver, les ours se retrouvent dans la fosse, les pattes soulevées et la tête inclinée vers l'arrière, ils se lèvent de temps à autre, ouvrent leur gueule pour que les gens puissent jeter des fruits et des carottes » (*D*, 209). Ces ours, enfermés dans une tour de briques inversée, « pataugent dans de petits bassins d'eau, se rasseyent durant de longues heures sur le sol tout en fixant vers le haut » (*D*, 209). L'histoire de Berne est hantée d'animaux sauvages livrés en butin de guerre, d'ours rapatriés de plusieurs pays, déguisés lors de parades ou utilisés comme panneaux publicitaires, abattus et empaillés à d'autres occasions. « La ville de Berne possède un corps de pierraille » (*D*, 213), avec en son centre, à l'autre bout d'un pont, la fosse aux ours qui dégage une odeur semblable à celle, insupportable, du « Münster », « une odeur dénudée qui demeure même lorsqu'on aurait enlevé tout ce qui pourrait faire » (*D*, 227). « Comme quoi? », lui demande Lou. « De la peau ou quelque chose que l'on aimerait regarder parce qu'il y aurait de la couleur et des dorures ou qu'il y aurait des plis de robe exubérants. » (*D*, 227.)

Il faudrait, aime se dire Stefan, détruire ce « point culminant » de Berne, « commence[r] à voir les murs s’effriter, comme si la pierre voulait retourner à son état d’origine, se remétamorphoser en sable et retomber en grésillant sur le sol » (*D*, 230). Le fantasme se poursuit : « [S]ur la place vide du Münster, on pourrait par exemple faire pousser quelque chose, tout ce qui pousse tout seul. Les gens pourraient y venir et reprendre leur souffle. Soupirer » (*D*, 232). Le retour aux origines, tel qu’il a été déplié dans cette thèse jusqu’à maintenant, est à l’image de cette pierre réduite en poudre et pourtant vibrante de potentialités futures, rappelant le projet utopique de Gilles Clément sur le terrain incendié de la cathédrale Notre-Dame-de-Paris, son désir d’en faire une serre à toit ouvert où se servir, se nourrir, repenser l’accessibilité des aliments à partir des débris. Boyer le dit autrement : il y a des cas où faire marche arrière, c’est « se sent[ir] comme la ville dont tout l’intérêt réside dans ses ruines » (*C*, 288). Ce retour aux origines des femmes malades, flirtant avec l’hypnose des flammes qui enveloppent Eurydice, nymphe des chênes et dont le nom sollicite un vaste horizon de justice<sup>157</sup>, esquisserait ainsi un trajet collectif vers un devenir-sable, petits grains de *soi* qu’une brise pourrait, en une seule seconde, emporter loin... en même temps qu’il soulèverait les akènes des pissenlits, disperserait leurs graines et espérerait que, se décomposant, elles s’étendent à perte de vue, « mauvaises » herbes qui se ressèment ailleurs pour ne pas mourir.

\*

### *La montagne magique*<sup>158</sup>

Des femmes malades et des plantes, ces « mauvaises herbes de la métaphysique » (Marder, 2021, p. 118), on dit qu’elles sont précaires, imparfaites, immobiles, fragiles car exposées, passives, défectueuses (sans but ni finalité), déficientes (au sens de manque) et qu’elles ont une « emprise plus lâche sur la vie » (*ibid.*, p. 76). Marder rappelle que les plantes auraient été considérées indomptables parce que trop prolifiques, abondantes parce que trop résistantes aux interventions humaines, et ce, en même temps qu’elles exprimeraient un état comateux (état dit végétatif) dans lequel la vie diminue. Pour répondre à ce paradoxe, le philosophe affirme que le corps des plantes, tout comme celui des humains, est « une archive, une surface

---

<sup>157</sup> « Eurydice » signifiait, en grec ancien, « large, vaste, sans borne » et « justice ».

<sup>158</sup> Boyer se rappelle avoir lu *Christa T.* de Christa Wolf lorsqu’elle était confinée à son appartement en se répétant « quand j’aurai fini d’être malade... ». *Christa T.* « raconte l’histoire de Christa T., condamnée à une mort précoce à cause du cancer : “Elle lisait *La montagne magique* et s’efforçait de s’enfoncer dans un temps non segmenté de “montagne magique”, sinon c’est insupportable, dit-elle » (*C*, 161). J’aime le chemin magique que construit le littéraire, ici : de Boyer qui lit Christa T. qui, elle, lit Thomas Mann à moi qui lis un peu des trois.

sur laquelle peuvent s'inscrire les vestiges du monde » (*ibid.*, p. 142). Considérer le corps (de chair, de papier) comme archive, entendue à son tour comme une empreinte jamais fixée, ce serait le voir dans ce qu'il conserve de mémoires chaotiques, de fictions culturelles et politiques<sup>159</sup>. Mais ce serait aussi, et surtout, le voir en acte, l'appréhender comme un registre au sens moins d'un répertoire – si ce n'est que pour son aspect collectif, la marque de sa pluralité –, que d'un dispositif vif qui, littéralement, enregistre en temps réel ce qui s'inscrit sur lui : prend note de tout ce qui délimite son présent. Le temps des femmes malades, proche de celui des végétaux, attentif aux rotations du soleil, se mesure en cercles concentriques : il est rythmé par la répétition des soins, par l'itération des intra-activités entre entités biotiques et abiotiques (Barad, 2003) et par la durée des imprévus qui agissent tels des rebonds sur la planche de jeu du médical. Ces rebonds, à l'image des ricochets d'un galet lancé dans un lac<sup>160</sup>, perturbent la surface du corps et inscrivent en lui des cernes « témoins [de leur] vieillissement inexorable » (*ibid.*, p. 144), rappelant celles des arbres.

Au sujet des végétaux, le « ce qui doit devenir » de l'avenir est déjà là, contenu dans la graine qui germera ou non (*ibid.*, p. 127). La probabilité du futur se joue au niveau de la croissance de la plante, dans « la réalisation de [ses] potentialités prédéterminées » (*idem*), et non dans le doute de ce futur. Que ce futur en arrive à être le présent, ou non, cela importe peu, car tant qu'il reste futur, il est un atout en passe de s'actualiser. Dans tous les cas, il adviendra en dépit/avec des « graines disséminées en vain et enfouies à jamais sous terre, desséchées en surface ou en dormance éternelle; bourgeons se flétrissant avant même d'avoir fleuri; fleurs improductives qui ne sont pas intérieurement rejetées lors de la fructification », autant de réalités qui ne sont pas des échecs définitifs, mais « de simples incidents et écarts temporaires » (*ibid.*, p. 128). Je crois qu'il y a là une leçon à tirer, qu'Haraway rend évidente par l'affirmation, renouvelée, que nous sommes devant de « still possible futures » (2016a, p. 133) et que, pour en faire partie, il faut oser interrompre ce qui semble prédéterminé aujourd'hui : suspendre le désastre en cours non pas en l'ignorant, en se fermant les yeux, mais en ralentissant, en renversant la vapeur. Suturez les blessures du passé afin d'entrouvrir, depuis l'opacité du présent, les temps à venir, et ce, en priorisant un rapport discordant à soi,

---

<sup>159</sup> Pour poursuivre la réflexion, voir Paul B. Preciado et son concept de « somathèque » : « En disant “corps”, on accepte la fiction d'unicité, le “corpus”, tandis qu'avec le terme “somathèque”, on souligne une diversité, des superpositions, des contradictions : une historicité, une multiplicité des techniques gouvernementales. Le corps est une archive du bio-pouvoir » (dans Mangeot, Confavreux *et al.*, 2013, p. 237). Puis, comme le soutient Catherine Malabou, pour mieux comprendre le mécanisme à la fois flagrant et insidieux du bio-pouvoir, il faut être capable de s'attarder également aux pouvoirs du *bios* et non uniquement aux pouvoirs exercés sur le *bios* (2022a, p. 228), élevant ainsi les résistances intrinsèques aux vivant·es, leurs manières de négocier ce pouvoir.

<sup>160</sup> « Go little book, I want to say, do some good work in the world. “Like throwing stones in a lake, Mom,” one of my daughters ruefully cautions » (*MDW*, xiii).

qu'il faut comprendre avec Derrida comme « une déhiscence ou une discordance à laquelle je me sens plus “accordé”, [...] précisément parce qu'il y va d'une disjonction dans l'identité à soi de l'époque ou du présent » (1995, p. 32).

D'un point de vue végétal, où le même est altéré par la « singularité de l'événement » qu'instaure la logique d'itération des plantes par leur mode de croissance « ex-statique<sup>161</sup> », le cancer serait, pourrait-on dire, « une fissure, une cassure, une déhiscence [...] autour desquelles l'identité se rassemble, impuissante à former une seule unité indivise » (Marder, 2021, p. 149). En ce sens, les personnes malades, et les femmes malades en particulier, seraient des sujets qui, au monde, ne sont pas souverains : ils viendraient de l'organique, ayant besoin de lui pour s'accomplir, autrement dit pour poursuivre un accomplissement de soi qui ne vise pas à remplir des attentes antérieures et qui ne lui confère aucun salut autre que celui, vertigineux, des éboulements (remonte en moi le mot *debulking*, à cause de la sonorité), puisque ce *soi* est tout entier dévoué au *plissement* qu'il subit, qui lui arrive, un terme utilisé en géologie pour signaler les déformations du sol dues à des compressions tectoniques. À la fiction néolibérale du succès, à ces flèches droites, ces femmes s'emploient à raconter les frictions en elles, partout.

« C'est *éruption* qui me vient à l'esprit quand ma fille me suggère d'inventer un symbole pour mon écriture qui y marquerait une interruption », écrit Boyer, dont le cancer empêche désormais tout travail lisse, sans déchirures (2022b, p. 141). « J'ai du mal avec les catégories. J'ai sans doute besoin d'un·e économiste extraterrestre », admet-elle ensuite, ne parvenant pas à décider s'il lui faut « indique[r] ce-que-je-n'écris-pas-à-cause-de-la-maladie à l'aide du symbole *interruption* ou *éruption* » (*idem*; souligné dans le texte). Or, que ce soit interruption ou éruption, la question demeure implicitement posée à cet·te économiste dont la trace, extraterrestre, se situerait hors Terre, hors de nos codes et calculs, mais qui, paradoxalement, ramènerait Boyer au *terrestre*, le *extra* comme une insistance de plus, qui l'oblige à tenir ouverte la finale en *a*, l'écho surprenant de son devenir volcanique.

Au jeu *roche papier ciseaux allumette*, la maladie déploie ses ruses, nous dit Boyer. « Le symbole interruption dans ce cas-ci, c'est probablement juste une page blanche, ou une main qui fait semblant d'être une page qui étouffe une roche » (*ibid.*, p. 146), faisant de la main qui écrit celle qui, dans un même élan, empoigne

---

<sup>161</sup> « L'événement de l'itération végétale s'étire entre le passé archivé dans le registre temporel de la plante – c'est-à-dire, écrit dans la matérialité de son être – et la possibilité d'une régénération future. Dans le mode d'existence ex-statique du végétal, l'être-jeté passé, commençant par le jet littéral de la graine, et la projection future, révélant la croissance de la plante ou l'intentionnalité non consciente, définissent la temporalité finie de sa vie » (Marder, 2021, p. 149).

le souffle du grès. Du *soi* au *sol*, la genèse est *oro*-<sup>162</sup> plutôt qu'*auto*- : liée à des processus géodynamiques et non affranchie d'une origine instable qui se cogne au langage, la genèse est un relief montagneux, traversé de magma ou de neige, exposé à l'environnement qui exerce sur lui une influence, et dès lors elle est peu intéressée à se référer uniquement au *je* qui prétend l'avoir écrite à lui seul, peu sollicitée par ce que ce *je* entretient de lui depuis le commencement de son histoire, ce qui le définit et le finit. Car le *je* malade est une avalanche emportant, en le soulevant, le poids arbitraire des signes : « un truc appelé “bras” est un mensonge masquant la réalité de ville, de guerre ou d'avalanche, un truc appelé “aisselle” est une fausse déclaration pour cacher tout ce qui s'effondre ou un récif corallien, un truc appelé “corps” ne s'arrête pas à la frontière de la chair... » (C, 265). Ou il est un tremblement de terre : « Agathe est la sainte patronne du cancer du sein, des incendies, des éruptions volcaniques, des femmes célibataires, des victimes de torture et de viol », écrit Boyer qui en collectionne le portrait. « C'est aussi la sainte patronne des tremblements de terre parce que quand ses tortionnaires l'ont amputée des seins, le sol s'est mis à trembler en guise de représailles » (C, 54). Elle a été interpellée par sainte Agathe en raison, oui, de ce qu'elle représente, du mythe qui l'auréole, mais je me demande s'il n'y a pas un détail, chez Agathe, qui a fait que Boyer s'y attarde avec autant de constance, qu'elle laisse les images s'accumuler comme si elles étaient beaucoup plus qu'un simple reflet d'elle-même, beaucoup plus qu'un corps comme le sien, amputé de ses seins. Puisqu'il y a bien un détail qui, à moi, me parle, éveillant une intuition qui confirme moins les propos que j'ai avancés dans cette section, autour de la nourriture, qu'elle ne les stimule. Ce détail, c'est le plateau d'argent « chargé de ses seins tranchés » (C, 54). Un plateau qui pourrait être servi à un banquet – pas celui de Platon, mais celui des deux filles dans *Daisies* (1966), ce film de Věra Chytilová que j'ai visionné de nouveau cet été, en espérant être enveloppée de leur vivacité, de cette insolence à saveur politique avec laquelle elles dansent couronnées de fleurs, croquent dans tous les fruits défendus, s'empiffrent sur le dos des hommes, d'un restaurant à un autre, jusqu'à cette fête carnavalesque où elles utilisent tous les couverts, cassent les coupes, pétrissent la viande avant de l'écraser avec leurs talons hauts, se lancent du gâteau, paradent en rideaux blancs, font tinter le lustre de cristal avec leurs doigts sales, et y vont, embarquent dessus, se balancent... sans penser au drame. La mort est inévitable, elle est là sous l'apparence traître d'un lustre si lumineux, elle suit la courbe soi-disant inoffensive d'un sein, coupole inversée<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> L'orogénèse désigne un processus géologique qui mène à la formation des montagnes.

<sup>163</sup> J'assume de voir en ce lustre un sein pour les besoins analytiques. J'ose même pousser les choses plus loin en y voyant, dans ce sein-lustre et dans le tragique qui en découle, une condamnation au féminin : si les deux filles ont déjoué, tout au long du film, les lignes de sociabilité de leur genre, si elles n'ont cessé de se décaler du script sexuel qu'on avait écrit pour elles en leur absence, par exemple en mangeant la pomme du savoir et en menant les hommes en bateau, elles finissent (pour cette raison?) par être rattrapées par les forces sociales et politiques. *This is the only way they could end up*, dit le scénario. *Even if they had a chance, it will probably look like this* : une seconde mise à mort. Le lustre s'écrase sur elles, une explosion.

Le lustre s'est décroché, les deux amies tombent dans l'eau, elles se noient en demandant pardon, en appelant à l'aide. Est-ce que l'excès de vie mène indéniablement à ce dénouement tragique? Cet excès qui, nous le rappelle Horvilleur, est aussi celui qui caractérise les cellules tumorales « dont la vie s'emballe, celles qui refusent de mourir en gagnant une vitalité presque éternelle » (2021 : 21). La magie du cinéma opère, les filles retrouvent le banquet en noir et blanc, elles se mettent à tout nettoyer, à tout ranger, les assiettes brisées sont rapiécées, elles s'inventent maîtres du kintsugi, et elles se font aïeules des amies chez Varda, Dorothée qui dit à Cléo : *Il ne faut pas croire des choses pareilles. Casser un miroir, c'est comme casser une assiette, c'est rien.*

*We'll be happy because we're hardworking* chuchotent quant à elles les amies chez Chytilová... sauf qu'« en faire trop est l'ennemi du bien » (*SL*, 183). Ce savoir précieux à Lorde fait dire à Boyer, bien des années plus tard, que « [p]eut-être que le cancer du sein n'est pas un travail, mais un accident de travail » (2022, p. 145). C'est-à-dire que si le cancer incite la patiente à être vigilante et à faire preuve d'une ardeur à la tâche – prendre ses médicaments, noter ses rendez-vous, assurer ses suivis, faire ses propres recherches, demander un second voire un troisième avis, continuer à rentrer au boulot pour payer les factures, continuer à être mère de famille, continuer à entretenir le foyer... –, le travail, tel qu'exigé dans nos sociétés capitalistes et productivistes, est peut-être responsable du cancer, que ce soit par son aspect chronophage, contaminant toutes les sphères de notre vie, ou par ses dispositifs électroniques. « Cette tumeur [...] constituait possiblement un souvenir du fait que, comme tellement de gens en ce moment, j'étais toujours au travail », admet Boyer (*ibid.*, p. 146), le cellulaire caché dans la brassière.

Vers la fin de *A Handbook of Disappointed Fate* (2019b), dont l'écriture a sans doute chevauché celle de *The Undying* publié un an après, elle se demande :

Et quel est le procès direct de l'aujourd'hui à une époque où le ciel est plein de police, à une époque où il n'y a plus de sol sous lequel se réfugier, à une époque où on s'est sucré un peu les lèvres, mais où on n'a pas le droit de les lécher? À quand une époque où on a encore faim, nous et nos ami·es, et où on imagine devant nous le possible qui s'étale sur la table la plus longue? Quel est cet aujourd'hui où on chante un immense banquet fantasmé, et où on se rassemble dans

---

Ainsi, que ce soit en s'amusant à outrance ou en respectant les codes d'une féminité blanche hétérosexuelle, en imitant ces femmes qui astiquent les ustensiles et qui cuisinent pour d'autres, confinées dans leur domesticité, le sort est le même. – *I'm happy, – I'm happy too*, disent les filles tour à tour après avoir travaillé fort pour tout ranger. Elles le disent sans sourire, sans en être véritablement convaincues, et elles se couchent sur la table, épuisées, en position de morte. – *We're both so happy. Say that we're happy. – Is this a game? – It isn't.*

les villes pour parler des chansons chantées pour le banquet qu'on a désiré, et se raconter au matin les rêves de la table autour de laquelle on se retrouvait tous les soirs...? (*ibid.*, p. 184-185.)

*À quand une époque où on a encore faim?* Cette question retentit, car cette faim, reposant sur l'idée de prendre soin de ce que l'on ingère – un verbe que je préfère à *intégrer* pour la raison qu'il rend explicite un mouvement et que la chose ou l'être ingéré·e n'a pas besoin d'une invitation pour être légitime : cette faim est hospitalière –, est la condition du politique, ce qui permet sa pleine réalisation. Le « encore faim » n'exprime pas cet insatiable désir qui est à l'origine de la surexploitation des vies et des richesses dites naturelles, mais dit que la faim est encore possible, qu'elle doit l'être, pour permettre le rêve. Cette faim, qui est curiosité de soi et de l'autre, en tout point l'inverse d'une obsession morbide, ne se limite pas à l'acte de manger qui s'en suivrait. Elle est un moment à part entière, pas seulement la prémisse d'un repas, et c'est en la distendant, en voyant ce qui en elle se cache, que l'on comprend sa nécessité au-delà du fait d'être un prétexte pour s'asseoir ensemble et adopter une orientation commune le temps d'une soirée ou d'une matinée. En ce sens, cette faim est, à elle seule, l'indice d'un besoin vital, la démonstration d'un conflit essentiel aux vivants, tout en gargouillement et en tiraillement (conflit interne, soit, mais qui peut se transposer à l'externe, dans le social). Et si j'aime fabuler à son sujet, affirmer qu'elle a peu à voir avec l'instinct, c'est pour mieux la situer dans son historicité, la creuser à partir de son latin « *fames* » signifiant *réputation*, un mot étonnant et, pourtant, renvoyant la faim à la renommée : à sa capacité, renouvelée et renouvelable, de dénommer et de renommer les vivant·es qui la ressentent, comme une garantie de sa complicité dans la création et l'entretien de mondes libérés des blocs – j'ai écrit « rocs » – identitaires et des pulsions de mort qu'entretient cette époque.

Pour cette raison, il y a un risque avec cette faim qui pourrait tantôt rivaliser avec ce qui légitime l'assimilation d'autrui, tantôt être confondue avec les pires barbaries, dont elle est au service selon l'usage qu'on en fait. C'est pourquoi, je crois, qu'il faut regarder qui siège autour de cette table : qui est en capacité, en premier lieu, d'entendre cette faim et, en deuxième lieu, de se rassembler... en toute ressemblance. Ce n'est pas qu'une métaphore : il y a de ces faims tellement fortes qu'elles nous empêchent de réfléchir, et la répartition de la nourriture à travers le globe contribue à maintenir ce fossé : à octroyer aux mêmes individus ce privilège de la pensée et de l'action sur le réel. Les causes et les conséquences sont idéologiques et matérielles : des vies meurent d'avoir faim, d'un point de vue biologique et politique.

Ainsi, avec Boyer, j'ai envie d'imaginer une longue table « où on se reposera enfin » (*idem*) en « sous-vêtements », sans que ce repos signe la mort à laquelle ont été vouées les filles de *Daisies*, car il serait le

carburant nécessaire pour « mett[re] le feu à des serpents » (C, 310). J'ai envie de voir, à cette table, des femmes aux yeux maquillés de noir, aux doigts sales et aux rires narquois, au lieu de ces visages – j'ai écrit « vidages » – qui, à travers les siècles, se ressemblent, se redoublent, ayant tous quelque chose de Platon et de ses disciples parlant, entre eux et pour eux, d'amour « universel »... en « envoyant promener<sup>164</sup> » les autres. Ce qui m'évoque aussitôt M. Dubois qui souhaitait que l'infirmière et la domestique quittent la pièce avant l'opération de Frances Burney, ainsi que l'interne qui, justement, aurait peut-être dû aller se promener dans le parc pour voir si l'opération que Caroline allait subir n'était rien du tout, tel qu'il le prétendait.

Avec Haraway, je poursuis l'idée que les espèces compagnes, vivant en sympoïésis les unes avec les autres, rejouent « [the] first kissing scene » et sont attablées ensemble, « with bread<sup>165</sup> » (2016a, p. 214). Elles échangent un langage, (in)connu d'elles-mêmes, qui n'est pas celui, élogieux, dédié à Éros pour élever ses exploits, mais celui, mélodieux, descendant au sol avec les miettes de pain – j'ai écrit « peau ». En regardant autour d'elle, dans sa maison, les tasses vides, les verres d'eau à moitié bus, une planche à découper utilisée, les plantes à arroser, Stefan est soulagée de se dire que la vie ne loge pas dans un décor aseptisé. « You create signs of life, you create disorder » (MR, 65), écrit-elle, en transformant aussitôt cet énoncé en certitude : « life is spilling over, a mess » (MR, 65). À travers cette exubérance de la vie, les espèces compagnes se désordonnent dans leur devenir qui n'est ni un programme ni un devoir de mémoire envers leur passé. Elles ne vont pas vers l'Histoire et l'Homme au singulier, puisqu'elles sont attirées par le foisonnement qui les avive. Elles se soufflent un baiser, le premier continuellement répété, qui instaure une genèse amoureuse où toutes les entités, tournées vers l'avenir, pâlisent suffisamment pour vibrer à l'endroit de leur trait d'union.

\*

Des miettes tombent sur mes cuisses. Je mange tous les jours la même chose, un muffin aux bleuets le matin, et un sandwich le midi. Je prends une bouchée puis je remets tout de suite mon masque, je mastique

---

<sup>164</sup> « Puisqu'on a décidé que chacun boirait à sa guise et sans contrainte, je propose, reprit Éryximaque, d'envoyer promener la joueuse de flûte qui vient d'entrer; qu'elle joue pour elle-même ou, si elle veut, pour les femmes à l'intérieur; pour nous, passons le temps aujourd'hui à causer ensemble; si vous voulez, je vais vous proposer un sujet d'entretien » (Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry, Artyuiop, 2015 [380 av. J.-C.], en ligne, p. 12).

<sup>165</sup> *Cum panis* en latin. « We are companions, *cum panis*, at table together. We are those who are at risk to each other, who are each other's flesh, who eat and are eaten, and who get indigestion, who are, in Lynn Margulis's sense, in the symbiogenetic conjuncture of living and dying on Earth. We are in a systems world, as in the "Cyborg Manifesto," but more alert to *sympoietic* systems (not self-making, not autopoietic), making-in-symphony, making-with, never one, always looping with other worlds » (2016b, p. 214-215).

et le masque bouge, se déplace sur mon visage, je le replace, il bouge encore, je le rattrape. Lorsque Caroline avait contracté la C. difficile, c'étaient avec des gants que je tenais la pellicule de plastique de mon sandwich; avec des gants que je secouais les manches de la blouse bleue qui collaient à ma sueur. J'aurais pu la quitter, aller manger à la cafétéria située au sous-sol ou sur une des trois tables de l'entrée, aller manger à l'extérieur au soleil que je ne supportais pas, mais non, je restais, je prenais quelques bouchées, après la dernière je changeais le masque et la paire de gants. J'attendais que Caroline reçoive son cabaret, qu'elle en analyse le contenu. L'idée de manger avant elle, moi qui avais la liberté de mes repas, tant l'horaire que la composition, me semblait indélicate.

La bouche fermée, j'ai souvent repensé à l'ordre qu'elle m'avait tendrement adressé : *raconte-moi le dehors*. Entre nous, c'était déjà clair, il y aurait le pouvoir de la littérature. Tout comme il y aurait de plus en plus, sans que je ne l'aie jamais soupçonné, le pouvoir de la nourriture à travers les nausées, les creux inassouvissables, les *j'en voudrais encore, c'était si bon, les c'était dégueulasse, la sauce était froide*. C'est par la nourriture que viendraient d'abord ses besoins d'absolus, que l'idée même d'en *vouloir encore* paraissait logique malgré l'environnement qu'elle côtoyait tous les jours. Par elle que l'inconditionnel pouvait faire reculer la crainte du conditionnel qui définissait son présent.

Je pense à cette amie de V qui, pour repousser la peur, « flash[ed] her deck of turquoise poem cards and sai[d] “Pick one.” » (*BW*, 28). V tira un poème de Mary Oliver, *The Journey* : « the stars began to burn/through the sheets of clouds,/and there was a new voice,/which you slowly/recognized as your own,/that kept you company/as you strode deeper and deeper/into the world » (*BW*, 29). Par le rituel qui remémore celui du tirage de cartes de tarot, ainsi que les tours de magie, difficile de ne pas voir en ces lignes un guide qui écarte la fumée du chemin et invite à marcher à grandes enjambées plus loin, plus profond, dans ce monde. À aller au-delà des nuées d'étoiles, plus loin, plus haut, là où des voix se préparent à remplir des histoires inédites.

Les cerises de terre que j'apporte à l'hôpital signent, par leur nom familier, le début d'une aventure : elles libèrent l'« amour en cage » chaque fois que nous décollons de leur chair orangée leur peau de papier. Les fraises, quant à elles, tachent le bout de nos doigts. En potawatomi, ce sont des « *ode min* », des « heart berries » (2013, p. 23), écrit Robin Wall Kimmerer qui, au croisement des savoirs scientifiques occidentaux et des modes de connaissance autochtones, soutient que « the metaphor is a way of telling truth far greater than scientific data » (*ibid.*, p. 368). « Heart berries » et « amour en cage » sont des promesses à se mettre

sous la dent; des façons de réitérer que « it is human perception that makes the world a gift. When we view the world this way, strawberries and humans alike are transformed » (*ibid.*, p. 30). D'un cœur à un autre, Caroline et moi goûtons au rouge d'une parole qui réchauffe nos plexus, brûle nos thorax jusqu'à dissoudre nos toux sèches. L'air, ici, gratte l'intérieur, l'écorche. Nous faisons fondre le fruit sur nos langues, et les muscles tassent la fatigue, le feu s'enferme – j'ai écrit « s'engerme » – dans la poitrine. Y poussent des mots qui crépitent, qui claquent, contre nos silences.

D'autres fois, c'est au rythme des croustilles craquant sous nos molaires que nous engageons la discussion, tantôt sérieuse, tantôt légère – me rappelant ces instants où, entourées de nos amies, nous nous laissons séduire par les commentaires en direct plutôt que par le film lui-même. Le film n'étant qu'un prétexte pour refaire l'amitié et élever, au-dessus de tout, nos rires, nos réflexions, nos secrets. Au cœur de cette chambre froide, les lèvres salées de Caroline ont soif de mers, de ce qui s'étend à perte de vue. Je n'écoute pas la bande-son des couloirs, je l'écoute, elle, en prenant une gorgée d'eau.

\*

« *Le banquet existe, disions-nous, pour être mis sens dessus dessous.*<sup>166</sup> »

Platon a parlé, ses personnages aussi. Phèdre a dit, entre autres choses : « [...] le sexe masculin, naturellement plus fort et plus intelligent », pour attester la séduction que devrait exercer sur soi l'influence du « mâle », la preuve étant que, « pour [Hésiode], c'est après le Chaos que naquirent ces deux êtres : la Terre et Éros » (2015, p. 15), desquels découlent les forces de vie. Or notons comment ce « grand Dieu » est jumeau de la Terre, à jamais séparé d'elle, nature et culture dissociées. Puis, là où Aristophane a formulé un rêve de fusion originelle à partir d'un manque que la figure de l'androgyné comblerait, je préfère réfléchir à un élan ontologique qui porte à l'autre sans genre ni espèce, tout en protégeant, en chacun·e, cette immaturité incomparable, et incompatible, au « désir de se fondre ensemble » que défend *Le Banquet*. C'est dans cette mince, mais essentielle nuance qu'advient ce « retour aux temps mythiques » : dans le refus de la plénitude qui fait renouer avec le même, dans une résistance envers cette inclinaison prise pour innée de « s'attache[r] toujours à ce qui [nous] ressemble », afin de prioriser, en soi, la présence de rapports doubles, duels, et en cela, jamais éternels, appelés à prendre forme et à s'en déprendre.

---

<sup>166</sup> C, 310.

Dans le Chthulucène, « réaliser nos aspirations amoureuses » ne signifie pas « rencontrer chacun le garçon qui est notre moitié, et de revenir ainsi à notre nature première » (*ibid.*, p. 45), car « chercher sa moitié » n'a aucun sens dans un univers où, si fantôme de réunion il y a, c'est pour l'outrepasser, puisqu'il fait obstacle aux devenirs. À trop concentrer ses efforts pour retrouver cette moitié à soi perdue, recoller le « nous » divisé en deux, le « nous n'a [paradoxalement] pas lieu » (Irigaray, 1976, p. 23). En gardant en tête ces *lèvres qui se parlent* chez Irigaray, et leur courage de dire *j'aime* – sans pronom ni prénom – pour accueillir et maintenir ouvertes l'adresse et l'énigme que représentent le *je* et le *tu* qui aiment, je me dis qu'il faut chérir ces rencontres qui tracent les contours d'une étreinte perpétuelle où personne ne s'aliène, mais, plutôt, s'altère en réciprocité avec autrui. Et ce, en prônant une « clandestinité existentielle » (Malabou, 2009, p. 17) qui permet à notre *je*, d'une part, de se dérober à lui-même et aux forces sociales, et d'autre part, d'éviter de se lover, à tout prix, dans le schème d'intelligibilité qu'entretient cette quête platonicienne de l'amour. « [G]uérir la nature humaine » (Platon, 2015, p. 41) n'est possible, sans doute, qu'en délaissant la prétention de cette nature, puis en multipliant et distribuant des « tessère[s] d'hospitalité » (*idem*) entre toutes les espèces.

« Survival depends on love » (*MR*, 55), et cet amour a pour fondement et visée l'incomplétude et l'insatiété : deux phénomènes sensibles qui œuvrent pour le « tout est dans tout » dont parlait Coccia et qui, sur le plan de la physique (cf. la théorie du tout), rend compte des interactions entre parties à aucun moment soustraites du tout. Car il ne s'agit pas d'être témoin d'une situation où chaque élément magique ou mystérieux s'éteint sous la pression d'une mégalomanie excessive et impatiente, mais d'être attentif·ve aux façons dont ces éléments cartographient l'ensemble sans s'y restreindre, à l'instar des étoiles dans des constellations à leur tour enchâssées dans un cosmos – un effet qu'illustre, au cinéma, une prise de vue s'éloignant progressivement de son focus pour s'élargir, nous faisant sentir à la fois minuscules et grandi·es par la vastitude du monde.

Oui, Platon a parlé, et d'autres hommes aussi. Ils nous ont posées sous des cloches de verre. Nous les avons écoutés faute d'avoir suffisamment d'acoustique pour que résonnent nos voix. Ils ont créé à notre sujet nombre de mythes qui, nous reléguant à un état de nature, nous ont enfermées dans un destin de docilité, de mutisme et de disponibilité. De Daphné, la nymphe métamorphosée par son père en laurier, aux iconographies anciennes et modernes représentant les femmes sous des attributs végétaux, en passant par l'époque de la chasse aux sorcières au 16<sup>e</sup> siècle qui trouvait en elles la « preuve de la nature irrationnelle et

bestiale » des femmes (Federici, 2021, p. 38) ou encore par l'époque romantique où Nature et Femme étaient des objets d'admiration et d'idéalisation (Lefebvre-Faucher, 2019, p. 152), les femmes n'ont cessé d'être le récipient de métamorphoses qui les clouent sur place au lieu de, au sens fort, les « envoyer promener » dans la magnitude des possibles, avec cette fougue qui caractérisait les balades de Stefan lorsqu'elle possédait encore tout son souffle : « I miss being quick, going quickly along St-Denis street or *The Main* checking shops, hunting for bargains, finding *something* » (MR, 52; souligné dans le texte). Ces récits élaborés en leur absence, lorsqu'elles avaient le dos tourné, s'assuraient d'étouffer pour de bon ce *something* que leur promettaient des échappées à travers la ville, leur jardin ou leur imaginaire. Les forêts, aussi, où la perspective de s'enliser grise les sens autant qu'elle effraie; où le velours sur les écorces<sup>167</sup> – cette mousse qui jaillit à la surface des arbres et qui permet de lire les points cardinaux – invite à perdre le nord.

En effet, écrit Malabou, « [l]e plus souvent, dans les métaphores antiques, la transformation intervient en lieu et place de la fuite. Lorsque Daphné, par exemple, est poursuivie par Phoebus et ne peut courir assez vite, elle se change en arbre » (2009, p. 17). Dans ce cas-ci, comme dans bien d'autres, celui des femmes malades qui peinent à marcher et qui s'*informent* du dehors par la bouche de leurs proches, « l'impossible de fuir » conduit à « une tension extrême, une douleur, un malaise » (*ibid.*, p. 18). L'usage du verbe *informer* n'est pas innocent, de même que le verbe *former* qui arrête Malabou dans sa lecture de Freud : « Il faut prendre ici au sérieux le verbe “ce qui se forme”, [...] littéralement “ce qui vient à formation”, car ce verbe ne fait pas qu'annoncer la tentative de fuite, il la constitue » (*idem*). Si cette thèse entend, depuis son commencement, honorer l'informe des femmes malades, en le protégeant, voire en le pressant, c'est notamment pour récuser ce réflexe morbide d'attribuer une forme connue à ce qui n'en demande pas. Demeurer informes, donc, pour éviter que le « moment de transformation » coïncide avec « celui de la destruction » (*idem*), pour continuer d'être instruites par l'environnement, et pour que le *ce qui vient à formation* n'aboutisse jamais sinon en une immaturité ontologique mille fois remise à l'ouvrage, en acte avec l'altérité.

« [T]enter l'informe et laisser le passage à la chaîne » (LC, 132), telle est d'ailleurs le pari de Jeanne Hyvrard qui entend, « à l'heure de la mondialisation et de l'imbrication des sciences et des cultures », « utiliser de nouveaux outils pour rendre compte d'une nouvelle réalité » (LC, 129). Cela en passe par l'usage d'un lexique approprié pour « penser et organiser la révolution gestatoire » (LC, 129), en gardant active « la bionomie », soit « la gestion de la vie en tant que telle » (LC, 237), redevable de la « géonomie », soit « la

---

<sup>167</sup> Je remercie Viviane de m'avoir offert cette image magnifique.

gestion d'ensemble des ressources terrestres » (*LC*, 237). Ce néologisme, *chaïque*, se rapportant à l'immémorial, à l'« encept » qui précède le « concept », saisit le détail avant qu'il ne devienne amorphe, perdu dans « les formes anciennes » qui empêchent le nouveau (*LC*, 132). En abandonnant le préfixe « ar », il délaisse cette « logique mutilée » et mutilante du cancer qui associe « l'informité » de la personne malade à une « infirmité », voire à une infériorité. Au contraire, la *chaïque*, qui mène à un antérieur de la langue patriarcale où « l'imprécision, plutôt que la précision, rend compte du tout, du flou, du fragmentaire, du concentrique et du multipolaire », exige « d'accepter que [si] le chaos n'a pas de forme », et que le cancer est une expérience du chaos, la personne malade ne renonce pas pour autant au logos<sup>168</sup> : à la faculté du logos d'infuser dans « la mémoire maintenue dans [son] corps » un référent autre que « la totalité » (*LC*, 129), plus près du rêve et de ses ruines.

De l'ancien corps de Daphné, soutient Malabou, « il ne reste qu'un cœur qui bat quelque temps sous l'écorce, quelques larmes » (*ibid.*, p. 19). Et l'espoir réside peut-être dans ces battements qui cognent contre la nouvelle peau. Peu importe s'ils ne durent qu'une seconde ou une heure, ils sont la trace de l'interlude, le frottement entre l'avant et l'après, comme l'était, chez Derrida, le pigment foncé qui avait affleuré à la surface du cocon en inaugurant la naissance du papillon. « [L]'être-arbre », écrit Malabou, « conserve, préserve, sauve l'être-femme » (*idem*), puisqu'il est la traduction d'une « identité de fuite » continuant à couler. Cette relecture du mythe, instillant du désir là où on a tenté de l'assécher, redonne une vigueur à la sève. C'est par elle que se poursuit le trajet, salutaire dirait Malabou (*idem*), d'un informe à un informe... plutôt que d'« une forme à une forme » (*ibid.*, p. 23), en ce que l'informe *est* une forme, mais sans cette insensibilité envers le noyau de ce qui se transforme – mot que je préfère à « nature de l'être » (*idem*). Le noyau est une graine que l'on (re)jette, bien souvent, sans se douter des potentialités qu'il renferme lorsque remis en terre. Et c'est précisément à ce spectacle de vie et d'envie que les noyaux nous offrent que l'informe se rend fidèle, en déclassant les vivantes – dans le double sens de *les décentrer* et de *les retirer de leurs cases*.

Intéressée par l'œuvre *The Little Deer* de Kahlo, en ce qu'elle dépeint « the physical anguish of life-in-death » et présente le visage de l'artiste rattaché à un corps de cerf, Gubar écrit : « Like many women in Greek mythology – Io who turns into a heifer, Kallisto into a bear, Daphne into a leaf –, Kahlo's central figure cannot control the boundaries of her body » (*MDW*, 180). En effet, « [j]ust as the female of the species “swells, she shrinks, she leaks,” she also “suffers metamorphoses” and thus loses her “form in

---

<sup>168</sup> « Chaïque est à la logique ce que le chaos est au logos, ou bien est au chaos ce que la logique est au logos. Refoulée et répétée à tort innommable » (*C*, 237).

monstrosity” » (*MDW*, 180). Cette monstruosité, évidente par « [the] animal fur [that] appears to be creeping up her neck, and [the] antlers [that] sprout beneath her well-combed, upswept hair » (*MDW*, 180), prête à la multitude des intentions nobles, à la condition d’admettre que toute « anomalous creature isolated from the human community » (*MDW*, 183) fonde cette communauté humaine en mettant au défi sa singularité; sa simplicité qui, elle, se soumet au fantasme d’unité et d’homogénéité.

« La femme? C’est bien simple, disent les amateurs de formules simples... », écrivait Simone de Beauvoir en 1949. Dans *Le Deuxième sexe*, elle nous mettait en garde contre cette tendance, dans le monde intellectuel, à mettre en boîte les femmes, à les essorer jusqu’à la dernière goutte – j’ai écrit « goûte » – de sens, et à les regarder comme on regarde les plantes et les animaux, c’est-à-dire sans les voir<sup>169</sup>. En ce sens, elle avance que « [t]ous les poètes d’Orient et d’Occident ont métamorphosé le corps de la femme en fleurs, en fruits, en oiseaux » (1949, p. 254), et que « même aux temps où [l’homme] était encore confondu devant les mystères de la Vie, de la Nature, de la Femme, il ne s’est jamais démis de son pouvoir; quand, effrayé par la dangereuse magie que recèle la femme, il la pose comme l’essentiel, c’est lui qui la pose et il se réalise » (*idem*). Le poète vampirise « les fécondes vertus » que possède la femme, lui retire toute force vitale et créative en « demeur[ant] son maître comme il est maître de la terre fertile » (*idem*). Il ne tolère en elle que « son rôle nourricier » (*idem*) et il en fait un territoire où l’on « wonder », c’est-à-dire où l’on s’interroge sur ce qu’on y trouve, et où l’on « wander », les questionnements n’allant pas sans cette errance, une colonisation du corps.

Aux yeux du poète, elles sont « des fleurs sauvages des buissons, la rose orgueilleuse des jardins » (*ibid.*, p. 255), de belles endormies qui, immobiles et privées de voix, s’offrent « dans [leur] pure facticité » (*ibid.*, p. 256), sans détermination, sans prédestination autre que celle-là. Historiquement, parce qu’elles incarnent ce « continent noir » mystérieux, les femmes ont subi maintes tentatives de définition (et donc

---

<sup>169</sup> Je fais ici un clin d’œil à John Berger, « Why Look at Animals? » (1980). « What is at play in our looking at animals, according to Berger is, therefore, a form of *animal-blindness* – the impossibility to see animals beyond the reflections of ourselves; beyond the cultural norms that have been constructed for us by centuries of philosophical thinking and scientific practices that, more or less directly, have enabled the objectification and marginalization of animals in today’s world » (Aloi, 2019, p. XX). Il y aurait aussi, pour Giovanni Aloi, le directeur de l’ouvrage *Why Look At Plants?* (2019), quelque chose comme un « plant-blindness », c’est-à-dire « our cultural inability to conceive plants beyond the prefixed cultural schemata », étant réduits à des ressources exploitables ou à des objets esthétiques (*idem*). Les femmes, les végétaux et les animaux sont les angles morts d’une tradition métaphysique occidentale et masculine, en même temps qu’iels sont recadrés à l’intérieur du champ du visible par les connaissances que cette même tradition prétend avoir sur elleux.

d'assignation), apparaissant sous la plume de médecins, de psychiatres, de philosophes<sup>170</sup>, d'écrivains en tant que « toute la faune, toute la flore terrestre : gazelle, biche, lis et roses, pêche duvetée, framboise parfumée; [...] pierreries, nacre, agate, perle, soie, l'azure du ciel, la fraîcheur des sources, l'air, la flamme, la terre et l'eau » (*ibid.* : 254). Héritières de ces fictions, les femmes continuent d'être assommées de fantasmes légitimant leur appropriation par ceux qui désignent avec violence les autres – les femmes, les personnes de couleur, les personnes vivant avec un handicap, les enfants, les animaux, les végétaux, etc. – comme non-humains, moins-qu'humains, ou pré-humains<sup>171</sup>.

\*

Les écrivaines se savent en échec face à l'essence du végétal; leurs devenirs ne peuvent viser un *être* végétal, tout au mieux visent-ils un *engagement avec* le végétal. En effet, au cœur de la maladie, elles entretiennent avec lui diverses relations – de soin, de résistance, de guérison, de pédagogie. Le végétal apparaît notamment en tant qu'inducteur lorsqu'elles sont à bout de souffle. Ainsi Accad qui écrit : « Je n'ai plus beaucoup d'énergie. Je suis assise, à moitié allongée [...]. Je regarde les arbres de l'avenue; magnifiques ils se balancent dans la tempête » (*VC*, 145), puis Stefan qui écrit : « I can't do anything quickly for now [...]. I am sitting on the ground. It is an activity. Being in awe is an activity. [...] A huge window has opened in my foggy mind, and the very beginning of Spring rushes in on me » (*MR*, 23). Ou encore Gubar qui, peu de temps avant le retour de son cancer, adresse au pin dans son jardin, frappé d'un éclair, une prière « for acquiescence in what the futures holds, thinking of the end of Rilke's *Duino Elegies*: One for each thing. Just once; no more. And we too, just once. And never again. But to have been this once, completely, even if only one: to have been at one with the earth, seems beyond undoing » (*MDW*, 231). Une prière que je lis à la lumière de ce vœu de Biron : « Que les mois de douleur s'évanouissent, qu'ils sombrent dans l'oubli, qu'ils s'éclipsent derrière un arbre au pied duquel je me love pour laisser la tumeur m'ouvrir et me défaire » (*JR*, 16).

---

<sup>170</sup> Citons Julien Offray de La Mettrie qui en 1796 rédige *L'Homme Plante*, un ouvrage que l'on considère majeur dans la philosophie du végétal : « J'ai décrit botaniquement la plus belle plante de notre espèce, je veux dire la femme : si elle est sage, quoique métamorphosée en fleur, elle n'en sera pas plus facile à cueillir ».

<sup>171</sup> « ...those others that dominant forces have considered nonhuman or partially human or pre-human (exclusions that bring together not only women, peoples of color of every variation, people distinguished by class, or by ability, as well as the exclusion of children) » (Grosz, dans Roffe et Stark, 2015, p. 17). Notons que l'étiquette « autres », ici, accueille toutes les entités vivantes sur lesquelles s'exercent des formes de contrôle, bien que ces formes soient plurielles et variables entre vies humaines, ainsi qu'entre vies humaines et vies autres qu'humaines.

Les renards chez Biron « prennent la fuite et se cachent pour panser leurs blessures dans les nids de racines » (*JR*, 16). Et les femmes, elles, se tournent vers les écorces, sinon vers les épines. Enchâssé dans une histoire de colonialisme, d'exploitation des ressources naturelles et de technologie, le végétal performe au 20<sup>e</sup> siècle, en Occident, des connaissances médicales aux potentiels révolutionnaires pour les scientifiques. C'est le cas de l'if du Pacifique. En 1962, Arthur S. Barclay, un botaniste associé au U.S. Department of Agriculture, observe un haut degré de cytotoxine sur les cellules de cet arbre, menant aux premières extractions du taxol, un alcaloïde qui loge dans l'écorce de plusieurs espèces du conifère. Ses aiguilles, à partir desquelles le taxol peut être dérivé, seront ensuite récoltées pour limiter les conséquences de la déforestation massive. Aujourd'hui, une méthode de fermentation des cellules végétales à partir d'une source inépuisable permet de recréer la molécule utilisée dans le traitement de plusieurs types de cancer, dont celui des ovaires. « When I woke up », relate V, « my bag was full and life, it seemed, was coursing through me. [...] What I didn't know was that the tree was actually inside me and saving my life. [...] It was the tree that was calming and protecting me, fortifying my cell structure so it was safe from attack. I had finally found my mother » (*BW*, 125). La relation anthro-végétale en est une d'adoptions et d'adaptations au bout de laquelle « [t]he tree », conclut V, « had worked its magic » (*BW*, 125). Par cette magie, les femmes malades sont entraînées hors d'elles-mêmes, expérimentent un autre centre de gravité entre ciel et terre, et s'étonnent encore d'un avenir que les végétaux garantissent à leur échelle temporelle.

Cette thèse, en restaurant les liens affectifs et effectifs entre vivantes, rompt avec ce fil des analogies et des allégories qui englobent sans distinction les animaux, les végétaux et les femmes : qui font des propriétés des uns les caractéristiques des autres ou, encore, qui voient dans le déterminisme biologique des uns, et l'interprétation socioculturelle s'y rattachant, le prétexte pour exploiter les autres. Les femmes ne sont pas, ici, suivies d'un point d'interrogation, mais précédées d'infinis points de suspension qui les ennoblissent et exhibent l'envergure de leur portée.

« Je suis proche dans l'histoire de celles qui se sont battues très fort pour ne plus être considérées comme des animaux » (2017, p. 141), écrit Valérie Lefebvre-Faucher, ajoutant qu'« affirmer que toutes les vies comptent pose aux femmes un défi d'autant plus grand que la valeur de leurs vies n'est pas acquise dans le monde » (*idem*). C'est de cette tension que se nourrit un écoféminisme dont les revendications circulent entre le particulier et le général : la question des oppressions qui déforment « les vies de femmes », produisant des effets symboliques et matériels dans l'existence de celles qui n'ont en commun que cette marque du genre contingente et relative à la situation individuelle et historique de chacune, n'est pas

subsumée sous l'importance des violences qui fragilisent « toutes les vies ». Autrement dit, ce « toutes les vies » n'a pas forcément comme conséquence de diluer, voire d'éliider, ce qui serait spécifique aux femmes, entendu que celles-ci ne sont pas égales entre elles et qu'elles ne partagent pas le même poids du féminin. La défense de « toutes ces vies » a à voir avec les luttes féministes qui, en même temps d'être stratégiques dans leur défense des « femmes comme groupe » (*idem*), façonnent un vivre-ensemble différent, un futur plus habitable pour l'ensemble du vivant, « libéré de toute domination ». Parce que ces dominations communiquent, interreliées, « il est urgent d'admettre l'interdépendance toutes les vies, et de repenser un féminisme capable de décentrer l'humanité », poursuit-elle (*idem*). L'écoféminisme, celui que défend Lefebvre-Faucher et celui auquel je souscris, est dès lors mû par la certitude qu'« [a]ucune solution ne viendra de ce qui nous sépare des autres espèces, malades comme nous de pollution, ni l'humanité globale, de plus en plus affamée et menacée » (*idem*).

\*

« Mon appétit m'avait semblé coupable », relate Justine Augier dans son essai *Croire. Sur les pouvoirs de la littérature*<sup>172</sup> (2023, p. 96). Coupable, devant son éditeur, de dévorer des livres « dont certains, témoignages ou essais, ne correspondaient sûrement pas à sa définition de la littérature » (*idem*). Ces livres, retraçant des expériences à la limite du dicible, lui tendent une clé de sens – et de sol – qui l'aident à « trouver comment raconter l'état des corps, de la peau, des organes et des os » (*ibid.*, p. 94) et à ancrer le commencement de son propre récit. Le deuil qu'elle vit de sa mère, emportée en 2021 par une foudroyante leucémie, est accentué par les crises sociales et politiques qui frappent le globe au même moment, et ce, de façon tout à fait inégalitaire entre pays, entre le Sud et le Nord : pandémie, guerres, soulèvements populaires, etc. En ces temps de profondes instabilités et de précarités grandissantes, Augier commet le geste, politique, de la lecture : elle retourne à ses livres, « de “vrais nids à bactéries” » lui avait dit une aide-soignante (*ibid.*, p. 25), parce qu'ils lui ouvrent les couches du monde, toutes temporalités confondues. Elle laisse sa main la diriger à travers les couvertures rigides et s'arrêter sur un titre qui promet de contenir une vérité d'elle inconnue, invisible à l'œil nu : bactérienne. Ancestrale. Elle plonge dans ceux que lisait sa mère afin d'y déceler une présence outre-tombe, un quelconque signe qui serait en mesure de la lui dévoiler autrement, tout comme elle exhume des ruines les mots de Razan Zaitounch, cette avocate syrienne et militante contre le régime de Bachar al-Assad; une flamme vacillante depuis son enlèvement, mais dont l'aura depuis perdue,

---

<sup>172</sup> Je remercie Martine de m'avoir parlé de ce livre. Merci pour « les liens de parenté » qu'elle a su voir entre cette œuvre et ma thèse.

« agissante, se propagea[nt] d'être en être de façon occulte, radiante » (*ibid.*, p. 75). Toutes les deux ont partagé un engagement politique qu'entend honorer Augier, en investissant notamment le « point de frottement entre l'intime [...] et l'universel » (*ibid.*, p. 71). D'une voix à l'autre, elle piste les traces d'une survivance qui s'imposeraient tel un appel à prendre : une invitation à converser encore, à refaire le monde, en compagnie des disparus.

Razan Zaitouneh reprenait chaque soir, après des heures de visionnement de « “vidéos de martyrs pour pouvoir enregistrer leur nom et les détails de leur mort” », cette formule qui était devenue la sienne, deux mots très courts qui s'étaient habitués au contour de ses lèvres et qu'on pouvait reconnaître en pleine nuit. Razan s'allumait une cigarette et disait : « *on continue* » (*ibid.*, p. 17). Augier « a[vait] [également] remarqué qu'elle utilisait régulièrement [c]es mots, juste comme ça, en guise de conclusion : je viens d'écrire l'horreur la plus noire, mais *on continue* » (*ibid.*, p. 79). Juste comme ça... le secret de la révolution se tenait à l'intérieur de ces quelques lettres lancées au ciel avec la fumée, formant une collectivité d'étoiles brûlantes de justice « “au fond d'un trou”<sup>173</sup> » (Aragon, cité dans *ibid.*, p. 44).

Avec d'autres résistant·es, Razan érigeait au cœur des bombardements des fondations de pensées en s'élevant « contre l'idée d'une Syrie qui serait *terre d'oubli* » (*ibid.*, p. 15), car ce pays ne peut être que jardin, fleurissant à « la possibilité d'[un] futur » où « chacun·e parle[rait] en son nom » (*ibid.*, p. 15), en ce que ce nom serait à lui seul un chœur, un chant polyphonique qui monterait du sol jusqu'au ventre. Ces charpentes de fortune, puisqu'elles tiennent par miracle sur un sable mouvant, ne sont pas sans rappeler cette architecture du « monument quasi religieux » que dessine Boyer, un endroit où « pleurer en bonne compagnie et avec l'équipement adéquat » décoré de « gargouilles en sueurs nocturnes, [de] moulures en minutes interminables, [de] poutres en J'en-peux-plus-mais-je-continue » (C, 235). « On continue » relance tous les « je continue » pleurés, ravalés, criés, empêchés, la bouche contre l'oreiller ou vers le plafond. « On continue », l'air de rien, restitue la portée onirique du quotidien et sa capacité à rendre créatif, critique, tout événement fortuit.

---

<sup>173</sup> Augier travaille à partir des mots qu'a soulignés sa mère; elle les intègre dans son texte, son écriture les absorbe. Dans cette attention soutenue aux détails, dans cet intérêt à deviner ce pourquoi la lectrice (la mère dans le cas d'Augier) s'est attardée, ou non, à tel passage, je reconnais ma propre méthode, moi qui ai suivi Caroline dans sa lecture de *Croire aux fauves* et qui ai considéré mes réactions d'étonnement devant certaines phrases soulignées, ou non, comme un avertissement : ne jamais présumer ce qui, ou non, fait écho à son expérience du cancer. Seule elle le sait.

(Par souci de ne rien laisser au hasard, j'envoie à Caroline une photo de la page 27 où font saillie ces mots que j'ai surlignés : « ...elle [la mère] avait un truc pour Carrère, qu'elle aimait parfois et parfois pas du tout ». Je lui envoie parce que j'espère faire naître sur son visage fatigué un sourire, de ceux qui expriment la pure joie d'une connivence. J'avais été touchée par la sincérité de Caroline lorsque, un jour, elle m'avait avoué qu'elle lisait tout de Carrère. Il m'était passé à l'esprit de la taquiner un peu parce cet auteur sortait de ses habitudes, mais le cadre solennel qu'elle avait donné à sa phrase appelait le respect. Je voulais garder intacte sa passion, grandiose et inspirante, pour la lecture. Les déceptions qu'elle avait pu ressentir à la rencontre des livres de Carrère n'égalisaient jamais le plaisir, renouvelé, qu'elle éprouvait à le lire. Elle réagit à mon message avec un cœur, et ajoute *c'était pénible*<sup>174</sup>. Je sais qu'elle me parle de la séance de chimiothérapie qu'elle vient d'avoir. La littérature est notre porte d'entrée : elle ne tourne pas autour du pot puisqu'elle *est* le pot. Plus qu'un prétexte pour parler *des vraies choses*, elle est le centre autour duquel nous gravitons en reconnaissant qu'en lui fanent parfois des bouquets de mots. Mais ce soir-là, quand j'envoie cette image à Caroline, je sais que la littérature incarne le coup d'envoi, qu'elle installe la suite; qu'elle vaut comme un *comment vas-tu?*, comme une main tendue. *Dis-moi, Caroline, je t'écoute...*)

Auger débute son essai avec un souvenir touchant, celui de sa mère qui « plante » son regard dans le sien et lui dit : « “Il faut que tu l'écrives, ce livre sur la littérature et ses pouvoirs” » (*ibid.*, p. 11). Il ne s'agit pas, ici, d'une autorisation, mais d'une « commande », d'une ruse pour tromper la mort et prévoir, au-delà d'elle, un « rendez-vous » avec sa fille (*idem*) qui aurait lieu *par* et *dans* le livre. Un détail de cette scène attire mon attention. En attendant les résultats d'une analyse, « celle d'un fragment de moelle osseuse prélevé la veille dans une crête iliaque » (*ibid.*, p. 11), sa mère et elle regardent « un documentaire consacré à la métamorphose des chenilles, concentrées devant la beauté curieusement appropriée du spectacle » (*idem*). Le visionnement de ce documentaire était une manière d'« occuper le temps » (*idem*), écrit Auger, et peut-être même une manière de véritablement l'assiéger, de « le prendre avant les autres<sup>175</sup> » en s'assurant de le devancer et, ainsi, de le prolonger, de l'étirer... De voir en lui un présent se transformant lentement en papillon, le battement patient d'un futur.

« [S]e résoudre à y croire malgré tout pour être en mesure d'aider l'autre à préserver sa foi, pour décider de vivre ensemble dans un monde où le pire n'est pas toujours sûr... » : cet absolu forge le pari qu'entretient Auger avec la médecine et la littérature, celle-ci capable de suspendre « volontaire[ment] l'incrédulité » (*ibid.*,

---

<sup>174</sup> Message texte, 26 janvier 2023.

<sup>175</sup> Selon l'étymologie du verbe « occuper ».

p. 91) en injectant au réel une juste dose de déni. En traçant des ponts entre la douleur relative à la maladie et celle liée aux dispositifs de torture, Auger me renvoie à Boyer, persuadée du « *caractère raisonnable* de [s]a douleur » (C, 255; souligné dans le texte) et de sa distinction avec celle que subit la personne torturée. Pour expliquer ce qu'elle entend par « caractère raisonnable », Boyer soutient que « la douleur était mon corps qui se montrait *raisonnable* » (C, 255), c'est-à-dire cohérent avec les actions, et leurs effets, que l'on posait sur lui : « J'avais été entaillée, empoisonnée, prélevée, amputée, implantée, trouée, affaiblie et gravement infectée, souvent tout cela en même temps » (C, 255). Les traitements contre le cancer ainsi que la torture se défendent peut-être d'avoir un sens (la guérison dans un cas, « l'extraction d'informations » dans l'autre), mais cela ne saurait « réduire la sensation de douleur maximale » qu'ils suscitent (C, 256). Du sens aux sensations, il me semble y avoir un gouffre que tentent d'investiguer les femmes dans cette thèse, en reconnaissant ce que la raison ignore du corps et ce qu'un démenti peut convoquer de « vérité[s] n'empêch[ant] pas de cultiver l'espoir » (Auger, 2023, p. 110).

\*

*Cycle de la digestion, cycle du rêve, montagnes russes de l'écriture et de l'existence...*

« Le chemin de la survie n'est jamais tout tracé » (C, 293), soutient Boyer, à l'instar du chemin de l'écriture. Ainsi se définissent-ils tous les deux au fil des jours et des joutes, souvent comme s'ils avaient pour surface une planche de serpents et échelles, où survivre et écrire, c'est déjà devenir... en trébuchant, en glissant, en remontant.

La Alice de Flem est tombée dans ce pays du réel, ce « lieu effrayant [qu'est] le pays du cancer » (C, 216), et il s'agit, dans ce lieu, « de tenter [seulement] de survivre comme une goutte, un caillou » en espérant « disposer de la force intouchable d'un seul grain de sable, être en un seul lieu de [s]on corps exact » (RA, 188). Ces « ravage[s], [ces] explosion[s] » (RA, 188) qui s'exécutent en soi, qui l'exécutent littéralement, conduisent « au pire », et lorsqu'on y survit, précise Boyer, on est plongé·es « dans un état de quasi-inexistence » (C, 166). Or cette quasi-inexistence, introduite d'un *quasi* qui dépeint un mouvement de liberté, d'approximation, est *encore* de l'existence, ce qui explique sans doute pourquoi « [l]es éreintées sont malléables et adaptables » au-delà des contraintes auxquelles elles doivent se plier « d'autant plus et mieux qu'elles ont été éreintées » (C, 274). Il ne fait aucun doute, pour Boyer, qu'« [e]lles mènent une vie aussi fluide que l'eau dans laquelle un cadavre lesté de pierres a été plongé, un bateau a sombré ou de laquelle un

dauphin a surgi » (C, 274). Dans cette rencontre entre un état fluide, attribué à l'eau, et un état solide qu'incarnent tour à tour la peau froide d'un mort, les pierres, l'acier d'une coque, puis la présence d'un mammifère marin, Boyer ne fait pas qu'imager la difficulté d'un corps épuisé à se mouvoir, allant entre divers obstacles. En effet, elle semble reprendre, en sous-texte, cette phrase qu'elle cite de Jean-Jacques Rousseau, servant à monter le rapport de force, de volonté et de responsabilité entre une personne malade et une personne bien portante – « “Péris si tu veux, je suis en sûreté” » (C, 245) – et en modifier légèrement les termes : *pétris* pour péris, *dureté* pour sûreté. À travers ce raisonnement, la personne malade est en constante formation, et ce, non pas jusqu'à l'obtention d'une consistance, mais jusqu'à l'atteinte d'une dureté qui, je l'ai dit, est devenir dans la durée. Une fois de plus, ce n'est pas qu'une métaphore : « [l]es veines d[u] corps durcissent » pendant les traitements de chimiothérapie (Tourre, 2007, p. 54).

Néanmoins, cette durée n'est pas un fleuve tranquille. Elle est eau dure, agrégation de particules minérales diluées, mais pouvant se détacher, une fois filtrée, en promesses de flottement, de tempêtes de mots dans un vase de fleurs. Cela me fait penser à ce poème du romain Lucrèce que mentionne Boyer, *De la nature*, « où il argue que nous pouvons mourir bout par petit bout » (C, 166). Mais cette mort à petit feu, tison après tison, n'a-t-elle pas quelque chose de ces boutures de plante que l'on coupe, dépose dans un récipient d'eau et, à l'apparition des racines, replante dans la terre? Le bouturage se fait étape par étape, *bout par petit bout* : d'abord on sélectionne une tige avec suffisamment de nœuds, ensuite on la sectionne, puis on la laisse se reposer... un repos qui est repousse, manifestation de cette force mutable, plastique ou *plasmable* (Coccia, 2016, p. 56) intrinsèque aux végétaux, aptes à plier jusqu'à ce que la rupture soit inévitable.

« Éreintées » revient dans le discours du médecin hollandais Jan Ingenhousz, et que cite Emanuele Coccia, lorsqu'il s'intéresse à la physiologie végétale, et notamment à « la capacité des feuilles à “purifier l'air mauvais et améliorer le bon air” » (*ibid.*, p. 64). Ce qu'on appelle « photosynthèse » est ce processus, « mis en action par l'influence du soleil » (*idem*), des feuilles à sécréter leur propre substance. L'atmosphère ainsi que le sol leur procurent une énergie vitale, la nourriture essentielle à leur croissance. « En plongeant les plantes dans un pot plein d'eau, Ingenhousz » remarque que, contrairement à celles qui ont pu synthétiser leurs matières organiques, « “les feuilles qui n'ont pas pu se procurer du nouvel air atmosphérique deviennent éreintées” » (*idem*). C'est en conservant un lien avec l'extérieur que les feuilles sont en mesure de poursuivre les processus internes qui régissent et régularisent le développement des plantes chlorophylliennes. Quoi retenir, sinon qu'une communication avec autrui, loin du piège « de la compétition

et de l'exclusion réciproque », aménage « un laboratoire alchimique dans lequel tout semble pouvoir changer de nature » (*ibid.*, p. 67)... pour le mieux?

Avec son concept de « plasticité destructrice », Catherine Malabou avance qu'il peut y avoir plusieurs mutations structurelles au cours d'une vie, ce qui lui permet de penser la transformation d'un « corps en un autre corps dans le même corps, due à un accident, une lésion, un dommage ou une catastrophe » (2009, p. 36). La destruction, telle qu'elle la conçoit, est créatrice : l'identité se développe toujours même si ses possibles s'épuisent. *Still life*. Il y a là quelque chose qui fait écho à cette « destruction productive » qu'observe Marder chez les végétaux, c'est-à-dire qu'en rencontrant des contraintes telles que la dureté du climat ou encore des événements sociaux/culturels quelconques, les végétaux réapparaissent, se régénèrent, « fragiles, vulnérables et pourtant capables de revenir après avoir traversé la mauvaise saison » (Coccia, 2016, p. 43).

Au regard de ce qui précède, il faut, contre l'extraction massive du sol, la pollution des eaux et l'extinction en bloc des vivants – leur appauvrissement, leurs déplacements forcés, leurs biotopes détruits, etc. –, être interpellé·es par d'autres paradigmes, apprendre du tropisme des végétaux qui savent se tourner vers une source de clarté, eux pour qui « [a]ller vers la terre, s'enfoncer en son sein signifie toujours s'élever vers le soleil » (Coccia, 2016, p. 117). À cette « philosophie [qui] semblerait avoir choisi, depuis des siècles, la voie de la noirceur », il faut pouvoir « opposer un nouvel héliocentrisme » nous rapportant autrement à la lumière (*idem*), question de mieux la répartir, à l'instar de l'oxygène. Justine Augier reprend les lucioles de Georges Didi-Huberman pour évoquer notre responsabilité, au cœur des régimes politiques meurtriers, à provoquer, par les moyens qui sont à notre disposition, ce « quelque chose de nouveau » qu'est le miracle même, le grain de sable dans l'engrenage du temps, cette chance, aussi infime soit-elle, que demain ne soit pas comme hier puisque rien ne s'arrête, qu'il y a « “de[s] danses malgré tout, de[s] pensées à transmettre” » (Didi-Huberman, cité dans *ibid.*, p. 81). Les lucioles sont le symbole de cette continuité, « “[s]urvivance[s] des signes ou des images quand la survie des protagonistes eux-mêmes se trouve compromise” » (*ibid.*, p. 84). « “[À] nous de ne pas les voir disparaître” » (*ibid.*, p. 81) dans cette lente fin du monde qui caractérise notre présent de « pandémie, mégafeux, montée des eaux, pénuries, guerre[s] » (*ibid.* : p. 96).

En s'appuyant sur les réflexions du philosophe et ethnographe multi-espèce Thom van Dooren, Haraway s'interroge sur « what it means to hold open space for another » (2016a, p. 38), c'est-à-dire sur les potentiels politiques et créatifs de rencontrer autrui en toute disponibilité physique, mentale et émotionnelle. De lui tenir la porte ouverte de son soi, de son chez-soi, aussitôt habités tous les deux de cette altérité qui les révèle. « Holding open space might – or might not – delay extinction in ways that make possible composing or recomposing flourishing naturalcultural assemblages », suggère-t-elle (*idem*). L'ouvrage de van Dooren, poursuit-elle, « shows how extinction is not a point, not a single event, but more like an extended edge or a widened ledge » (*idem*). En effet, « [e]xtinction is a protracted slow death that unravels great tissues of ways of going on in the world for many species, including historically situated people » (*idem*). Ainsi touchée par les violences qui mettent les écosystèmes en péril, elle défend, dans son appel réitéré à demeurer dans le trouble, une continuation<sup>176</sup> (« *ongoingness* »), une réhabilitation de la vie à l'intérieur de ce qui meurt, une « réhabilitation » des corps dans leur qualité de vivant et à travers les liens qu'ils tissent, entre eux et avec leur(s) milieu(x). Ce mot, *ongoingness*, n'a pas ici le sens de « getting by, living on » (Shildrick, 2015, p. 14), en ce que « [u]nder neoliberalism, living on is merged with getting better » (*ibid.*, p. 16); il ne signifie pas de se défilier du problème, d'éradiquer ou de passer par-dessus ce qui fait obstacle, de guérir à tout prix au détriment des autres, mais plutôt de reconnaître que certains peuples et espèces, sur cette terre, ont déjà connu leur fin du monde, et qu'il faut composer avec ces disparus pour façonner le présent. « Réhabilitation » n'a pas non plus le sens, chez Haraway, de récupération individuelle, de retour vers une norme de laquelle on a été exclue, mais celui de résilience, de régulation communautaire, afin de « mak[e] [life] livable again » (2016a, p. 33).

Ce terme « *ongoingness* », que j'ai employé tout au long de ce chapitre sans l'expliquer jusqu'à maintenant afin de laisser toutes ses significations se déplier, trouve, à mon avis, des échos dans la distinction que fait Susan Gubar entre « *willingness* » et « *willfulness* ». « Despite the constant pain of the drain », écrit-elle, « I wish to cultivate the mystic intensity of each moment alone or with others, to reflect on each second's untold vibrancy » (*MDW*, 142). De Virginia Woolf, elle garde précieusement « her quests in consciousness » qui comportait d'essentiels « moment[s] of being stand still » (*MDW*, 142). Et de Lauren Slater, avec qui elle brode davantage sa réflexion, elle conserve le noyau de la quête : « What I seek is “a willingness instead

---

<sup>176</sup> Je préfère le terme « continuation » à celui de « continuité », car il me semble que le geste de continuer l'emporte, en importance, sur *cela* qui est continu, le *cela* étant l'existence d'avant la maladie. Par l'écriture, les narratrices repartent : elles continuent malgré tout, en dépit ou en raison de la maladie, mais d'une continuité qui, si elle ne correspond pas aux anciens exigences et impératifs, serait alors davantage de l'ordre d'une continuation, c'est-à-dire d'une action qui admet que ce qui se poursuit puisse être modifié en cours de route, à l'image du processus interne et externe qui les porte.

of willfulness, an ability to take life on life's terms as opposed to putting up a big fight" » (*MDW*, 142). Une quête dont le sens tient dans cette nuance que renferme le *ing* dans *willingness*, absent dans *willfulness*, et qui dénote une vibration. L'action persévère, étire le présent de l'énonciation; on appelle d'ailleurs les verbes formés d'un *ing* des *continuous tenses*. Quant au *ful*, qui jaillit au centre de *willfulness*, il suggère peut-être trop cette idée de plein (*full*), de complétude, pour être porteur d'une tension créative. Il cimente, je crois, le pouvoir existentiel de se transformer entièrement sans en mourir, sans qu'aucune cassure ne vienne compromettre cette vie où le *je* est susceptible, toujours, de repartir pour « un nouveau tour » (Malabou, 2009, p. 39), quelles que soient sa distance, sa vitesse.

« On a dans notre poche un autre ticket, on peut se tourner vers autre chose<sup>177</sup> », affirme Caroline en entrevue, parlant de son admissibilité à des traitements alternatifs si jamais la chimiothérapie ne s'avérait plus aussi efficace. Un autre ticket qui donne le droit de refaire le manège ou de changer de salle de cinéma, pour avoir la tête de nouveau dans les nuages, le cœur à l'envers, et pour perdre les débuts et les fins, se retrouver « devant une vie qui se déroule comme un lacet dont on ne voit pas le bout » (Akerman, 2004, p. 42), chaque fondu au noir n'étant qu'un prétexte à la durée longue, infinie, des recommencements...

\*

En contemplant l'arbre devant chez elle, habillé de blanc, Gubar remarque, non sans un certain apaisement, que « [t]he interwoven branches of the firs droop from the weight, *bendable but not brittle* » (*MDW*, 142; je souligne). Ces branches qui s'inclinent, se courbent, sans se briser sous le poids de la neige ne renvoient pas à Gubar qu'un reflet de son souhait, celui d'être « as still and somehow pliable and permanent in each moment of being alive » et d'être attentive à « how transient and yet how pregnant each instant feels » (*MDW*, 142). Non, ils l'enjoignent aussi, et surtout, à « entering into a new era of responsibility » qui réclame d'elle une habilité à « finding resource and resonance in an inner life that might transport [her] without complaint or struggle out of the present » avec « the speed of the scrawny deer who stop grazing, momentarily startled by my sight in the window, and then bound off in leaps of graceful flight » (*MDW*, 142).

---

<sup>177</sup> Caroline Dawson, « Journal de bord radiophonique de Caroline Dawson », *Pénélope*, 19 décembre 2022, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/426914/art-litterature-sante-cancer-combat-journal>

*Not a point, but an extended edge or a widened ledge* (Haraway)... C'est en exécutant des bonds, *leaps of graceful flight*, qui ne sont la réplique d'aucun *fight*, mais l'indice d'un détournement tout en ligne de fuite, que les femmes convoquées dans cette thèse, celles qui pensent en écrivant, celles qui écrivent en pensant, se dressent au bord du réel... en supportant ce que le *edge* comporte de hauts risques. Ce *edge* – que l'on retrouve également chez Jessica Restaino avouant être « on the edge » de l'écriture et de la recherche au moment d'accompagner (dans la création, dans la vie) son amie malade – rend compte du glissement, voire de l'enlèvement, dans lequel les vivant·es sont à l'heure actuelle. Or je suis convaincue que ce *edge*, lorsque soutenu, c'est-à-dire endossé et encouragé, permet d'accéder à des horizons autrement inaccessibles au regard, par le toucher... comme s'il s'agissait, en écriture, de s'approcher au bout de la falaise, d'aller là où le rocher s'effrite légèrement sous la pointe de ses pieds, en faisant du danger de tomber la condition des connaissances<sup>178</sup>. Est-ce d'ailleurs pour cette raison que *edge* figure dans *knowledge*, un mot dont la traduction littérale communique l'idée d'un savoir du bord; d'un savoir en lisière? Le *edge* en finale n'est pas une herbe coupée sous le pied. Apposé au mot savoir, le *edge* ne serait être autre chose qu'un déploiement d'inconnu œuvrant pour la nouveauté, et ce, malgré la « peur de [s]e noyer. Il fait nuit noire. Heureusement, l'horizon s'éclaircit, et finalement, le soleil brille » (*VC*, 97) chaque fois qu'on plonge et replonge dans l'incalculable, l'incalculé.

Diane, une femme vivant avec le cancer, affirme : « La folie ou le cancer, c'est un peu la même maladie; ce sont les deux seules maladies que peuvent se procurer les gens qui pensent un peu » (*C*, 119). J'ai été tentée de passer à côté de ce raisonnement, de l'ignorer tant je me méfie des idées sans nuances de gris, surtout au sujet des maladies. Cette phrase a été récoltée par Jeanne Hyvrard à la fin des années 1980, en France, au moment où le cancer partageait avec la folie une stigmatisation et une méfiance sociales exagérées et douloureuses. Les personnes à qui nous avons apposé l'étiquette de folie ainsi que le diagnostic du cancer étaient mises au ban d'une société « où le conformisme [était] la règle, et la normalisation, le seul projet » (*C*, 120). Si je retranscris les paroles de Diane, c'est pour en déplier la fin et ne retenir que le verbe « penser », non pour acquiescer à sa réflexion, c'est-à-dire au lien direct entre la pensée et la folie/le cancer, ou encore pour consentir à l'usage du verbe « se procurer » sous-entendant que la maladie est l'objet d'un choix, mais pour réitérer l'idée que les mots ne sont pas là par coïncidence. Ainsi, pour la suite, et la fin de ce chapitre,

---

<sup>178</sup> Ne dit-on pas *perdre connaissance* pour signaler que nous avons perdu conscience? À notre réveil, le visage dégoulinant, le corps tremblant, nous avons l'impression d'être engluée dans un songe qu'aucune sueur ou larme ne parvient à liquider. L'épreuve de la pensée, telle que je la conçois, est une réitération de notre chair sur le point de chuter et, en cela, elle est toujours mouvante, toujours changeante, bordée d'affects et de percepts.

je souhaite retourner la vapeur en élisant la pensée, ni poison ni potion magique, au rang de responsabilité éthique, surtout en ces temps troubles.

\*

« Must we think » scande Haraway (2016a, p. 57) à travers son ouvrage; un rappel autant qu'un mot d'ordre, car la pensée brave – j'ai écrit « bave » – « [l]a stupeur de ce rien qui s'impose avant qu[']elle ne se remette en mouvement pour produire de nouveaux récits » (Augier, 2023, p. 114). La pensée bave, oui, elle mouille les chairs, pénètre l'intérieur, préparant la diction et la digestion de ses idées, et ancre son pragmatisme dans cette visée. À cette question qui résonne en elle, soit « [w]hat is it to surrender the capacity to think? », Haraway ne peut s'empêcher de rappeler d'abord que l'Anthropocène « are times [...] of refusing to know and to cultivate the capacity of response-ability; of refusing to be present in and to onrushing catastrophe in time; of unprecedented looking away » (2016a, p. 35). L'on pourrait dès lors s'opposer, avec raison, à cette posture du bord de la falaise qui ramène ces hommes intouchables, héros romantiques ou divinités grecques, ayant fait, de la cime des montagnes, leur point d'observation au monde, en regardant ailleurs, *looking away*. Or les femmes qui pensent côtoient l'abrupte. Elles ne perdent jamais de vue ce fil, tantôt rouge tantôt vert, qu'elles allongent, seules et ensemble, en traversant les intempéries. Elles s'abandonnent avec soin à la clairvoyance plutôt qu'à l'éclipse qui menace de les engloutir. Ce sont aux pieds qu'elles s'attardent et moins à la tête, demeurant conscientes que si elles ne maîtrisent pas tout à fait la logique des érosions, ou celle des nuages et de la mer, elles participent du langage de l'atmosphère et de la terre. Elles n'ont de méthode que l'écoute attentive des corps qui, n'entérinant pas « le mythe fondateur de la complétude originelle » (Haraway, citée dans Despret et Stengers, 2011, p. 192), restent sur leur faim; revendiquent par leur survie l'absence de fin. Leur mélodie « “renonce à ce terme d'harmonie, qui semble descendu pour les musiciens des hauteurs de l'Hélicon” » (Lucrèce, cité dans Sontag, 2009, p. 124). C'est dans cette perspective, il me semble, que ces mots de Maria Puig, et que reprennent Vinciane Despret et Isabelle Stengers, acquièrent tout leur sens : « “Je ne vois pas l'intérêt de donner une telle importance à *penser* en tant que tel – c'est-à-dire aussi à ceux qui vivent dans *ce mythe fondateur de la pensée*” » (citée dans Despret et Stengers, 2011, p. 193; souligné dans le texte). Ce mythe fondateur de la pensée, basé sur une schématisation de la réalité en binarismes et sur des processus métaphoriques au terme desquels la transcendance de l'être humain sur l'ensemble des vivant·es est convoitée, foisonne au rejet d'existences qui, pensant leur retour, remettent en doute ces vérités. La célèbre locution « je *pense*, donc je *suis* », et dont la face cachée est « je *pense*, donc toi, *tu n'es pas* », en est peut-être la représentante la plus fidèle dans sa

manière d'attribuer aux humains une supériorité sur les autres vivants, d'octroyer aux premiers une autonomie garante de leur identité, de leur *je*, au détriment des seconds, exclus de toute entreprise de subjectivation, d'emblée considérés comme non-sujets et illégitimes de détenir, de générer, des savoirs. Le pari de ma thèse est précisément de sortir de cette dualité sujet/non-sujet, aux conséquences désastreuses, pour imaginer ce qu'une suspension dans un statut de *sans sujet* peut avoir de réunificateur et de vibrant.

Dans le même esprit, nous conseille Marder, nous devons essayer de penser plus loin que ce sophisme « légal » (Marder, 2022, p. 206), « tent[er] de nous habituer à l'idée que penser n'est pas l'unique prérogative du sujet ou de l'être humain » (*ibid.*, p. 203). Marder propose qu'« [e]n lieu et en place de la synthèse transcendantale kantienne du *Je pense* » se supplée « la pensée végétale [qui] pose le *Ça pense*, une combinaison beaucoup plus impersonnelle, non subjective et non anthropomorphique » (*idem*). Puisque « la pensée de la vie est en et d'elle-même une pensée de la non-identité », les plantes incarnent à la perfection ce « ça » qui pense, « un être dont le soi, dans les termes de Hegel, se trouve dans l'autre vers lequel il tend » (*idem*). « [C]haque fois que *ça pense* », précise Marder, « ce que réalise la pensée est le *Ça* et en même temps son autre, ce qu'elle n'est pas » (*idem*). C'est une pensée constitutive du corps en tant que pluriel singulier; en tant que corps végétal qui « s'efforc[e] de “digérer” les processus de vie » en croissant hors de toute « identité définitive ». D'où le fait que le modèle d'un devenir-plante s'avère prometteur pour parvenir à réfléchir notre « insertion » dans un milieu, au sens bergsonien du terme qui « renvoie à la notion en ancien grec d'“adaptation” », signifiant « adéquation, ajustement et finalement justice » (*ibid.*, p. 204). Atteindre une justice environnementale est possible, selon Marder, si l'on consent à ce que l'« incomplétude fondamentale des végétaux » – dont les indications sont « la vivacité, l'agitation et la non-identité » (*ibid.*, p. 229) – soit le principe protégeant les ramifications continues de nos pensées. À cela j'ajoute qu'elle est réaliste, si l'on entend investir l'espace surprenant du *aper* : « In Swiss-German », raconte Stefan, « there is a word for an end of winter meadow with that brownish soaked appearance grass has after the last snow has thawed. Before the meadow gets green it is *aper* (a:pr) » (*MR*, 67). En sa qualité de mot « that describes a transition, the in-between state of a meadow between winter and spring, not-yet and not-any-more » (*idem*), il traduit parfaitement la modalité d'existence des plantes et des femmes malades, elles qui entretiennent une « allégeance incontestée à l'autre » (Marder, 2022, p. 145) et tendent vers un devenir rimant avec *ne pas être*, lequel, à son tour, répond d'un *juste être*<sup>179</sup>. En effet, ce que leurs présences au monde

---

<sup>179</sup> De Stefan, « just being » (*MR*, 34). En anglais, s'entend et se lit la finale *ing* du verbe « être » conjugué au participe présent. À défaut d'avoir trouvé une traduction qui rend compte de l'action d'« être » s'accomplissant en même temps qu'elle s'énonce (« étant juste » ne semblant pas relever suffisamment la part active du sujet), je propose « juste être », mais en gardant en tête le caractère mouvant, non décidé, de l'action, sans cesse réactualisée.

réfient par ce *not-yet* et ce *not-any-more* qu'elles négocient, c'est un *juste être* qui n'est ni un renoncement à la vie ni une résignation à la maladie, mais – et il en sera question au chapitre suivant –, l'expression d'un « being nothing » entièrement rivée à l'avenir, de même que la manifestation d'un corps qui répète, à des oreilles bourdonnantes de douleur ou de peur, *je suis juste là... juste là derrière le rideau bleu, derrière les draps, derrière ma chair écorchée...*

« *Just being is a big concept* », admet Stefan (MR, 34) en rencontrant ces vers de Mary Oliver : « *The dream of my life/Is to lie down by a slow river/ And stare at the light in the trees/ To learn something by being nothing/ A little while but the rich/ Lens of attention* » (MR, 34). Cette attention affûtée par l'épaisseur d'un songe, jumelée aux sensations d'une peau bercée par le flot lent d'une rivière, offre à Stefan la lucidité pour s'atteler à un *not anymore* qui signe à la fois un *plus maintenant* et un *pas plus*; un *not anymore* qui, à l'instar du terme *aper*, « describes not a color but a state, and a story, too: winter is over, we are moving into Spring » (MR, 67). Les femmes malades, à l'intérieur de cette valse à deux temps, s'élèvent au vert scintillant des arbres et s'accrochent à leur faim d'infini, à leur soif de « mettre un terme » à l'histoire, ce qui, nous le verrons, est tout le contraire d'y « mettre un point ».

\*

*Je suis là*, je lui chuchote ces mots chaque fois qu'elle ouvre les yeux puis les referme rapidement, battement d'ailes d'un colibri. Ne voulant pas la tirer du sommeil, mais souhaitant lui rappeler que je demeure à ses côtés, je ne trouve pas d'autres phrases, toutes en moi s'égarant dans un labyrinthe de pensées, je les laisse filer et ne retiens que *je suis là*. Je ne m'attarde pas entre les mots, je les enchaîne d'un seul souffle et, après un moment, engourdie par le rituel, mon *je* s'efface sur ma langue, je ne parviens pas à le pousser, ma gorge le garde, *suis là*. Je ne me corrige pas, au prochain soubresaut, je murmure *suis là*. C'est impératif. Je la suis, où elle va, je suis là.

Ses doigts de la main droite tambourinent légèrement sur le poignet de sa main gauche. Traversée d'épuisement, elle sourit de cette façon. « Rien ne pouvait plus être communiqué que ce frémissement de ses doigts dans les nôtres », écrit René de Ceccatty qui s'est tenu près de son ami écrivain mourant du sida (1994, p. 94). Il le raconte dans *L'accompagnement*, livre qui m'a soutiré tant de larmes qu'il m'était impossible de ne pas m'embrouiller avec les lignes, de ne pas m'y confondre jusqu'au corps-à-corps. Ceccatty pose un regard lucide et juste sur cette difficulté d'exister au sein de l'hôpital, le danger de « perdre notre identité »

qui « n'est pas seulement une crainte de malade », et moi, à l'inverse, je ressentais de l'ivresse à cause de mon anonymat. J'étais convaincue, ainsi délestée de mon passé, de mes hontes, que l'on ne pourrait, ni moi ni les autres, me remettre à ma place, fille de ma mère. Libérée de tout ce qui confessait d'un accompagnement antérieur et de mon infidélité envers celui-ci, je pourrais camper ce rôle pour la première fois.

Les soignant·es entraient dans la chambre de Caroline et iels me regardaient, leurs yeux m'interrogeaient, *qui étais-je?* Caroline répondait à leur silence, *voici mon amie Jennifer*, elle me présentait et j'acceptais d'être celle qu'elle nommait Jennifer. Celle qui, près d'elle, jonglait avec les silences et la parole, sachant qu'« [i]l faut et il ne faut pas parler de sa maladie[, qu']il faut et il ne faut pas parler du monde extérieur » (*ibid.*, p. 81). Ceccatty, aussi, soupèse le poids de sa présence tant visuelle que sonore. Il sait que les autres visiteur·trices drainent l'énergie précieuse de son ami. Iels parlent trop, transportent avec eux un quotidien qui, désormais, effleure à peine le réel de son ami. C'est inévitable, car « [p]ourquoi la vie, même porteuse de mort, se serait-elle arrêtée? » (*ibid.*, p. 75.) Son ami malade « laissait sonner, ne décrochait plus » (*ibid.*, p. 76). Ses proches bien portants insistaient, ils continuaient de se mettre son nom sous la dent, mais à ses oreilles, ce nom mâché et avalé depuis « la vie fluide » (*ibid.*, p. 23) ne lui disait plus rien. Dans sa proximité avec la fin, il ne réussissait plus à se faire un nom ni à correspondre à celui qu'il avait toujours porté, attribué à sa naissance. Il n'était plus un homme dans la trentaine, dans la fleur de l'âge, mais il était devenu un vieillard au « visage défiguré, [aux] muscles atrophiés, [aux] fonctions dérégées, [un] système anarchique, [une] maison sans porte ni fenêtre où s'engouffrait le vent chargé de germes, de peste » (*ibid.*, p. 41). Son « miroir [était désormais] gondolé », embué par l'archaïque au sens qu'en donne Hyvrard, et Ceccatty était là pour restituer et « dénuder un noyau de vérité première » au cœur de l'instabilité (*ibid.*, p. 21).

Dès lors, Ceccatty fait l'effort de se souvenir de la dernière admission de son ami à l'hôpital. C'était tout juste avant la nuit, l'équipe médicale était relâchée, et son ami « pouvait encore marcher, parler en marchant » (*ibid.*, p. 27). Son état allait se dégrader rapidement par la suite, et un traitement contre ce cancer qui logeait en lui – des cellules malignes avaient profité des barrières immunitaires supprimées pour proliférer – le précipiterait vers la mort.

L'organisation de ces consultations nocturnes avait ceci de particulier qu'elle donnait l'impression de s'inspirer d'« un réseau de résistance » en défendant que « la lutte devait s'organiser avec concertation » (*ibid.*, p. 17) et en réunissant patients et médecins au-delà de leur cloison respective. Ce soir-là, alors que

Ceccatty accompagnait son ami, il avait remarqué que ce dernier dût s’asseoir sur une banquette pour ne pas tomber. L’écrivain se permet ensuite d’agrandir un détail sans doute banal, mais qui, en regard du caractère de son ami, l’étonna. Une jeune fille prit la liberté de le rejoindre sur la banquette et discuta avec lui d’une manière « anodine et chaleureuse » (*idem*). Son ami « la rabroua sèchement », agacé par ces convenances qui ne pouvaient qu’être déplacées et inutiles dans ce contexte. Or, cette fille garda le sourire et « lui proposa des crêpes ». « Cette offre incongrue dans cette situation », raconte Ceccatty, « le surprit à son tour. J’étais moi-même étonné » (*idem*). « Il sourit enfin et accepta, déconcerté par l’égalité d’humeur qui avait répondu à sa nervosité. Il avait faim et malgré sa fébrilité mangea la crêpe. » (*idem*.) À travers son hospitalisation, Caroline accumule les bananes sur sa table de chevet, elle me fait don de ses Ensure au chocolat, *allez, il faut que tu manges quelque chose*, elle ne boit jamais le café qu’on lui sert dans un contenant blanc en styromousse, parfois elle fait traîner sa fourchette dans son assiette sans rien piquer, juste pour dire qu’elle a touché aux aliments en tâtant son appétit. Quand elle n’en peut plus de cette nourriture, que plusieurs choses la dégoûtent, je lui apporte des sandwiches, des fruits, des desserts, *j’aime savoir que tu manges autre chose*.

Je lis chez Marder ces mots de Novalis, « le penseur des plantes le plus explicite de la philosophie moderne » : « “En amitié, on mange réellement de son amie, ou bien on vit de lui” » (2022, p. 209). Je me demande si je mange Caroline en lui apportant de quoi manger. Si, par ce geste insistant, les contenants que j’ouvre devant elle, les emballages de papier que je jette dans la poubelle après qu’elle a terminé de dévorer le sandwich au poulet, je n’essaie pas de la mettre en moi. Lorsque je la quitte, elle reste lovée dans mon pharynx, sa présence au creux de ma voix pour engraisser les sons, parce que cesser de manger mon amie serait la rendre muette, la pousser à avouer *je me suis tue*. Parce que cesser d’être une des mains qui la nourrissent serait lui refuser l’amitié qui chante par les tripes. Je vis avec elle, je vis d’elle, et je la mange en articulant un langage de chimères et de monstres dont nous ignorons encore l’existence. Je la laisse également me manger, d’abord je retire les pépins, m’assure que rien ne l’étouffera, et ensuite je coule en elle, emplis de lueurs d’espoir chaque recoin de noirceur. Ensemble, nous engloutissons notre mémoire au risque d’un os pris à travers la gorge. Nous digérons les allées et venues des médecins. Tant qu’il y aura à manger, que nous serons là toutes les deux à boire le souffle de l’autre, à aimer de nos lèvres les livres qu’elles font naître, puis à demeurer insatiables d’horizons, nous serons sauvées.

## CHAPITRE IV

## POINT DE SALUT : AU-DELÀ DE L'HISTOIRE

J'ignorais à quel point la maladie était affaire de mots, de langue à trouver, de délicatesse à réinventer. Dans la chambre, les mots prennent un pouvoir immense, celui de créer les plus grandes angoisses, celui d'apaiser, et parfois ils se révèlent doubles à force d'être répétés, retournés, pesés, et peuvent finir par déclencher un effet inattendu. Il faut rester vigilant, ou on en prononce peu.

Justine Augier

*Croire. Sur les pouvoirs de la littérature.*

Dans mon carnet, j'ai noté : « Elle demande à l'infirmière en chef, avec une toute petite voix, celle que prennent les enfants animés d'impatience durant des voyages interminables : "Quand est-ce que je peux enfin rentrer chez moi? Je ne veux pas être ici, non" ». Le choc septique a bouleversé tous les plans de guérison : Caroline devait demeurer encore deux semaines au centre de réadaptation, là où tous les jours elle se levait, s'étirait, apprenait à utiliser la salle de bain de manière autonome et à marcher de nouveau. Elle allait être de retour chez elle au mois d'août. Tout le monde à l'hôpital s'est inquiété de la revoir si rapidement et s'enquiert de son bien-être, mais surtout elle, l'infirmière en chef qui parle sans cesse en glissant son regard sur tous les objets. Elle va d'un sujet à un autre, lézarde à travers le langage, elle gesticule des mains et nous étourdit. Un jour difficile pour Caroline, je me suis attachée à ces mots que l'infirmière a prononcés, alors que d'habitude, j'écoute ses tirades un peu distraitemment lorsqu'elles durent et s'enlisent dans la répétition. Elle avait chuchoté : *c'est comme ça, la vie, on ne va pas du point A au point B*. J'avais été émue par cette assurance à peine camouflée, et surtout troublée par la douceur de cette femme d'ordinaire un peu maladroite. Il me semblait que le soin résidait dans le caractère à la fois intime et impersonnel de cette confiance, dans ses interprétations multiples. L'infirmière était devenue, le temps de cette phrase, une prophétesse non pas annonçant une catastrophe, mais rendant la malédiction tonique, c'est-à-dire forte d'une logique propre n'ayant rien à voir avec Caroline, car elle touche l'ensemble du vivant. L'organique ne se contente d'une telle méthode qui simplifierait son existence. Si rien ne va de A à B, c'est qu'il est possible de réinventer la roue, d'accomplir des prouesses, d'emprunter des chemins de traverse. De croire que si les lignes de tension qui alimentent les heures se brisent... si les cordes trop tendues par le poids du passé et

par celui de l'avenir se cassent... elle – la vie, l'écriture, Caroline – pourra réécrire son avancée en retardant le point d'arrivée. Ainsi s'agite le monde, entre cascades et chutes qui troublent les jours en les ondulant jusqu'à la nausée.

« [U]ne vague de nausée » : c'est ce que ressent Accad devant la réalité qui se transforme soudain en songe, emportant la rumeur qu'il est « trop tard. Nous étions déjà en bas » (*VC*, 89). Accad se souvient de ce « rêve étrange » où son mari et elle se sont retrouvés « dans un bâtiment plein de parkings, peut-être celui de Mobile » (*VC*, 89). Elle « devai[t] faire toutes sortes de manœuvres acrobatiques pour [s]e garer. Pour descendre, [ils] dev[ai]ent [se] pendre à des cordes et glisser » (*VC*, 89). Ils n'étaient pas tombés, malgré le danger que comportait la descente toute en voltige, en vertige. Tout est donc bien qui finit bien... sauf qu'un « sentiment d'évanouissement » (*VC*, 89) poursuit Accad depuis son réveil; le rêve monte à sa conscience telle une volute de fumée, et la simple évocation du mot « Mobile » (sans le préfixe « auto »), qui caractérisait l'endroit où ils étaient immobilisés, noue ce matin une entente secrète avec un mouvement qui n'est pas repli sur soi, mais déplacement hors de soi. La nuit avait été le décor où agir sur le jour : où rouler avec la voiture, s'arrêter, puis *aller de ça, de là* à pied – c'est ce que nous dit l'étymologie de *voltige* –, aller des hauteurs jusqu'au sol, bouger de A à B, en employant le « Mobile » littéralement comme motif, comme alibi afin de tester ce qu'il reste d'entrain et de force au corps abîmé. Bouleversée, Accad connaît le risque de s'accrocher aux scénarios grandioses que lui fournissent ses rêves, chaque retour sur terre imposant cette question rhétorique : « Revient-on jamais à ce qu'on était avant? » (*VC*, 67).

L'infirmière en chef sera en congé estival dans quelques jours. Chaque fois qu'elle entre dans la chambre, et chaque fois qu'elle la quitte, elle prend soin de mentionner que Caroline sortira de l'hôpital avant son départ, oui, elle le promet, elle fera tout en son pouvoir. Elle veut la savoir près de ses enfants, près de son époux. Elle s'assure que son équipe prenne les signes vitaux de Caroline plusieurs fois par quart de travail. Rien, dit-elle, ne doit passer sous le radar. On sonde le corps de mon amie comme s'il était à lui seul une galaxie formée de poussière, de gaz, de trous noirs et d'étoiles, et pendant ce temps, je prie pour que ces dernières ne meurent pas, pour qu'elles continuent de paver le chemin « *pur sans ombre et sans clarté* » où un de ses poètes préférés, Guillaume Apollinaire, et elle à sa suite, « *[a] marché* » sans que « *nul geste pâle/n'atténu[e] la Voie lactée* » (1908). Son recueil est mêlé à la pile de livres sur la table de lit à roulettes. Caroline avance aux aurores dans le chatolement de ces lectures, et moi, durant les insomnies, je contemple le ciel coincé entre le noir et le blanc à la recherche des astres qui veillent sur elle, au firmament de sa chair barricadée par la maladie. Je m'adresse à l'univers en le suppliant de doré les contours de mon amie,

suffisamment pour que, scintillante parmi les débris, elle soit la seule à qui formuler nos vœux d'infinité et d'affinité, même s'« il faut comprendre que si nous voulons connaître l'avenir, nous ne devons pas lever les yeux, mais les baisser et nous tourner vers ce morceau de ciel qui est notre propre planète » (Coccia, 2020, p. 218). Le sommeil gît entre mes paupières, puis glisse entre mes doigts, léger comme du sable, et au moment où enfin je m'assoupis, la ronde de nuit fait place à celle du jour. Les bâillements entrecoupés de toux percent le silence de l'étage, les premiers cachets sont avalés, les téléviseurs s'ouvrent, l'illusion d'une destinée sans accident s'évanouit peu à peu tandis que les songes, eux, se brûlent aux rayons du soleil...

\*

### *Les points sur les i*

Éblouie par cette réalité qui, désormais, « evolve from shared stories and touch. From bearing witness to each other. From trust », Stefan, « blind like a mole », « move[s] between different realms » (MR, 55). À l'instar des autres femmes dans cette thèse, elle s'active entre les strates de sa survivance malgré la difficulté d'avancer, car « [i]l faut pouvoir vivre après avec et face à cela; juste vivre plus loin » (Martin, 2019, p. 138). Cette phrase, que je traîne depuis le début de ce projet, attendant le bon moment pour la sortir de mon carnet comme on attend son tour avant de mettre toutes ses cartes sur table, provient de *Croire aux fauves*. Elle a été soulignée au crayon de plomb par Caroline, et celle-ci aussi, qui complémente la première : « ...faire face "à ce qui vient" de manière décalée, ils font à présent avec ce qui leur a été confié sous la mer, sous la terre, dans le ciel, sous le lac, dans le ventre, sous les dents » (*ibid.*, p. 140). Ce désir souverain de *juste vivre plus loin* m'interpelle par son apparente limpidité. Chez les femmes malades, il s'exauce à la condition de *faire face* à ce qui se dégage du brouillard, à ce qui déchire la toile de l'horizon. Leur corps est nappé d'une gale en tout point identique à la croûte terrestre, happé par les grouillements et les secousses qui rythment la respiration du monde. C'est parce que cette respiration, à l'ère de l'Anthropocène, se brise que ces femmes tentent de s'harmoniser à ce « juste » où se vautrent une justesse et une justice qui ont moins à voir avec le droit qu'avec le crochu, voire avec le « confus, [la] non-connaissance, [le] complexe » qui président la vie (VC, 213). Car les règles, tant l'instrument de mesure que les lignes de conduite, sont désormais obsolètes : « Je venais de récupérer ma vieille règle d'écolière à bouts carrés, avec ses couleurs enfantines, jaune, rouge, vert et bleu », écrit Flem (RA, 264), en précisant aussitôt que « [c]ette règle aujourd'hui ne me sert plus à souligner ni à tracer des figures géométriques, elle ressemblerait même un peu à celle qu'utilisait le Roi Blanc pour faire ses marques sur ma peau » (RA, 264). Du geste de tirer des

traits ne sont conservés, chez les femmes ayant été forcées de délaisser la candeur de l'enfance, que l'espoir créatif qui en jaillit lorsque, à l'intérieur de leur récit, elles rayent des mots pour les remplacer, pour les relancer, signifiant dès lors que leur présent n'a pas fini de se dire, que celui-ci se palpe encore sous les silences auxquels il condamne.

V, se heurtant à l'invisibilité de sa tumeur, use d'imagination pour en combler les failles et ose cette description : « Huge and round. A taut ball of cellular yarn spun out of the stories of women, made of tears, silent screams, rocking torsos, and the particular loneliness of violence » (*BW*, 27). Sensible à la façon dont se déroulent en elle les témoignages de femmes accumulés au fil des années, elle a eu l'impression de « birthed out of the secrets of brutality, each blood vessel a ribbon of story » (*BW*, 27). Son organisme « has been sculpting this tumor for years, molding the pieces of pain, the clay residue of memories » (*BW*, 27). Les écrivaines malades sont embourbées dans des vestiges saturés d'existences brisées, violées, calcinées, noyées... Tirillées entre plusieurs espace-temps, et invitées par l'écriture à « enjambrer les bords du cadre » (*RA*, 269), elles se meuvent dans les restes d'un à-venir, ancrées dans un immédiat qu'échouent à saisir les dispositifs médicaux, sauf lorsque les images qu'ils produisent sont lues par les patientes elles-mêmes, attentives à ce qui d'elles irradie. Biron, absorbée par une installation radiophonique de Martín Rodríguez, était apaisée à l'idée de « scans [qui] deviennent des images hurlantes, criardes ». « Leur contraste radioactif », explique-t-elle, « convoque enfin une représentation vive, crue, aggravante. Les os, magnifiques sans leurs peaux, et les plaques de titane qui me tiennent peuvent briller comme les pièces étincelantes d'une voiture neuve qui se fracasse sur une route au soleil » (*JR*, 27).

J'aime penser que cette automobile fonçant à toute allure vers l'avant, et dont la carrosserie prend feu à chaque coup de gaz, doit ralentir lentement en prévision d'un tournant, ou brusquement face à un animal qui aurait fusé de la forêt environnante. Je suppose que cet animal s'apparente à « the animal from Mary Oliver's poem [who] is fully alive » (*MR*, 48). Pour Stefan qui s'accroupit « on all fours hour after hour » (*MR*, 47) dans son jardin, et ce, en ressentant les limites que lui inflige le cancer, ce vers d'Oliver a des résonances particulières : « “[...] you only have to let the soft animal of your body do what it loves to do” » (*MR*, 48). « I feel its warm breath, and paws », écrit-elle en ajoutant que « [i]t is a cat sleeping all afternoon. It is a garter snake heating up in the sun. It is something constantly coiling uncoiling » (*MR*, 48). Dans cet enroulement et ce déroulement perpétuels qui caractérisent la gestuelle du *soft animal*, ainsi que son mode de devenir, se solidifie un vivre alliant douceur et flexibilité. Sous la plume de Stefan, les envies de l'animal, loin d'être réduites à quelque chose de risible, sont exemplaires de sa propre quête : « It wants to go for a

walk. It doesn't think of being good at anything at all » (MR, 48). Puisqu'il y a tant de mots « it does not know: competition, excellence, proof », maîtrisant un lexique qu'il peaufine à chacune de ses rencontres, « [i]t doesn't worry about what to leave behind once it will be gone or any other useless question » (MR, 48). Qu'il efface ses pas afin de ne pas être traqué ou qu'il poursuive le trajet en ne recouvrant aucune de ses traces, laissant les questions sans réponse, son orientation reste la même : « If it fights there is real danger or real hunger » (MR, 48).

L'expression « au cas où », que Stefan transforme en un personnage nommé Okazou, lequel forme un duo avec Antouka (« en tous cas »), n'existe pas pour le *soft animal*, étant davantage « a natural-born believer ». Okazou, quant à lui, « believes in exact science » (MR, 37), revêt une blouse blanche et participe, malgré lui, au « [d]espair and depression of hospitals and IV drips » (MR, 48). Traversée par le dehors, là où « Big Pharma protocols evaporate into thin air » (MR, 48), Stefan « [is] yielding to the soft animal's love. Heat and cold shift in [her] body like day and night, like sounds, light, darkness, scratching, humming, warbling, and some blood curdling cries » (MR, 48). Dans le découpage cru de son quotidien, à travers ce concert de lumières et d'échos, Stefan se substitue à l'animal qui couve ce secret d'elle-même, qui chérit ce savoir en avance sur son futur. En effet, elle s'accroche à cette capacité animale de pressentir quand le « juste » se changera en « assez ». (Je pense à Maraude, mon chat, qui sort tendrement les griffes lorsqu'elle ne veut plus être câlinée.) Tandis qu'il y a « more shortness of breath walking on even ground », elle se dit que « [i]t is about treating *the soft animal* of that crumbling body with dignity. Walk with it, stretch it a bit here and there ever so tenderly and let it move the way it loves to move, not the way I want it to move » (MR, 82). Le contrôle qu'exerce un *I want* sur le réel n'a plus d'autorité devant un *let it move* tout en amour et aisance. Le corps doit pouvoir se dégourdir, se laisser aller et s'écrire en se retirant des conventions, en glissant hors du regard de « pitié » que lui servent les bien portants, livrant l'impression qu'ils se tiennent devant « un animal abandonné » (C, 88). Il était question, au chapitre précédent, d'une « emprise lâche sur la vie » en parlant des plantes – j'ai écrit « empire » –, et il me semble que ce « lâche » trouve ici son plein sens : il ne s'agit pas d'un manque de courage, mais bien d'une aptitude à « délier, [à] libérer autrui d'un vœu » selon l'ancien français *lascher* : à s'engager avec autrui dans la poursuite d'une grâce aussi vive, aussi enchanteresse, qu'une bougie qu'on allume dans une église en chuchotant une prière de guérison; qu'un souhait qu'on formule à l'univers; qu'une pièce qu'on jette dans une fontaine par-dessus son épaule. « Lâche » est donc ce qui se mesure à plus grand que soi au cœur de la matière et du mirage, et à l'image de la ligature à l'intérieur de « vœu », ce qui appelle la liaison. Un acte de foi.

Domestique ou sauvage, enjoué ou « mélancolique » (C, 88), « l'animal abandonné », chez les autrices, habite le seuil, impassible « aux règles d'existence entrepreneuriales » ainsi qu'à ses mises en garde telles que « *[v]ous vous éreinterez à essayer de devenir vous-même* » (C, 280; souligné dans le texte). Nous nous perdons toutes dans ces conjectures en notre « temps du *oui*; de l'âge du *on peut* inarrêtable, une existence massive dans le sophisme soma-pathétique où le corps et la planète Terre, ensemble, captent la texture alarmante de notre expiration mutuelle » (C, 280). De la respiration à la transpiration, l'effort de travail que les femmes ont accumulé depuis leur naissance retombe dans leurs membres endoloris. Dans la maladie, elles sont soumises à d'innombrables labeurs, incluant celui des rêves (C, 280), car « comment savoir si tout cela n'est qu'un rêve ou la vraie vie, avec ce qu'on nomme pudiquement ses aléas, ses soucis, ses accidents? » (RA, 377.) « Les éreintées », soutient Boyer, « sont la preuve vivante qu'on confond chaque minute avec un empire pour la finance, chaque corps humain avec un instrument qui devrait jouer des milliers de chansons conformes simultanément » (C, 281). Dans la répétition quotidienne du grand soir – j'ai écrit « noir » – qu'est la mort, le cancer est une corde brisée, une note décalée, un départ précipité; elle est ce qui fait prendre conscience de l'opéra épique auquel nous participons sans toujours en concevoir les exigences et les conséquences. L'« ancienne dynamo », régie par mille « asana[s] d'autoexploitation » (C, 280) et par mille autres ruses qui inondent la travailleuse avec la sueur de son front, est « à présent réduite à un animal évaporé » (C, 88). Il y a condensation, à la fois du langage et des substances de soi qui, jadis, alimentaient tous les élans en respectant les lois du marché. C'est ce paradoxe que dévoilent les femmes dans cette thèse, consumées par cet échec à prendre de l'ampleur même si elles ont toujours fait acte d'allégeance à la vie, de dévouement pour le vivant.

Je reviens à ce paysage d'elles couchées dans des mauvaises herbes et des trèfles à quatre feuilles, cette fois-ci pour pointer que les nuages, au-dessus de leur tête, forment des lettres pleines de courbes inédites par l'expression énigmatique qu'elles charrient. « To beauty I cling wherever I go », écrit Stefan, et cet alphabet cosmique miroite l'histoire que son corps raconte sans qu'elle ne sache bien la lire : « ...and still, my body continues to tell a story of its own and I don't know the alphabet. I don't know a first line to start with » (MR, 60). À travers le mystère de cette brume qui adhère à la langue de ces femmes, laissant un filtre humide sur leurs mots, point un *and still* curieux de ce qui, peut-être, ne se sait pas encore. Un *and still* épris de ce qui sommeille sous les « oui » et les « on peut » qu'elles ont toutes adressés au géant du capital à différents moments de leur existence. Tandis que, malades, elles ne peuvent plus « imprimer [leur] marque, pleinement, sur la texture de chaque jour qui passe » (SL, 177), avec la ferveur et la constance d'autrefois, elles « appren[nent] à dire non : non à la bureaucratie, non à ces tâches de la vie académique qui dévorent

le temps pour du vide, et à n'accepter que celles qui ont un sens, à [s]'affirmer davantage, à placer haut [leurs] priorités et à [s]'y tenir » (*VC*, 290). S'y tenir et s'en tenir à ce qui importe, que ce soit la quête d'une œuvre littéraire apte à leur offrir un miroir ni déformant, ni embellissant de leur condition – ainsi Accad qui écrit « [j]e dois trouver ce livre » signé par Eve Kosofsky Sedgwick que son amie lui a conseillé (*VC*, 188) –, ou encore, que ce soit la possibilité, même infime, de « faire les choses à rebours » (*JR*, 15), c'est-à-dire, pour Biron, « de ne pas répondre au téléphone, de dire que je change d'idée, que non, je ne veux plus qu'on m'enlève un morceau de mâchoire, même s'il est l'hôte d'une tumeur, que je le garde, l'os et la tumeur à l'intérieur » (*JR*, 15). Faire les choses à rebours, c'est également, pour certaines d'entre elles, réviser les heures et le texte qu'elles inventent : c'est repousser la mort à coups de « non, pas encore, j'ai trop de choses à faire, à accomplir! » (*VC*, 390) ou de « mais non, mais non » (*LC*, 192) qui refoulent tous les points, à la fois sur les *i* et à la fin du récit.

La Alice de Flem soupire d'ailleurs que « ces *i* [lui] restent sur l'estomac » (*RA*, 79) après qu'elle a discuté avec son voisin passionné des épopées de Homère. L'irrépressible envie qu'éprouve ce dernier à éclaircir et à étourdir de définitions ce qui, au sein de la littérature, ne se contente pas d'une seule et unique fiction, pousse Alice à déclamer : « Ah, non, finissons-en avec les *!* » (*RA*, 79.) En finir avec les *i*, c'est en finir avec cet homme qui n'est pas « du même monde » qu'elle (*RA*, 273), trop terre à terre pour embrasser les destinées indéterminées, trop « égoïste » pour exister autrement qu'en héros ne se « préoccupant que de [lui]-même » (*RA*, 47). Devant lui, qui « met bout à bout des mots » sans considération pour autrui et qui s'octroie le titre de « chasseur d'évidences que personne ne voit, n'a vu ni ne verra » (*RA*, 166), elle transforme tous les « oui » qu'elle lui a jadis dits en cris d'impatience, ses points d'exclamation ayant le pointu d'un ciseau traversant le « fil de ses idées » (*RA*, 168), l'apparence d'un doigt posé sur ses lèvres à lui, « pour lui intimer le silence » (*RA*, 169). C'est de cette façon qu'Alice « le quitt[e] sans autre cérémonie », qu'elle « lui tourn[e] le dos dès qu'elle aperç[oit] Dinah », sa chatte, « qui l'attendait en ronronnant au pied de son lit » (*RA*, 169).

\*

### *Tirer sur la ficelle*

Dans ce chapitre, le « non » est à l'honneur, bien qu'il n'ait cessé d'apparaître en filigrane partout dans cette thèse. En effet, comme s'il était la lente métamorphose du « oui », une de ses articulations les plus fines, ou

encore la traduction d'un « oui mais » réticent aux antagonismes, le « non » est un négatif au service de l'espérance – à l'instar des pellicules photographiques aux gammes chromatiques inversées par rapport à l'original archivé dans le négatif. Je poursuis le chant de Boyer qui admet « aime[r] le *non*. Il est [...] l'inversion d'un mantra (n'om) » (2022b, p. 8). N'om : le « non » est ce qui scinde en deux le nom en y introduisant une apostrophe. À partir de l'élosion, de la rupture qu'illustre typographiquement ce mantra, j'ai envie de croire qu'il est possible de quitter son destin, donc de dévier de son *je* et, ultimement, de se tromper d'histoire. De vagabonder dans les friches de sa mémoire « avant de perfectionner l'art de joindre les deux bouts » (*ibid.*, p. 6).

Cet art de joindre les deux bouts n'a pas la vocation de rendre symétriques le commencement et le dénouement de l'histoire en les repliant parfaitement l'un sur l'autre, mais bien l'intention d'investir le milieu, de laisser le ruban de sa dactylo se déplacer d'un bout à l'autre, de gauche à droite, dans un jeu de souque à la corde où le début et la fin s'agitent, tirent... jusqu'à ce que la corde cède sous la pression d'une écriture mouvante, sans origine ni destination. Cet art est également celui qui consiste à bien compter ses revenus et ses dépenses entre deux versements monétaires afin de se rendre au mois suivant. Les femmes malades, précarisées de mille et une façons, doivent développer des tactiques de survivance ayant à voir avec un « non », tout en consentant encore au travail, à leur métier d'enseignante. Ce « non » leur retire la responsabilité d'écrire au tableau et de prendre les présences, et ce, sans encourager la loi du moindre effort que prévoit le système capitaliste pour augmenter l'efficacité de la production en économisant les ressources – de temps, d'énergie, d'effectifs. En classe, elles sont Bartleby, ce scribe qui, sans port d'attache sauf celui de son « ne pas » au cœur de Wall Street, rejette délicatement, mais fermement, la tâche de relire et de recopier des textes. Il préfère être « plongé dans une de ses profondes rêveries de mur aveugle » (Melville, 2007 : 43). Pour ces écrivaines qui sont presque toutes professeuses – incluant Caroline qui enseignait la sociologie –, les référents, autant réels que symboliques, ne sont plus les mêmes avec la maladie, d'où l'absurdité de prononcer les noms de leurs étudiant·es en suivant la liste classée en ordre alphabétique, et d'attendre le « oui » ou le silence qui signale l'absence, voire le « pas là » d'un·e autre pour soi. Les mains pourraient se lever et se baisser, Boyer ne les verrait pas : son attention est dirigée sur « [s]es drains cousus à [s]a poitrine fortement compressée » (C, 183). Ce jour-là, « [i]vre de douleur et de perte », elle enseigne à sa classe pendant trois heures le poème « The Sleepers » tiré du recueil *Fenille d'herbe* de Walt Whitman : « “errant et confus... absent à moi-même... désassorti... contradictoire” » (C, 183). Ces vers, qu'elle cite dans son autopathographie, moins en les recopiant qu'en les rognant, en les décalant au moment de les calquer, contiennent la fiction d'elle-même, et surtout cette phrase du même poème : « Quiconque

n'est pas couché au tombeau et dans une nuit noire, qu'il sache qu'il a plus qu'il n'en faut » (C, 183). Un secret pour qui sait ce que cache le « courage » de Boyer, « étant censée être une survivante du cancer du sein » (C, 183), ainsi que le titre du recueil : un jeu de mots – *feuilles* de papier et *herbe* référant à une poésie dite mineure par ses éditeurs – menant au poème *A song of myself* et à cet extrait que je lis en réponse et en rappel aux notes majeures du monde : « I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars ».

\*

### *Au fil des siècles*

Le « non », en écho à celui qu'articulent les femmes mythiques et réelles de cette thèse, est un mistral qui roule en pelote le fil d'Ariane. Toutes ont l'intuition que Thésée regarde aux mauvais endroits, entre les branches d'un arbre. Il cherche là-haut son amour cerf-volant, alors que la ficelle est à ses pieds, enserrant ses chevilles. Recouverte des matières organiques du sol, la ficelle, ayant passé de ses mains à ses orteils, est un amas d'ancestralités, de débris d'animaux et de végétaux, de célébrations microbiennes. Les femmes malades tentent d'attraper la ficelle de leur existence, mais cette ficelle a le tranchant d'une lame, ainsi que nous le rappelle son étymologie latine *filum*. Le danger qui sépare la souplesse *de* la coupure ne tient qu'à deux lettres, réitérant que les fils se remontent tout autant qu'ils se perdent, parfois dans un même élan. Dès lors, les femmes secouent leurs phalanges colorées de terre et se tournent vers Ariane dont le corps, amoureux et alangui, repose dans une robe de soie rouge, le sein droit dénudé, un léopard à l'extrémité du récamier<sup>180</sup>. Elles vont à elle, et ce faisant, repoussent l'attente et l'entente qui sous-tendent la fable.

En cours de route, sans repaire ni refuge, elles « sèment et suscitent le trouble » (Caeymaex, 2019, p. 41), plantant ici et là des graines pour qu'implose le concept « de signe et de chair » (Pieron, 2019, p. 18). Pour se distraire, elles se racontent la légende entourant l'invention du jeu d'échecs, qui « montre que d'un seul grain de riz, on peut rejoindre l'infini » et « que le pouvoir ne réside pas dans les mains des princes et des rois, mais dans les œuvres et les fantaisies des artistes » (RA, 217). En rebroussant chemin vers un passé mythique où les femmes furent les « muses immortelles des peintres », elles sont les artisanes du présent et de l'avenir, sensibles à « ce qui allait suivre », vigilantes à leurs devenirs que recouvrent d'« imperceptible[s]

---

<sup>180</sup> Je fais référence à l'œuvre *Ariadne* de John William Waterhouse (1898).

voile[s] de mélancolie<sup>181</sup> » (RA, 268). Qu'elles soulèvent ces voiles pour épouser encore la vie, qu'elles s'en servent pour nous faire languir ou qu'elles s'y cachent « au bord de l'évanescence » (RA, 269), toutes perçoivent la part d'astre dans le désastre; la part de lumière dans la noirceur. La part de « non » dans le « oui ».

« Dinah, te voilà [...]. Je me demandais où tu avais disparu. Tu as un fil à la patte, ma douce. Viens, que je te l'ôte », désespère Alice qui ne parvient pas à attraper sa chatte qui s'est amusée dans « [s]a boîte à couture » (RA, 36). « Non, décidément, rien ne va comme il faut aujourd'hui. Je vais devoir ranger non seulement les foulards, mais aussi rembobiner les canettes de fil à coudre » (RA, 36), et ce, même si la fatigue l'assaille, que le geste de revenir en arrière l'épuise. Le passé ne se remet pas en place; il ne se laisse pas remiser dans un tiroir. Seul un chat peut doubler la mise, c'est-à-dire resignifier les souvenirs en les mordillant, en les froissant, en les déchirant en petits morceaux. Désacraliser les reliques de soi en les prenant pour des jouets, en leur donnant des coups de patte et en les égarant sous les meubles, dans la poussière. Alice aimerait vivre le monde en chat, découvrir « de nouveaux angles, tantôt sur la pointe des pieds, tantôt ramassée sur elle-même, comme un animal à l'affût, prêt à bondir au *juste* moment » (RA, 39; je souligne). Elle aimerait « voler une parcelle d'éternité à la course des nuages, au ruissellement de l'eau des fontaines, au balancement d'une toile d'araignée dans le vent » (RA, 38), en se perchait dans un chêne... d'où elle verrait « un jeu de cartes éparpillées dans l'herbe » (RA, 39). « C[e] serait à son tour de se jouer d'elles », pense-t-elle, et « [l]es cartes dans la poche, elle arpent[erait] le gazon, ne sachant pas encore comment régler leur sort ». Puis, en marchant, cela se préciserait : « [e]lle les empil[erait] en une fragile tour de Babel, y emprisonn[erait] les cartes : Carreau, Pique et Trèfle à la renverse, le Roi de Cœur auprès d'une dame fort songeuse » (RA, 40). À travers la cacophonie qui s'en échapperait, Alice, confuse comme le poète chez Whitman, lèverait la voix au-dessus des prédictions futures – et contradictoires – que divulgueraient à l'unisson les cartes. Du haut des cieux, elle ferait le pari d'« apprivoiser la malchance » et « d'y ajouter une part, ne fût-ce qu'une toute petite part, de chance » (RA, 40).

---

<sup>181</sup> En parallèle à son récit du cancer, la Alice de Flem écrit cette fable : « Elle se laissa faire, ne protesta pas. Elle semblait flotter au-dessus des nuages, presque irréaliste, ne sachant plus à quel siècle elle appartenait. De l'aube à la Renaissance à cet étrange présent, elle ne savait quel lieu, quel temps elle vivait. [...] Jusqu'à cet instant, l'Italienne s'était crue la muse immortelle du prince des peintres; la Fornarina ignorait qu'une tumeur s'était glissée dans son sein. Sur son sourire, son regard malicieux, ses lèvres gourmandes, s'était répandu au fil des siècles un imperceptible voile de mélancolie. [...] La dame enturbannée se savait en danger. [...] La Dame s'y appuya plus qu'elle ne l'aurait souhaité. Une grande lassitude la gagna. Elle n'opposa aucune résistance à ce qui allait suivre. Elle y consentait, elle était au bord de l'évanescence » (RA, 268-269). Si les femmes traversent à nouveau tous les lieux et tous les temps, c'est pour devancer cet évanouissement de soi en y trouvant un socle, ni idéal ni imparfait, mais capable d'accueillir leurs réinventions.

Cette *toute petite part de chance...* est un « non » proféré en temps chaotique, en temps *chaïque* (Hyvrard). Ce « non » libère un souffle occasionnant la chute du château de cartes; il renverse les « environnements et leur[s] arrangement[s] » (Boyer, 2022b, p. 11). Il « refus[e] le monde puis le réordonn[e] » (*idem*), étant un « négatif en génie » et en puissance de vie. Il « laisse beaucoup de place au sens » (*idem*) : au *sensus* qui puise dans la dissidence toute logique de devenir. Par ce « non », nous « fai[sons] faux bond » (*ibid.*, p. 6) dans nos brouillons et effectuons des « galop[s] d'essai » (RA, 268) dans le champ des possibles. Ce « non » résilient est à lui seul un canon de « oui » mineurs contre le « grand *oui* capitaliste » (Boyer, 2022b, p. 6). L'histoire, affirme Boyer, se déploie aux mouvements des « personnes qui ont juste pas » (*ibid.*, p. 5), qui « ont dit *non merci*, ont tourné le dos, couru vers le désert, habité des tonneaux, mis le feu à leur propre maison, tué leurs violeurs, repoussé leur assiette » (*idem*) pour garder vivante la faim. Qui ont dit *non!* à leurs cauchemars, de sorte que « les ombres de la mort qui se frottent à [elles] [ne les] affect[ent] [pas] », poussées par la conviction qu'« à la fin, l'horizon est clair et ensoleillé » (VC, 97).

Un nouveau rêve d'Accad a pour décor la forêt amazonienne : « J'atteins une maison. Je viens d'être engagée comme professeure dans les Études féministes. Un chien pourtant surgit et me mord la main. Je dis à la personne qui m'a recrutée que je ne commencerai pas à travailler sans avoir reçu les excuses du chien » (VC, 97). Si Accad arrive à la conclusion que « [l]e chien n'est autre que la chimiothérapie qui m'est administrée par voie intraveineuse dans la main », puis ajoute que « [c]e pourrait aussi être la maladie » avant de trancher que « [n]on! La maladie, c'est la forêt amazonienne, avec sa nuit effrayante », il ne faudrait pas outrepasser trop rapidement cette morsure du chien qui l'émancipe du travail en le retardant. Le chien est littéralement un contremaître; un anti-maître. La main par lui mordue, celle qui écrit, celle qui nourrit, est paradoxalement sauvée à la salive de l'animal, sous ses canines. La blessure dit qu'il faut ralentir, rompre avec le fantasme d'une vitesse de vie propre aux avions qui décollent, car le voyage, nous rappelle Accad, se déroule parfois sous le signe du cancer. À peine quelques lignes plus loin, elle admet qu'elle « [s]e sen[t] faible, avec ce goût métallique dans la bouche » (VC, 97). Difficile, ici, de ne pas voir ce goût métallique, dû en réalité à la chimiothérapie, comme un os que traîne et gruge un chien. Je dis à Caroline que les somnifères que je gobe, en asséchant ma bouche, la tapissent d'une amertume. Les pilules sont bleues, à l'image des vagues qui se retirent, marée basse en moi. En retour, Caroline me raconte que des ulcères creusent la chair de ses joues, un effet secondaire de ses traitements. Elle utilise un produit à gargariser qui les font *magiquement disparaître*. Ce sont ces mots. La magie est d'elle.

Cet os fait partie des « images que [Biron] voi[t] la nuit et qu'[elle] [s]e garde de confier à [s]a mère, à [s]on frère, à [s]es amies de peur de transmettre [s]es cauchemars, de peupler la tête des autres avec ces os, avec ce sang, avec ce calme des animaux résignés qui se profilent au plafond, la nuit » (JR, 16). Elle avoue être hantée par « [l]'image d'un animal qui meurt », qui « tache [s]on champ de vision, [la] rappelle en arrière », la prive de « repos. De tranquillité » (JR, 16). Or, comment, pour ces femmes, envisager la tranquillité si « le mot qu'elle[s] cherche[nt] » pour marquer leur présent est « intranquille » (RA, 44)? « Ces deux dernières nuits, j'ai senti mon cœur s'affoler », s'inquiète Accad, « surtout que l'adriamycine affaiblit, m'a-t-on dit, le muscle cardiaque. Mais non! Mon cœur bat pour rejeter toutes ces toxines ingurgitées, les expédier là où elles sont nécessaires pour combattre les cellules malignes, dans ma poitrine! » (VC, 166.) Je me demande si les exclamations qui contestent les oui-dire sont une manière de gagner du temps; de demeurer, ironiquement, dans un temps mort, en remettant les pendules à l'heure. À la manière de Biron qui, dans cette nuit prolongée qu'est le cancer, souhaitait ajuster ses pupilles, sonder les profondeurs et apprivoiser les bêtes. Mais pour se rendre aux lueurs de l'aube sans écorchures, elle « ferme les yeux et compte jusqu'à trois » en espérant être « ailleurs » que dans des couloirs d'hôpital. Elle veut se réveiller « au milieu d'une forêt silencieuse » et voir « un renard s'approcher », puis « sentir le vent se lever » (JR, 44) avec la garantie que « les jours passe[ro]nt avec évidence, avec résignation » (JR, 16).

\*

### *Saut à la corde*

Cléo est avec ses musiciens, elle va chanter *Sans toi... Rongée par le cafard, morte au cercueil de verre, je me couvre de rides, sans toi...* Sans elle ni autrui dans sa maladie, elle demeure absente à tout, sauf à ce cafard qui se niche au creux de sa gorge, qui se délecte de ses ganglions. Quand elle veut le vomir ou le ravalier, elle ne parvient qu'à formuler cette défaite : *C'est trop, je n'en peux plus. Ah, c'est affreux!* Laisant planer un doute sur ce qui est affreux – les paroles, la musique, sa vie amoureuse ou la tumeur, voire les quatre –, Cléo s'évapore légèrement dans le caractère capricieux qu'on lui trouve injustement. *Caprice, caprice... vous n'avez que ce mot à la bouche.* Ses musiciens demandent, non pas à elle, mais à Angèle : *Mais qu'est-ce qu'elle a?* Angèle, perpétuant les rencontres manquées avec Cléo, convaincue que celle-ci fait son cinéma, répond : *Elle est fatiguée, et puis vous savez, le mot « cafard » est maléfique. C'est comme le mot « corde ».* À quoi rétorque le parolier, aux airs d'un Ver à soi : *Un mot, ce n'est rien... Encore que la rime... Mais c'est une belle chanson, je vous assure. Avec ce « Cri d'amour », vous allez révolutionner le monde de la chanson.* Cléo ne supporte plus ces bêtises, *Vraiment! Mais*

*qu'est-ce qu'une chanson? Combien de temps dure-t-elle?* Face à la mort, une chanson peut en effet paraître vulgaire, et le temps qu'elle dure, à peine quelques minutes, est trop mécanique, battu en tempos, pour répondre au temps volcanique du cancer<sup>182</sup>. La colère monte en elle, la révolution, la sienne, se prépare avec d'autres cris, avec d'autres grognements d'estomac, ayant pour moyen « cette impulsion animale qui reste en nous, qui veut guérir, qui remue la peau » (*JR*, 49-50). Cléo nous pousse à la voir dans son abdication, au sens de démission; elle quitte le monde du spectaculaire, exige la tombée du rideau sans s'abaisser devant les applaudissements, profitant du noir pour se défiler, pour étirer la ficelle de son histoire à travers les rues et les parcs parisiens, à la fois distinctive et anonyme parmi la foule.

De *démission*, j'effectue un saut. J'échoue dans le mot *rémission*<sup>183</sup>. « Maintenant que j'appartiens à la catégorie de celles qui ne meurent pas, plutôt que l'âme immortelle, je vais tenter de faire advenir une substance immortelle, de reconcrétiser l'atmosphérique en nouvelle preuve », écrit Boyer (*C*, 232). Par là, elle entend réitérer que « [n]ous ne connaissons que rarement l'origine des choses et nous n'avons souvent pas d'autre solution que d'imaginer leur généalogie » (*C*, 231). Si « la vérité nous abandonne pour ne nous laisser que l'erreur », il nous incombe d'approcher délicatement et discrètement les vivant·es et les choses en matières sensibles, en les respirant, en les sentant descendre le long de nos bronchioles jusqu'aux alvéoles situées au milieu de notre corps, là où s'échangent les gaz avec le sang, avant de les expirer. « Respirer, c'est remettre l'abstrait dans ce qui est tellement tangible que notre forme en est modifiée, au moins un peu », rappelle Boyer, en prenant soin de noter que l'abstrait est une notion glissante : ce qui est abstrait pour une frange de la population (souvent privilégiée, ayant le luxe de l'ascension tant symbolique que spatiale...), la pollution par exemple, ne l'est pas du tout pour les personnes marginalisées qui la subissent partout, dans leurs organes, gorgées de « cet air » « trop pollué pour être respirable », « qui retombe sous forme de pluie » (*C*, 232). Cette substance immortelle dont parle Boyer n'entretient pas ce fantasme du clonage où le pareil va au même. Elle est plutôt ce qui « s'écoule de notre corps sous forme de larmes, de sueur et d'urine », et ce qui « se dissipe » (*C*, 232) en échappant à notre emprise, circulant entre toutes strates de vie, fortes de potentialités intensifiées par leur plasticité.

---

<sup>182</sup> Elise, dans *Le Cerwan*, répond ainsi à la question « Quels rapports entretenez-vous avec vos créations de chair? » : « Moi, j'ai ressenti ça comme les volcans, j'avais l'impression que c'était un volcan qui en avait marre, qui en avait marre et qui, un jour, pour bien avertir la population, se met à... se réveiller. Je crois que maintenant, tout le monde a compris, c'est un cri, c'est un avertissement aussi bien autour de moi qu'à moi » (*LC*, 107).

<sup>183</sup> Les prochaines sections s'ouvrent avec un déplacement sémantique entre deux mots, l'un point de départ et l'autre, point d'arrivée. Ce déplacement, à l'image d'un coup de dé dans un jeu de serpents et échelles, s'effectue par un changement de lettres ou par une correspondance de sonorités (rime).

« I was in need of a healing », admet quant à elle V, « nervous, vulnerable from the arduous and endless churning of the chemo, from the unwieldy bag, from being out in the world, and from the unfelt grief that renders me totally unpredictable » (*BW*, 176). Elle assiste à une représentation de la pièce *Swimming Upstream*, « written by a group of extraordinary women », et durant la répétition, Michaela, une vocaliste, lui prépare un rituel assorti de fleurs, de miel et d'eau : « I ask her what is in the water. She says the Gulf of Mexico », là où les cendres de sa mère ont été relâchées, sa mère qui lui répétait « “I have no desire to live long. Let me out of here before I am that old” » (*BW*, 144). V s'allonge, des femmes l'entourent, « Troi whose voice comes from all over her body, and Asali, whose word rhythms are cosmically inspired », Michaela caresse son crâne rasé en y versant la concoction. Pendant la cérémonie de guérison, V « realize[s] this water holds the best and the worst of us. The greed, and the recklessness that led to the drilling explosion, and all the lies that got told before and after » (*BW*, 176). Comment, donc, trouver une parcelle de vérité à l'endroit de tant de mensonges et de destructions, si ce n'est qu'en se retournant vers les femmes, en célébrant la façon qu'elles ont de dérouler le parchemin, de faire vibrer les cordes, de faire couler entre leurs doigts les eaux qui réunissent tous les temps, tous les lieux, le bon et le mauvais?

À l'image des habitant·es de Berne qui reconduisent la tradition d'une « étreinte sauvage » avec la Aare « pour se purifier de ce fardeau qui les accable », celui d'avoir maintenu des ours en captivité pendant des siècles (*D*, 210), V s'enveloppe de l'eau du Golfe en écoutant ses rumeurs, « suddenly indistinguishable from [her] salty tears » (*BW*, 177). Le courant, qui parcourt les mains de Michaela, lui ramène ces paroles de Sue, sa psychologue : « “The question is not: Will I die? The question is which *you* needs to die off, so that the new self can live and thrive in a new, loving world” » (*BW*, 180; souligné dans le texte). Ainsi, il me semble que ces interrogations que l'on adresse à une marguerite en l'effeuillant ou que l'on jette au ciel en espérant un signe, une bourrasque ou un éclair, ne sont pas les bonnes, car elles réduisent le réel à un *oui* ou à un *non*, jamais à un entre-deux, à l'hésitation d'un *peut-être* ou à l'audace d'un silence. Ce *you* qui meurt autorise un naître : l'événement d'un n'être<sup>184</sup> qui, par la négation, fait advenir un autre *je*, hors cocon. C'est lui qui, face à l'avenir, articule, en lettres détachées des bruits ambiants, un « I want to live. I don't want to die » (*BW*, 194).

Ce « I want » et ce « I don't want » de Gubar se retrouvent également chez Stefan. Celle-ci se remémore un rêve après l'apparition de symptômes liés à la varicelle et dans une période de maigreur excessive qu'elle

---

<sup>184</sup> Je remercie Viviane pour ce néologisme.

qualifie de « desperate time », inspirée de cette phrase, absurde dans sa poéticité, lue sur Internet : « *“During desperate times, such as fasting, or muscle wasting that afflicts cancer or AIDS patients, the body cannibalizes itself, atrophying and breaking down skeletal muscle proteins to liberate amino acids”* » (MR, 125). En concluant que « [d]rama and despair happen on a muscular level », surtout en des temps de « [f]amine, natural disasters, war, persecution, poverty », et que « [l]e vivant se nourrit du vivant<sup>185</sup> », le sens de son rêve s’illumine de lui-même. En direction vers un restaurant pour un brunch entre amies, Stefan tombe face à face avec un vieil homme, qui la regarde dans les yeux « with tenderness and benevolence » et lui demande : « What’s going on with you? What’s at stake? » (MR, 125). Les deux se couchent sur le ventre au milieu du trottoir, mimant l’inverse d’une mise en terre, l’ombilic affamé des herbes poussant dans les lignes de faille. Les muscles se relâchent. « I don’t know, I don’t know yet », répond Stefan, et à l’instant où l’homme veut se relever, prononçant un « I see » qui menace de clore la discussion, elle s’exclame : « Yes, I know! I don’t want my body to be intoxicated any longer. I want to stop chemo » (MR, 126). À l’instar d’un « I don’t know » qui, timide, peut éventuellement faire fleurir un « Yes I know », un « I don’t want » peut mener à un « I want », en rendant visible un autre point d’arrivée. En effet, entre le « I don’t want » et le « I want », il y a une échappée en suspension dans le devenir. À son réveil, sa décision est prise, coulée dans le béton du rêve. Elle souhaite mettre fin aux traitements qui cannibalisent son corps et qui ne lui offrent plus une qualité de vie suffisamment bonne.

\*

Je quitte la case *rémission* et j’atterris sur « *décimation médicale* » (C, 305). Cette expression, qui provient de l’Antiquité romaine, est employée chez Boyer pour décrire ce que les « forces curatives » de la médecine occidentale moderne lui ont fait perdre : « des mitochondries, ma beauté, un grand nombre de souvenirs, une bonne part de mon intelligence et entre cinq et dix ans d’espérance de vie si on est optimiste » (C, 305). Les raisons pour lesquelles nombre de femmes, dont Kathy Acker, ont refusé la chimiothérapie sont nombreuses : « la peur, le coût du traitement », l’absence de garantie sur sa réussite, les effets secondaires tels que « les yeux secs et irrités, des lésions cutanées, des fissures anales, des lésions buccales, des saignements de nez, des muscles atrophiés, des nerfs morts, les dents abîmées, plus de cheveux ni de système immunitaire, le cerveau trop atteint pour écrire, des vomissements, des pertes de mémoire et de vocabulaire, une fatigue intense » (C, 255). Cette liste n’est pas exhaustive. La peur est aussi ce qui guide les

---

<sup>185</sup> L’expression est en français dans le texte.

personnes malades à accepter la chimiothérapie, et ce, même si cette dernière peut conduire le corps affaibli à la limite de la mort (C, 226).

Car, au cœur de l'accident, « [e]st-il possible de dire “non” ? Un non tout sec... » (Malabou, 2009, p. 71). « Existe-t-il une manière, pour la vie, de se dire non à elle-même : non à la continuité, [...] non à la métamorphose sensée, non au déclin progressif, non au progrès du négatif sur lui-même ? », des questions qui convergent en une seule : « y a-t-il une modalité du possible qui serait exclusivement attachée à la négation ? » (*idem*) Il s'agit là d'un doute légitime, nous dit Catherine Malabou, puisque le possible, dictant la plasticité du vivant, est en général du côté de l'affirmation, prônant un vitalisme qui atteste des forces latentes contenues en lui : « La possibilité désigne ce dont on est capable, ce qui peut venir à être et persister en lui » (*idem*). Elle précise, avec Hegel, que « la négation absolue », soit ce « [n]on à tout », même à la vie, s'envisage uniquement dans l'optique que précède, à ce non, la liberté de l'exprimer (*ibid.*, p. 72). Cependant, au-delà de cette effectivité du devenir mue par la « puissance d'affirmation » d'un *oui* ou d'un *non* au choix, ce qui intéresse Malabou, qui s'appuie sur la notion freudienne de « dénégation », c'est « comment penser la destruction sans rémission » (*idem*), donc sans la réintégration de nos contours antérieurs, et comment incarner cette destruction sans en mourir, donc sans être précipité·e vers sa fin. Afin d'exploiter les nuances qu'un tel espace entre deux antipodes suscite, elle propose le concept de « possible négatif » : « Un tel possible n'est pas la négation du possible, il ne se confond pas non plus avec l'impossible. Sans se réduire à l'affirmation, le possible négatif n'est l'expression d'aucun manque ni d'aucun déficit » (*idem*). Le « possible négatif » est le récit que recèlent les pellicules photographiques non développées, tel que je l'ai écrit plus haut. S'il y a bien en elles une « réserve » (*ibid.*, p. 75) de sens et de fictions à mettre au jour – et non pas à jour<sup>186</sup> –, il s'agit plutôt d'un réel qui tarde à s'actualiser en s'approchant du noir, condition au surgissement de la lumière, tout comme les nœuds traumatiques que nous avons archivés en nous doivent être touchés, atteints en leur centre, afin que notre psyché les traite et les transfère vers d'autres zones que celle du refoulement. Sans quoi la négativité, qui n'est pas abandon, mais accumulation en soi, et contre soi, de ses propres résistances, « devient néantisation » (*ibid.*, p. 79).

Le « possible négatif » est ce qui, je crois, maintient en acte cette immaturité ontologique dont je parlais au chapitre précédent, et ce qui défend une infirmité que Marder, au sujet des plantes, conçoit comme « la forme de la liberté végétale dans la constellation déconstructive de l'événement, le fait de ce qui “n'a jamais

---

<sup>186</sup> « Le possible négatif – ce qui ne doit pas venir à la présence... » (Malabou, 2019, p. 80).

lieu” » (Marder, 2021, p. 156). Le « n’a jamais lieu » ne remet pas en question le fondement du végétal, mais le repositionne à l’intérieur du paradigme métaphysique qui, tout en croyant se *rendre* à lui et en rendre compte (*ibid.*, p. 155), le rate, passe à côté. Parce qu’il « déjoue la pensée identitaire », le végétal « “n’a jamais lieu” en tant que tel » (*ibid.*, p. 156); il n’a pas de lieu ni dans la pensée ni dans le monde occidental, étant partout, n’ayant « “aucun bord” assignable, aucun périanthe fixe, aucun être-ceint » (Derrida, cité dans *ibid.*, p. 155), ce qui ne signifie pas, par contre, qu’il ne faille pas faire l’effort de mieux le réfléchir, de l’écouter nous offrir des outils conceptuels à partir de son éthique de vie, de l’observer dans ses rythmes et permutations. Et ce, sans sustenter notre esprit de capture, mais en déployant une endurance à le suivre à travers ses pérégrinations « vers son autre sans retour à [lui]-même » (*ibid.*, p. 229).

Les plantes, desquelles on a préféré voir le manque et le déficit plutôt que l’inventivité et l’aptitude à tendre vers un infini – qu’on a qualifié de « mauvais » car « sans modération » (*ibid.*, p. 141) –, nous enseignent comment le principe de « possible négatif » peut composer une logique d’existence. En effet, soutient Marder, « [l]a découverte de la forme de vie la plus plastique et en ce sens, la plus libre (la vie végétale est à la fois exclusive aux plantes et représente la vie en tant que telle) repose sur la distinction majeure que fait la métaphysique entre les choses naturelles et artificielles », et plus précisément, « entre l’original et le dérivé, le vivant et le mort » (*ibid.*, p. 155), où s’épanouissent les plantes en « flux continu » (*ibid.*, p. 140) et en croissance perpétuelle. Le non-devenir (ou le devenir-*non*) des femmes malades suit également une courbe réitérative : chez Boyer, par exemple, elle s’exprime en une série de « Je n’arrive pas<sup>187</sup> » – « I can’t » dans la traduction anglaise – (2022b, p. 142), dont chaque occurrence, malgré la stagnation qu’elle semble reproduire, « est une échancrure qui lui donne son avenir » (Malabou, 2019, p. 80). C’est-à-dire qui donne au « Je n’arrive pas » une autre finalité que celle qu’il prétend porter, une autre « évidence » qui « postule [...] que tout aurait pu se produire autrement » (*idem*). Ainsi, le « ne pas arriver », le « ne pas y arriver », délie, en la « déniait » (*idem*), la promesse d’une avancée, d’une arrivée, quelle qu’elle soit.

\*

*V pour vrai*

---

<sup>187</sup> « Je n’arrive pas à me souvenir, ni à visualiser, ni à me concentrer, ni à me rappeler les mots ». En anglais : « I can’t remember, can’t visualize, can’t focus, can’t recall words » (Boyer, 2019b, p. 177).

Chaque matin, j'écris à Caroline, de petits ou longs messages qui tantôt demeurent sans réponse, tantôt font jaillir un flot de paroles, selon nos énergies respectives. Il arrive que l'on ne se comprenne pas, surtout ces derniers mois. Les *hein?, quoi?, attends répète* se succèdent. Il y a des bris, des éclats de verre dans nos dialogues. Des coquilles, des mots victimes de l'autocorrecteur, des trous. Je ne dis rien, je reformule, je recommence, j'essaie d'être plus limpide, plus concise. Ce n'est pas de la patience, ni de la charité. C'est de l'amour. Je préfère nos bredouillements, nos explications bancales, nos détours, nos *ok, je reprends plus tard*, nos *oups, j'ai de la misère ce matin*, nos *t'inquiète pas, prends ton temps*, puis nos messages audios en derniers recours et ponctués de soupirs, de rires... à rien du tout. Je préfère nos *je ne sais pas comment te le dire* au noir total. Je préfère dix signaux de réception d'un texto d'elle à aucun. Je préfère sa franchise, *non, ça ne marche pas de même*, à l'évitement. Je nous aime dans ces allers-retours, dans ce tact qui, entre l'honnêteté et le désir de plaire, choisit toujours le vrai. Souvent, quand elle se donne à voir dans la peau de son passé, je réagis, étonnée : *pour vrai?* Ses anecdotes m'impressionnent, sa grandeur, son engagement, elle répond *oui, oui, pour vrai!* Je sais aujourd'hui à quoi œuvre ce *pour vrai?* qui jamais n'aspire à piéger, à provoquer l'aveu d'un mensonge, d'une exagération : il certifie la possibilité vivante de notre amitié, la preuve de nous.

Lorsque les nouvelles sont moins bonnes, je m'entends sortir l'air de ma poitrine, je cherche à me vider de cette douleur qui pointe entre mes côtes, un pincement, une nausée. J'attends avant de répondre. Et lorsque je me lance, je l'imagine regarder les trois points rebondir à l'infini, parce que j'efface, je m'y prends autrement, la nervosité fait trembler mes doigts, si elle me voyait me mordre les lèvres, me taper le front, je suis sévère, insatisfaite, *allez force-toi, trouve LES bons mots*, comme s'il existait une telle chose, il n'y a que les mots du cœur, les mots du corps et les miens imitent le chant de la tourterelle triste, « [s]i ta voix ne vient pas des tripes, tu ne parles pas avec le ton de la conviction » (D, 94). Je ne me pardonnerai pas si, un jour, j'en viens à faire partie de ces « “amis qui ne support[ent] pas de regarder” » (C, 227), ceux qui ont fui Acker sous prétexte que son *non* était trop difficile à accepter.

À mes *pour vrai?*, Caroline pourrait répondre non, *je m'en fous, je triche*<sup>188</sup>, je ne lui en voudrais pas de piper les dés ou de remplacer les cartes afin de l'emporter contre ceux et celles qui *jou[ent] au plus fortiche*<sup>189</sup>... *J'en ai vu des vertes et des pas mûres*, lui ai-je avoué au début de sa maladie. Je parlais de ma mère, de ma famille, de ce milieu plein de crasse, de cris et de coups qui m'a formée. Peu de choses me choquent. Je fais tourner cette dernière phrase dans ma tête. Je crains les malentendus. Si peu de choses me choquent, les injustices

<sup>188</sup> « La joueuse », chanson dans *Cléo de 5 à 7*.

<sup>189</sup> *Idem*.

que vivent les femmes – celles que j’aime, celles que je ne connais pas – m’engloutissent, menacent parfois de me tuer. Je marche à côté de mes lacets<sup>190</sup> peut-être parce que je suis dans leurs chaussures à elles, « des chaussures à clous » (JC, 60). *Peu de choses me choquent* est une porte entrouverte, et pas un mur. Les femmes, toutes, peuvent s’approcher du cadre en suivant le filet de lumière et me rejoindre, s’asseoir à côté de moi, me parler, sans que je n’éprouve ni rejet ni dégoût d’elles. Cette porte est en diagonale de celle que dynamite le cancer, « par laquelle l’amour et l’angoisse s’infiltrent » (D, 116). Peu de choses me choquent parce que je refuse que mes oreilles cèdent leur écoute à la colère.

Je m’évanouis, ou me sens étourdie, à la vue de beaucoup de sang et quand on m’entretient dans le détail au sujet de plaies ou d’interventions médicales, mais je ne pars pas, je m’allonge, je soulève les jambes, je dis *attendez un instant*, puis je me redresse, je ne déserte pas. Je reste, la sueur dégoulinant sur le cuir de mes souliers, la vision en petits points, les vêtements humides. Au pire, la honte et les symptômes s’aggravent; au mieux, mon état est une diversion efficace pour toustes. Je ne suis ni forte ni courageuse. Il n’y a, de moi, que des gestes d’amitié, prêts à s’opposer aux « oiseaux de proie qui donnent des coups de bec » (D, 57). Il n’y a, de moi, que des pointes qui percent les « infinite loop[s] » en scandant « This can’t be true this can’t be true. Nothing seems right anymore. Is there ever a suitable environment for getting shocking news? » (MR, 18.) Non, il n’y a pas de lieu idéal pour sentir sous nos pieds la terre trembler. Pas de lieu, sauf peut-être celui qu’aménage l’amitié avec ses formules magiques, *Abracadabra*. « Ce mot, comme une convention, est connu de tous, même si la plupart des gens ignorent qu’il est un terme arménien », écrit Delphine Horvilleur qui en explique le sens littéral : « *abra* “il a fait” *cadabra* “comme il a dit” » (2021, p. 97). « “Faire comme on a dit” est le propre de la parole performative. Le verbe crée une réalité qui ne lui préexistait pas. Par un mot, le monde change » (*idem*), et moi, avec un point d’interrogation, ma voix qui s’élève légèrement en intonation entre deux silences, j’espère de nouveaux sanctuaires où aimer, écrire, accompagner. – *Caroline?* – *Oui?* – *Tu es un signe de feu, Sagittaire, et moi, je suis un signe d’air, Balance. Je veille sur tes flammes. Toi, tu me redonnes aux mouvements, avec ton signe qui m’évoque le terme sagittal, « ce qui a la forme d’une flèche ».* *Tu me vises, tu te diriges vers moi et je m’approche de toi. On se fait don d’une vitalité l’une l’autre. – Pour vrai?* – *Pour vrai.*

\*

---

<sup>190</sup> Chantal Akerman. Voir chapitre 2, p. 106.

*V pour vivre*

La question qui hante les femmes malades, à savoir « [c]omment vais-je pouvoir vivre ma vie, le reste de ma vie? » (*SL*, 131), n'autorise aucun compromis. « [J]e ne pourrais rien faire d'autre que ce que je suis en train de faire », écrit Lorde (*SL*, 130), c'est-à-dire poursuivre l'orientation qu'elle a choisie, celle du traitement alternatif par injections d'Isador à la clinique Lukas. « Peu importe ce qu'[elle] [va] découvrir en Suisse, peu importe ce qui se passe dans [s]on corps, [s]on travail est là », auprès de femmes qui usent de la poésie « comme force motrice des changements de la société » (*SL*, 132). Son horizon se précise chaque fois qu'elle s'impose l'exercice de la projection, d'autant plus ardu que le temps se détache d'elle : « Comment est-ce que je veux vivre le reste de ma vie et qu'est-ce que je vais faire pour être sûre de la vivre exactement comme je le désire, ou du moins aussi près que possible de mon désir? » (*SL*, 131.) Bien qu'elle formule le « comment partir », sa réponse – « Je voudrais tracer du feu jusqu'à ce qu'il me sorte des oreilles, des yeux, des narines – de partout! Jusqu'à ce qu'il soit le souffle de mon souffle. Je veux quitter cette terre comme un foutu météore! » (*SL*, 131) – jette également un éclairage sur « cette grande équation » avec laquelle Stefan, depuis son immigration au Canada, se débat : « [C]omment arriver » (*D*, 97). Faut-il arriver comme le mot cancer, qui « circule à la vitesse de la lumière à travers les têtes et les corps de tous ceux qui sont présents » (*D*, 118)?

« À table », rapporte Stefan, « deux personnes discutent des horreurs de la chimiothérapie, de tout ce qu'elles en ont lu ou entendu. Si j'avais le cancer, je ne saurais pas moi non plus comment décider, disent-elles de temps à autre avec un gentil signe de tête en direction de la malade du cancer du sein » (*D*, 118). « Elles discutent à la manière de deux personnes qui auraient peur d'un autre pays », remarque Stefan, elles parlent du cancer comme si elles abordaient « l'amour à partir des romans d'amour et des traités philosophiques », « sans jamais avoir aimé » (*D*, 119). Encore aujourd'hui, l'on est tenté de regarder cette maladie par le trou d'une serrure, en l'espionnant de loin, en déployant des réflexes de voyeurisme. Ou l'on fuit, obsédé·e et terrifié·e par l'illusion que « le cancer [est] une maladie contagieuse, comme si les tumeurs pouvaient se propager et ainsi emporter ceux qui avancent à tâtons dans la clarté, parce qu'ils ne savent pas ce qui se déroule derrière la luminosité » (*D*, 118).

« “J'ai le cancer!” », s'écrie Hyvrard dans un poème qui se déplace au rythme de sa foulée : « J'ai marché/marché/cherchant les autres/ne les trouvant nulle part » (*LC*, 93). De vers en vers, la noirceur contamine « l'aurore de l'histoire » qu'elle croyait vivre : « J'ai vu les visages se pétrifier/et les gens se

détourner./J'ai vu mes bourgeons se faire bubons de peste/et mutilations de lèpre/et la nuit s'étendre sur moi rejetée des vivants » (*LC*, 93). Les gens « se cachaient et se taisaient/et moi j'ai dit non./Je ne le ferai pas » (*LC*, 93). Hyvrard, à l'instar d'Acker, s'enveloppe d'une « chair pour le vivre » (*LC*, 95) plutôt que de se tapir dans l'espace blanc du silence auquel elle est vouée. Boyer, en défendant que c'est « [l]e cancer du sein [qui] a tué Kathy Acker » et non pas « Kathy Acker [qui] a tué Kathy Acker », rétablit une vérité luttant contre les demi-mots et les soupçons : si beaucoup ont pensé que de refuser les traitements « que lui proposait la médecine existante » était un élan vers la fin, Boyer rappelle qu'Acker « a fait ce qu'elle a dit vouloir faire du reste de sa vie après le diagnostic : vivre » (*C*, 228). Son *non* était dirigé vers « la mort douloureuse » qui l'attendait au détour de la chimiothérapie. Et le *oui*, replié dans ce *non*, était un acte de foi envers elle-même, envers l'écriture et l'existence.

Lorde, que cite Boyer, s'était mise « en garde » : « “[N]e fais pas semblant de ne pas dire *non* haut et fort et souvent, même symboliquement. Parce que dans la vie, les choix qu'on nous soumet ne sont jamais aussi simples ou évidents que dans les fables” » (*C*, 230). Les femmes malades, qui plus est lorsqu'elles ne sont pas blanches, pas riches, pas hétérosexuelles, devraient pouvoir sortir de leur poche un *non* comme une carte frimée; un passe-partout qui leur permettrait, d'une part, d'inventer d'autres combinaisons de possibles, de bousculer la séquence des événements, et d'autre part, de renverser le jeu en le freinant suffisamment pour en révéler les règles. C'est-à-dire les indices qui nous feraient peut-être comprendre pourquoi tant de femmes « préf[èrent] mourir plutôt que de subir un traitement pour le cancer du sein », « fatiguées de vivre » (*VC*, 336). Boyer cite également Karin Brodine qui, « [e]n 1986, écrit à propos de la chimiothérapie qui ne la sauvera pas : “Quel poison devrais-je choisir?” », car elle « lutte contre la chimio/plus que contre le cancer » (2022b, p. 145). Ces vers ne sont d'ailleurs pas sans rappeler cette phrase de Gubar : « Since there is no question in my mind that the doctors have hurt my body more than the cancer has done so far, my recurrent fantasy involves rejecting chemotherapy altogether, especially because the statistics are so discouraging » (*MDW*, 80).

Dans une des entrées de son texte, Accad mentionne une discussion qu'elle a tenue avec une militante des droits des femmes, Michèle B., qui n'a pas hésité à lui parler de toutes celles qui « choisiss[ent] délibérément ce qu'elles considéraient comme un lieu de paix et de repos », peu charmées par l'option de « se battre quotidiennement, de perdre un sein, de subir un traitement débilisant qui les diminuerait davantage dans la vie de tous les jours et dans les rapports avec leur famille » (*VC*, 334). On en veut aux femmes de ne pas

se restreindre aux horizons qu’ont dessinés les autres pour elles, sous leurs yeux ou dans leur dos<sup>191</sup>. De ne pas s’en réjouir. On leur en veut de sortir de leurs gonds après que le chat est sorti du sac – si ce chat est un Tom chez Woolf<sup>192</sup>, ici, nommons-le Roi Blanc.

« In January 2017, I tell my oncologist that I wish to quit chemotherapy », écrit Stefan qui a immédiatement éprouvé « the pull of the institution » et le changement d’attitude de son oncologiste « [who] [was] not pleased with my announcement » (MR, 126). Il semble que l’on tolère plus ou moins ces patientes qui se positionnent autrement sur le « grand damier de[s] échecs » (RA, 263) ou qui y sont désorientées par la « peur de finir [leur] histoire » (RA, 263). « Qui suis-je », se demande perpétuellement Alice, sinon « [u]n pion ballotté d’une case à l’autre, aux mains de la Reine Rouge ou du Roi Blanc, ces majestés scientifiques qui me soignent et me guérissent »? (RA, 263.) Elle ne termine pas sa phrase là, elle la poursuit en osant un « mais » qui commande la nuance : « [M]ais à quel prix ? » (RA, 263.) Car c’est ce « prix », onéreux en secondes et en fièvre de vie, qui est le plus grand enjeu, le plus grand danger, de ces femmes; un prix qu’elles toisent avec urgence, mais aussi avec lassitude, voire avec l’ennui curieux – ou le curieux ennui – d’un lapin blanc qui émerge d’un chapeau noir, flairant son environnement, étourdi par la « pensée magique enfantine » (VC, 64). Par « l’idée que notre volonté puisse dévier la trajectoire de la maladie », « [q]u’une meilleure attitude donnerait au corps la force de surpasser les impacts de la tumeur » (JR, 45). Lapin abasourdi par tous les tours et retours du chat en sarrau blanc...

*Or is it the other way around?* Cette interrogation, que je récite en anglais dans ma tête chaque fois que quelque chose me tracasse, et que j’ai notée à deux reprises dans mon carnet d’accompagnement, m’attire vers des zones d’incertitude essentielles à ma saisie du prisme complexe et infini qu’est le réel. L’expression, en anglais aussi, *on the other hand*, me procure le même effet. Je la retiens pour sa sensibilité et son humilité

---

<sup>191</sup> Le jeune médecin avait esquissé devant Stefan le projet de thérapie « en ligne droite avec un stylo à bille ». Elle avait « remarqu[é] qu’il ponctua[it] chaque phrase avec des traits verticaux » (D, 83), ce qui lui avait rappelé les murs de pierres du Münster. Elle avait à cet instant pensé qu’il faudrait plutôt, et surtout, des traits horizontaux, des lignes de mire qui promettent « que l’on puisse porter le regard par-delà » (D, 228). Dans ce geste du médecin se cimentait son opposition, la sienne, à « continuer de vivre en ligne droite » (D, 83).

<sup>192</sup> Après avoir senti cette forte odeur qui s’échappe d’une « Miss » sous la plume des « Mrs. », une odeur « disagreeable to the noses on the other side of the partition », Woolf conçoit que les humeurs de cette « Miss » ne sont pas propres à ces femmes dites indépendantes, car non mariées, mais sont bien le parfum d’une projection. C’est cette vérité qu’elle met à jour lorsqu’elle écrit dans *Three Guineas* : « [t]he cat is out of the bag and it is a Tom » (1938, p. 52). Le prénom Tom est sémantiquement double, signifant, en plus d’un prénom ayant une connotation masculine, ce qu’on appelle en jargon un « matou » en référence à ces félins dominants, non châtrés, qui sillonnent les rues la nuit.

envers le *other*, envers ce qui souvent nous échappe. Ces deux phrases m'élargissent jusqu'aux contrastes de chaque situation, en défrichant ses possibles, de celles qui sont inespérées à celles qui sont erronées.

Il y a quelque chose de contre-intuitif dans la chimiothérapie qui vise la guérison du corps tout en la ralentissant considérablement, voire en l'empêchant. Le mot *pharmakon* s'impose, traduisant le poison et le remède. « In times of contagion, love is both a sickness and an anodyne », écrit Gubar dans son dernier livre *Late-Life Love* (2019, p. 129) qui déplie l'enjeu des amours aux contours dorénavant façonnés par la vieillesse, la maladie et la mort. Animée par cette question qui n'en est pas vraiment une, à savoir « [w]asn't Eros born out of Chaos? » (*ibid.*, p. 130), Gubar nous convie à penser ensemble l'amour et le chaos, à anticiper l'un par l'autre, l'un avec l'autre.

*This way and the other way around...* La langue de Stefan est pétrie par cette « mélodie qui est connue comme étant celle des immigrants, des questions parsemées, des sigles, des remarques, des explications », et à laquelle répond un chant qu'entame Lou, son amante, en disant « *this way, that way*, ou *Do you know? (This, that, how?), here, here, there, there*, ou : *Here you are*, ou *there you go* » (*D*, 60). Stefan s'abreuve de ces locutions qui lui proposent de nouveaux points cardinaux et qui la situent dans un pays – le Canada, le cancer – qu'elle connaît à peine. *This way...*, lui répète celle qu'elle aime et qui, soupçonnant dans sa poitrine les ondes de choc et les talismans poussiéreux, révolutionne les cartes géographiques la guidant à l'intérieur du labyrinthe terrestre et du laboratoire cosmique. *This way...*, c'est donc ainsi que Lou la console, en pointant les lucioles dans l'obscurité, en criant « là! là! et là! Et ici! ici! et ici aussi! pendant qu'elles zigzaguent entre les arbres et les arbustes » (*D*, 165), chaque point d'exclamation comme un « i » inversé, une fuite vers le haut, une tige au-dessus de ses racines, exprimant un refus de « mettre un point » ailleurs que là où notre cœur se rend. Notre cœur qui « se comprime après trois pas » (*D*, 177) et s'agenouille au combat, ou qui décolle en fusée, propulsé par « *much love* » (*D*, 117).

Qu'il s'agisse, par amour, de déclarer « [j]e ne veux pas mourir, pas encore. J'ai encore trop de choses à faire dans ma vie » (*VC*, 334) ou « [n]e touchez pas à mon corps », en ajoutant aussitôt « je souhaite vivre la vie qu'il me reste aussi pleinement et aussi heureusement que possible, plutôt que de concentrer mes efforts sur sa prolongation indéterminée » (*SL*, 179), la fragilité du devenir ne pâlit pas, et la prise de décision, en ces circonstances, relève davantage d'un relâchement que d'un acharnement. C'est-à-dire que les femmes malades, peu importe la façon dont elles entendent reprendre leur existence à deux mains, se délassent et s'adonnent au « shift [that] has taken place » (*MR*, 127), que celui-ci file sous l'ondée vers la mer ou qu'il se

cogne au rivage, à sec de mirages. « A veil is lifting », dévoilant la portée de leur « daring decision [...] A deep breath moves through [them], pushing [them] to stand on [their] hind legs. Sniffing a fresh breeze. The salty taste of freedom, of setting off towards a new shore – or towards the other shore » (*MR*, 127). De ce côté-ci ou de ce côté-là de l'eau, *here or there*, séparées de leurs ami·es et amant·es car ayant entrepris seules ce voyage, elles appellent un signe, un miracle, sachant qu'il suffit de savoir l'attendre. Une éclaircie à travers la nappe de brume ou une pluie diluvienne en plein désert... « [T]he clarity of stars at night » (*MDW*, 238) ou le soulagement chuchoté d'un *il pleut des cordes* au sein d'une narration à court d'encre...

\*

« Tendu[es] comme les cordes d'un violon<sup>193</sup> »

« J'y suis. J'y suis arrivée, j'ai atteint la sixième case [...] Je ne peux donc plus retourner en arrière » (*RA*, 197). Mais « jamais les choses ne se passent là où on croit, ni par les chemins qu'on croit » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 10); jamais elles ne passent comme elles devraient passer.

Je retourne à la case *rémission* et m'élance cette fois-ci vers le terme « intermission » tel que lu chez Gubar : « When remission becomes an intermission, even the most transcendent moments-of-being threaten to pass out of consciousness » (*MDW*, 235). Alors qu'elle croyait terminer son autopathographie un chapitre plus tôt, empêchée par des « events [that] accelerated at a fast pace, prompting [her] to keep up with them » (*MDW*, 235), elle espérait également être à l'abri d'une récurrence. Or, « [she] would find [her]self returning, *consenting* to return to chemotherapy after exactly the period of remission my oncologist had predicted » parce qu'elle est « currently facing a third abdominal surgery. How could this happen? » (*MDW*, 236; souligné dans le texte). À ce point d'exclamation qui en génère d'autres – « Why did my months of resolve, to accept with tranquility my transitory existence (“*just once. And never again*”), evaporate so quickly? Does the crash of recurrence bring in its wake more intense realizations of mortality (“*just once. And never again*”) that wash away acquiescence? » –, Gubar ne sait répondre que par des italiques qui, justement, traduisent le « shift » d'un état à un autre, en investissant entre eux les degrés de sens. De « just once » à « and never again », c'est bien un « oui, d'accord, pour une fois » qui se costume en un « non, plus jamais »; c'est un « so what? » (*MDW*, 236) qui, empruntant un ton grave, retentit comme un défi à entreprendre les bras baissés

---

<sup>193</sup> *RA*, 100.

et ballants d'impuissance. Dans le passage de l'un à l'autre, Gubar se demande ce qu'elle encaisse et éprouve, si ce n'est le passage du temps. Telle une plante, elle « s'inscr[it] dans la poursuite d'un devenir perpétuel, [...] *pratiquement* sans fin » (Pouteau, 2021, p. 367; je souligne), avec ce que ce *pratiquement* signifie d'*à peu près*, de *presque* : l'élan souverain de son écriture, s'il a quelque chose de la locomotive dans ses va-et-vient – Gubar emploie d'ailleurs le néologisme « loconocology » (*MDW*, 239) – et s'il entretient l'illusion d'un mouvement ne pouvant qu'accélérer, s'épuise toutefois au grincement des moteurs qui transporte la rumeur de l'arrivée... Soit cette certitude que nous fanerons un jour ou l'autre, au « mois d'août avec ses couleurs de roses violacées, avec ses couleurs de cœurs brisés » (*JR*, 21).

À l'instar de Deleuze qui défend que « ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu » (1996, p. 50), et du professeur « [who] asked [Stefan] not to fight against the piano but to build an alliance with it » en lui enseignant « to connect with each key [she] was playing and not be already at the end of the piece in [her] thought » car « [t]he road is the goal » (*MR*, 30), je reste dans l'instant qui précède la destination, dans le coup de sifflet qui signale l'approche du train, dans la levée du doigt impatient et inquiet d'apposer le dernier mot de l'histoire. Je demeure dans « la suspension temporaire du flétrissement, au moment où la fleur est cueillie dans le champ et se voit coupée de sa racine » (Marder, 2021, p. 156). En « détachant la fleur de son lien organique avec le sol et en la plaçant au seuil de la culture comme symbole de l'amour, du deuil, de l'amitié, de tout ce qui peut motiver sa cueillette », et donc en lui conférant un « état d'indétermination et de suspension » (*ibid.*, p. 156), nous pratiquons ce que Derrida nomme un « sans de la coupure pure » (*idem*), soit un geste de finalité au service de l'infinitude, une rupture qui ne laisse aucune trace de sang puisque, dans le détachement qu'elle suscite, il n'est question que de réattachements, que de points de suture à l'endroit de l'incision. Le « sans » derridien n'indique pas le manque, l'absence ou la privation. Au contraire, il est ce qui libère le vivant « de toute attache adhérente » (*idem*) pour que, erratique, il puisse s'épurer, se relâcher de ses identités, se relever sans soulever des formes d'être non cristallines : pour qu'il puisse s'engager dans des devenirs « élastiques » (*ibid.*, p. 154) et incommensurables, sans but ni fatalisme, dont les contours s'esquisseraient par « l'agencement géométrique de ses propres limites rigides » avec la souplesse de son milieu (*ibid.* : 162).

Je suis curieuse, comme Marder, de savoir ce qu'il adviendrait si « les plantes, ainsi que tous les autres êtres vivants, ne prospéraient qu'en “tombant l'une hors de l'autre”, en ne se préservant pas, en ne conservant pas leur *soi* » (*ibid.*, p. 166). Je demeure convaincue que la musique de la vie a pour métronome « une nature joueuse » (*ibid.*, p. 181) où chaque entité n'a de *moi* que décuplé, embarrassé et embrassé par autrui plutôt

que débarrassé de lui. En ce sens, *ne pas se soucier de soi* trace un itinéraire parallèle à celui de *ne pas se soi-gner*. Le premier est la manifestation non pas d'un mépris de soi, voire d'une négligence<sup>194</sup>, mais d'un désintérêt envers son *soi* trop étroit pour contenir ses altérations; le second est la démonstration active du verbe végéter, lequel exprime une façon de se mouvoir « à l'air libre » (*ibid.*, p. 169), de se livrer au hasard quand tous les « oui » et tous les « non » ont échoué à nos pieds en pétales fatigués.

« Si je pouvais cesser d'être un corps, si je pouvais devenir un nuage... », songeait Alice en pleurs (*RA*, 62). Ses sanglots finirent par « s'espac[er], l'accalmie vint, une impression ténue, précaire, proche de la quiétude. Non pas encore l'antidote aux bouleversements, mais une échappée involontaire et douce », note Flem (*RA*, 62). Afin de garder intacte cette échappée créative qui opère « un simple détour sur le chemin de la finalité » (Marder, 2021, p. 179) et qui oriente Alice vers les abords d'elle-même, là où son *soi* atteint son point de non-retour, elle croit devoir « peindre sur [s]on front le mot “relâche”, sans la moindre idée de la marche à suivre » (*RA*, 62). Marder, attentif à nos réflexes de projection anthropomorphique, dirait que ce fantasme de devenir un nuage, d'un point de vue métaphysique, convoque cette imagination libre, désinvolte, que l'on convoite, peut-être secrètement, du moins honteusement, chez les plantes. Ce potentiel de transfiguration a à voir avec l'héritage de « jeu matériel et [de] jouissance innocente » qu'elles nous lèguent (2021, p. 181). Or, cette innocence, qui n'est qu'une « hypothèse idéaliste » et répressive formulée par l'humain envers le végétal (*ibid.*, p. 184), n'est pas un autre terme pour désigner l'irresponsabilité critique et politique à laquelle nous les restreignons dans la tradition philosophique occidentale, elles qui furent privées de leur vivacité intrinsèque en raison de leur « fidélité au terrestre » (Rilke, cité dans *ibid.*, p. 219) et dépouillées du sentiment de lutte qu'elles inspirent pourtant. Dans les faits, la notion d'innocence ne s'applique pas aux plantes qui, indifférentes à la « neutralité » et à « l'objectivité », dépassent le cadre des lois et des interdits dictant les valeurs morales des humains. Puisqu'elles « incarn[ent] le principe de vie an-archique », et qu'elles invalident ainsi la séparation (et le règne de l'exception)<sup>195</sup> entre « l'“en-soi” et le “pour-nous” », leur pureté, donc leur innocence, ne peut qu'être « aspiration à l'altérité » (*ibid.*, p. 222); elle ne peut que répondre d'une tendance (exagérée pour le « complexe agro-scientifique capitaliste », mais naturellement inscrite en leur anarchie continue et constitutionnelle) à la « juste prolifération » horizontale qui, loin d'être une faiblesse, est une puissance de vie (*idem*). À l'intérieur de la pensée végétale, laquelle émerge d'ailleurs de la pratique des végétaux, il n'y a ni coupable ni innocent; que des formules

<sup>194</sup> Il faut entendre ici Lorde défendre que « s'occuper de soi n'est pas de la complaisance, c'est de la conservation, et c'est un acte de guérilla politique » (*SL*, 183).

<sup>195</sup> « Toute séparation, affirme Agamben, dépend d'un mécanisme : le mécanisme de l'exception » (Malabou, 2022b, p. 195).

d'être et des propositions de devenir qui, pour se déployer, s'enracinent dans l'environnement et en parcourent les étendues – sémantiques, formelles – que défrichent, par mille actes de compagnonnage, les vivant·es.

« Aujourd'hui, on appelle "prolifération anarchique" le développement de cellules cancéreuses » (Malabou, 2022b, p. 27), ce qui réifie le sens négatif que revêt l'anarchie à travers les siècles, et ce, jusqu'à Proudhon qui lui confère un sens positif et politique. En saisissant comment la « chute factuelle du sens social de la verticalité s'accompagne en même temps d'une prise de conscience planétaire », Malabou, dans *Au voleur! Anarchisme et philosophie*, est catégorique : « Il n'y a plus rien à attendre d'en haut » (*ibid.*, p. 9). Que ce haut soit le parlement d'un gouvernement ou le sommet d'un Dieu, il est indéniable, en ces temps troubles, que la révolution ait pour sujet l'inverse du *un*, pour copule le devenir sans être, pour prédicat la face cachée des diktats, pour terreau l'envers de l'archaïque et pour cible « le paradigme archique » (*ibid.*, p. 31) que les anarchistes conçoivent comme un ordre auquel iels n'ont pas consenti (*ibid.*, p. 27). En effet, ce « paradigme archique », qui rappelle l'archaïque chez Hyvrard, règle le monde en fonction d'un début et d'une fin, voire d'une finalité condamnant l'altérité – l'autre exclus de l'entre-soi – au rejet, à l'effacement, et *a fortiori*, à la mort tant réelle que symbolique. Le « démantèlement du paradigme archique ne peut avoir lieu qu'au prix de la déconstruction de la métaphysique, seule à même d'opérer une déconstitution de l'*arkhè* », défend Malabou (*ibid.*, p. 21). Car c'est bien pour une abolition des origines et de ce qu'elles produisent d'étiquettes et de noms à classer, à classifier et à clarifier, que militent ceux et celles qui collaborent à l'émergence d'une nouvelle responsabilité anarchique ontologique, politique et éthique, pour reprendre les trois axes de l'ouvrage.

Cette responsabilité est une mise en commun des transactions, dont l'étymologie, « actions de transiger », rappelle qu'au renoncement et au dénouement des différends que lui préfère le sens du droit, c'est plutôt une réciprocité et un arrangement sans limites qui motivent ici son usage. Cette responsabilité engendre des bâtardisés (chapitre 2), agit dans la conscience de notre immaturité (chapitre 3) et relève d'une « impuissance » n'étant nul autre qu'« un relâchement infini », qu'« un affaiblissement des frontières du soi » (Marder, 2021, p. 18). Enfin, cette responsabilité s'attarde à l'existence brute des vivants, à ce qui d'eux « négocie avec le transcendantal », en « lui di[sant] oui et non » (Malabou, 2022b, p. 121). À partir de Derrida et de Lévinas, Malabou investit ce paradoxe, ce *double bind* qui selon elle n'en est pas un, en dotant le « oui » d'une logique conditionnelle à l'enchaînement d'un « non » qui annule le compromis tout en s'ouvrant aux potentialités qu'il éveille. En effet, « [d]'abord dire "oui", assumer en quelque sorte le geste transcendantal,

l'ouverture de l'*articulation*. Ensuite dire "non", en l'écrivant » (*idem*; je souligne). Se transcender, ce n'est pas poursuivre égoïstement son ascension, mais s'articuler, se prononcer en mot, en chair, entremêlé·e à la texture infinie des registres discursifs et des pratiques qui se renouvellent entre présences sensibles. Pour l'expliquer avec Bakounine, que cite en conclusion Malabou, c'est « ne s'éleve[r] au-dessus de [personne], ou si [on] s'élève, ce n'est que pour retomber un instant après, comme les vagues de la mer » (*ibid.*, p. 284).

Dans ce mouvement où rien ne se laisse « pétrifie[r], fixe[r] », et où « la plasticité est le sens même de [notre] être, le sens même de [notre] question » (*idem*), dire *non* en l'écrivant, c'est l'affirmer deux fois de deux manières différentes mais indissociables dans la durée. C'est se retrouver devant un « "dire" [qui] excède son "dit" » (*ibid.*, p. 280), de sorte que son marquage déborde de ce qu'il signifie, que le tatouage du refus s'imprime sur les cicatrices de la maladie, à l'image de ces femmes qui, suite à une mastectomie, se refont une poitrine d'encre. C'est, par cette insistance du trait en négatif du passé, exclure le risque de la mésentente, que Jacques Rancière définit ainsi : « un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce que dit l'autre » (cité dans *ibid.*, p. 246). Est-ce pour cette raison que les femmes de mon corpus ont ressenti le besoin de l'écrire, ce *non*, dans leur autopathographie, après qu'elles l'ont formulé à voix haute – dans tout ce que ce *haute* comporte de vertiges et de tressaillements, dans tout ce qu'il trace « de trajet vers l'extérieur » (*JR*, 101)? Écrire *non*, donc, pour le faire redescendre en soi. L'écrire pour ne plus y tenir, à l'instar de Biron qui « prend des notes dans un journal. [Elle] écri[t] au crayon à mine qu'[elle] veut embrasser quelqu'un avant [s]a première opération. En traçant la phrase, en la voyant apparaître, je n'y tiens plus » (*JR*, 32). Écrire *non*, afin de « creuse[r] une idée pénible, gênante » et d'observer comment « une distance » s'immisce « entre la phrase et [s]oi », attribuant « cette plainte » « à quelqu'un d'autre, à quelqu'un qui a une bouche élastique [...], et [on] devine que ce n'est plus tout à fait de [s]oi qu'il s'agit » (*JR*, 33).

Il est simple de changer la lettre à l'intérieur d'une citation, de la placer entre crochets, et ainsi de transformer le *moi* de Biron en un *soi* rattaché à quiconque. Ne plus tenir à son *non*, comme à son *nom*, ce n'est pas l'abandonner, oublier de l'avoir écrit, ni même changer radicalement d'idée. Mais c'est peut-être pousser un cran plus loin la réflexion que se fait Hyvrard quand elle soutient qu'« on *ne* peut être et avoir été » (*LC*, 159; je souligne). J'aurais bien pu la manquer, cette réflexion qui, entourée de parenthèses, est de l'ordre de la précision dans le *Cercan*. Mais c'est ce détail qui m'interpelle, car il cible, à mon avis, un pouvoir (*peut*) qui, chez les femmes malades, n'est désormais qu'impuissance en tant que « puissance de ne pas être » (Agamben, 1990, p. 39). Ne pas être (au présent) puisque nous avons été (au passé) ne signe pas une

régression (bien qu'elle soit vécue comme telle), ni même un néant de l'être (un « on [ne] vient de rien, on [ne] va à rien » [VC, 335]), mais la possibilité d'un flottement identitaire par la qualité du quelconque... et ce, à condition de jouer un peu avec les mots, de modifier leur rang : « proprement quelconque est l'être qui peut *ne pas* être, qui *peut* sa propre impuissance » (Agamben, 1990, p. 40; je souligne). « À bout de forces, à bout de souffle », raconte Flem, Alice « a expérimenté la quintessence de soi », lorsque, « d'une voix limpide », elle a affirmé : « À mon impuissance, oui, je dis merci » (RA, 145-146).

Agamben, en s'appuyant sur Aristote, convoque la « tablette à écrire sur laquelle rien n'est inscrit » afin d'illustrer « la pensée » qui, « en son essence, est puissance pure » (*ibid.*, p. 41). Il mentionne ce que « d'anciens commentateurs » ont fait remarquer : que la *tabula rasa* serait plutôt *rasum tabulae*, autrement dit que le degré zéro de la pensée serait matériel, résiduel d'une autre matière; que le rien serait toujours déjà quelque chose, dans ce cas-ci, « la couche de cire qui recouvre la tablette et que grave le poinçon » (*ibid.*, p. 42). Palimpsestes, les femmes de cette thèse, à la chair travaillée d'instruments pointus jusqu'à ce qu'ils soient rangés suite à leur *non*, servent de rappel que les créatures de la terre sont toutes « engagées dans cette persévérance, cette poursuite ou cette danse perpétuelle de la venue à l'être les unes avec les autres, encore et encore, et sans jamais, au grand jamais, de recommencement à zéro » (Haraway, dans Caeymaex *et al.*, 2019, p. 72). Nous avons été, nous pouvons ne pas être (ou nous pouvons *juste être*), et nous viendrons dans la puissance de ne pas venir à bout de notre devenir, guidées par ces femmes malades en tête de marche. Nous, inépuisables réservoirs de rêves, de secrets, de chemins de fer et d'espoirs...

\*

« Bon, alors, rien. »

Cléo est au Bistrot *Ça va, ça vient* avec Angèle, elle vient de sortir de chez la cartomancienne, et parmi le brouhaha et l'orchestre qui joue au loin, elle entend un couple se disputer, l'homme dit à la femme *dis-moi la vérité*, et celle-ci lui répond avec tact *non, je ne peux pas*. Il insiste *je veux dormir avec toi ou rien*, et ses mots à elle sont des pièces de monnaie pour régler la facture, elle laisse tomber sur la table un *bon, alors, rien. Tu blagues ou quoi?* Elle n'en peut plus, *moi aussi je suis fatiguée de discuter, j'ai sommeil et c'est tout*. Ce dialogue a lieu en même temps qu'Angèle raconte au serveur une histoire qu'aurait pourtant intérêt à écouter Cléo : un homme malade, *condamné*, quitte sa famille, *sa femme prend un air de veuve*, il prépare ses papiers, son testament, *tout est réglé* et *il se fait embarquer dans un cargo à Marseille*, puis voyage pendant deux ans, *il navigue, il envoie des*

*cartes postales*. Quand il revient à son village, il est *plus fort que jamais*. Il parle toujours de son voyage en Méditerranée, *c'est la grande affaire de sa vie*. Mais Cléo n'écoute pas Angèle, elle préfère être à côté d'elle-même, près de cette table où les deux jeunes sont au bord de la rupture. Me revient cette exclamation de Stefan, « *Nothing! Nothing!* Rien, rien, rien! », adressée aux cris de Lou : « *What would you like! What would you like! What would you like!* » (D, 167.) Stefan, « vide comme après un cambriolage », murmure finalement un « Vivre! » aussi désespéré que radieux.

Je repense aussi au Thésée de Camille de Toledo qui, dans ce « présent en feu », « aimerait partir en Inde ou en mer Méditerranée pour panser ce monde malade, mais il ne peut plus rien, le corps l'en empêche, ça le tire, ça l'oblige à rester allongé... » (2020, p. 150). Dès lors, devant le « futur qui l'appelle » (*idem*), il éparpille les vestiges de son passé sur le sol de son appartement berlinois, sous « la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient [et avaient] le pouvoir d'interpréter les archives [en] rappel[ant] la loi et [en] rappel[ant] à la loi » (Derrida, cité dans *ibid.*, p. 121). À travers ces ruines, je perçois le corps couché de Biron quand elle écrit que « [m]ême les voix des archives qui font parler les morts [lui] parlent au présent », coincée dans l'immanence de sa condition. À l'intérieur de cet « avoir lieu » de la maladie, essoufflant et assoiffant, j'entends la voix chantée d'Accad qui est persuadée que « [l]es êtres aimés et morts sont toujours là, présents en nous. Ils resurgissent à l'apparition d'une fleur, d'un plat, d'une mélodie, d'une image, d'une lecture, d'un voyage... » (VC, 393). Ce mot, « voyage », me ramène de nouveau à Cléo qui arpente les rues de Paris, et à qui j'aimerais confier cette phrase de Marder pour faire pâlir un peu celle que lui a dite son amant, *au fond, ta beauté, c'est ta santé* : « Ce n'est qu'en devenant superflue, improductive et in-reproductive que la tulipe est belle » (2021, p. 179). Cette improductivité s'empare à son tour de Stefan qui « crie au vent » qu'elle est « «belle et inutile comme une fleur sauvage» » (D, 140), puis d'Alice qui, enfin, « s'accord[e] tous les droits qu'elle ne s'était jamais octroyés auparavant ou même plus tard » et « commen[ce] par faire ce qu'elle n'avait jamais fait : ne rien faire » (RA, 94).

Ce « rien » n'est pas sans réveiller une peur chez Stefan qui « descend directement d'une lignée de dormeurs clandestins » (D, 221) et qui hérite d'un « devoir de gratitude plus lourd que le plomb » (D, 218) : « Le père est un *nobody*, la mère ainsi que les deux fils sont des *nobody* [...]. Je dis à Lou que je suis venue au monde en Suisse comme une *nobody* [...]. La filiation passe par le père » (D, 221). « Un *nobody* », explique Stefan, « n'a pas de corps, ne représente rien, en allemand un *Habernichts*, un va-nu-pied. Il a peut-être un corps mais aucun bien » (D, 221). Et ce corps qui avance dans l'existence sans souliers, la plante du pied touchant directement la terre, s'il n'est rien, un non-corps, un *no-body*, il est aussi, et surtout, un *some-body* que je traduis

par le paradoxe d'être un corps quelconque par trop identifiable. En dépit de cette mémoire familiale, Stefan tend à la fin de sa vie vers ce « rien » qui la soulage : « I don't have to do anything anymore. Not to meet expectations anymore. No need to present anything, to perform something because performance has become a new currency, a tyrant » (*MR*, 35). Par la maladie, elle s'extirpe de ce « world [that] is ruled by unruly, ravenous, greedy statesmen and [states]women who seem to have nothing else in mind than to devour and destroy lives and mother earth » (*MR*, 3), et où « [w]inning is paired with somebody else losing[,] [q]uite the contrary of Alice in Wonderland » (*MR*, 35). Confinée à un autre mode d'existence comportant ses propres violences, elle n'huile plus ce « system that wants you to compete, to be better, stronger, more important than somebody else » (*MR*, 35), ne serait-ce qu'en exposant ses failles, ses contradictions.

Lorde, dans le même ordre d'idées, écrit qu'elle « n'étais pas censée exister, en tous cas pas de manière signifiante dans ce foutu monde fait pour des petits mâles blancs » (*SL*, 117), et cette situation précaire, où le moindre faux pas est un retour à la case départ, a exacerbé son épuisement : a précipité son corps vers la maladie en le soumettant à des efforts exagérés mais nécessaires pour qu'il puisse se frayer une place dans ce monde, voire pour exister seulement. « Il a fallu regarder en face, dans mes rêves aussi bien que dans les résultats d'analyse des marqueurs immunologiques, les effets dévastateurs d'un excès d'activités », admet-elle (*JC*, 94). Dans ce bourdonnement, abeilles ouvrières qui s'activent dans la ruche, je perçois ces phrases de V : « I lived as a breathless, rapacious machine programmed for striving and accomplishment. Because I did not, could not, inhabit my body or the Earth, I could not feel or know their pain. I could not intuit their unwillingness or refusals, and I most certainly never knew the boundaries of enough » (*BW*, 3). Avant le cancer, de ses lèvres ne s'échappaient jamais un *no* ou un *not* qui délimitent, selon elle, la gestuelle des personnes malades : « Sick was not well, not able, not working, not making things better. Sick was surrendering, caving in. Sick was wasting time, not adding up. Sick was alone and stuck as the rest of the well world moved by » (*BW*, 65). Or ce corps, qui cède sous l'abondance de ses ruines tandis que le monde autour ne cesse son battement, s'enfonce non pas en « chute libre » (*D*, 186; *JC*, 39), mais peut-être davantage en érigeant, par son effondrement, une partition de sens jusqu'alors inatteignable : « [The professor] taught [Stefan] to drop an arm in free fall, to let go, then to trust to drop an arm and hit the right key » (*MR*, 30). Je voudrais partager avec ces femmes ce que cet enseignant de piano répétait à Stefan, soit : « “There is no such thing as missing a key or making a mistake. If it happens, so be it. It happens to everybody, and it is nothing wrong. Go on playing as if everything is all right” » (*MR*, 30). Je leur répéterai ces mots, et surtout à Boyer pour qu'elle puisse remettre en mouvement son corps « en miettes » et le

secouer de « [s]es échecs », elle qui, dans la maladie et en amour, s'« étai[t], en gros, laissée devenir rien du tout » (2022b : 59).

« “[A] lump of wild nothing” » est le nom qu’a donné Lorrie Moore à sa tumeur, et que Gubar juxtapose à côté de ce qu’elle représentait pour Katherine Russell Rich, c’est-à-dire « a panther, voracious but willing to bide its time » (*MDW*, 68). Le cancer est, dans la littérature des femmes que lit Gubar, « [a] cankerworm, [an] eel, [an] embryo, or [a] cockroach » (*MDW*, 68). Caroline, quant à elle, se sait en présence d’un « moth-eaten fur » (*MR*, 41) qui ne vole plus et qui gruge sa vie par le bas. Je la vois donc qui baisse les yeux, car elle non plus n’attend plus rien du haut. Ayant « toujours détesté l’héroïsme dans toutes ses nuances » (*C*, 151), Caroline se détourne de tous ces conquérants qui prennent les plus beaux risques en s’inspirant des oracles. Elle s’éloigne de ceux qui ont du temps pour « médit[er] []es ruses et []e dessein<sup>196</sup> » (n.d., p. 126) et qui peuvent, d’un simple mouvement de sourcils, livrer l’ordre de « les charger d’autres liens<sup>197</sup> ». Ses amitiés fragilisées par le cancer, elle garde néanmoins d’Ulysse les cordes d’or avec lesquelles il fut attaché au mât de son navire, puisqu’elle aussi souhaite entendre le chant des sirènes sans sombrer dans l’« amas d’ossements d’hommes et de peaux en putréfaction » qui les encercle (*ibid.*, p. 166).

\*

### *V pour voyage*

« Et nous fûmes entraînés, pendant neuf jours, par les vents contraires, sur la mer poissonneuse : mais, le dixième jour, nous abordâmes la terre des Lotophages qui se nourrissent d’une fleur. » (*ibid.*, p. 117.) C’est ainsi qu’Ulysse et ses compagnons se retrouvent en présence de « mangeurs de lotos ». « On dit des fleurs de lotus que, lorsqu’elles sont consommées, elles provoquent l’idylle de l’oubli qui annihile la logique d’autopréservation », écrit Marder, « mais Adorno et Horkheimer remarquent que “ce bonheur n’est en effet qu’une illusion, un état apathique et végétatif”, qui serait “dans le meilleur des cas, l’absence de conscience du malheur” » (2021, p. 183). Marder n’est pas d’accord avec la façon dont « []es théoriciens critiques dépeignent la représentation homérique comme une utopie irresponsable, capricieuse et immature,

---

<sup>196</sup> Les extraits de *L’Odyssée* de Homère ont été tirés de ce document en ligne, traduit par Charles-René-Marie Leconte de L’Isle : [http://www.crdp-strasbourg.fr/je\\_lis\\_libre/livres/Homere\\_Odysee.pdf](http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Homere_Odysee.pdf)

<sup>197</sup> Au sujet des sirènes, il est écrit qu’elles « chantaient ainsi, faisant résonner leur belle voix, et [le] cœur [d’Ulysse] voulait les entendre; et, en remuant les sourcils, [il] fi[t] signe à [s]es compagnons de []e détacher; mais ils agitaient plus ardemment les avirons; et, aussitôt, Périimèdès et Eurylokhos, se levant, []e chargèrent de plus de liens » (Homère, n.d., p. 169).

qui dans l'extase oublie le domaine de la nécessité – dont la plante est exclue – et donc la justification du travail, supposé satisfaire nos besoins » (*idem*). Parce que « [l]es Lotophages [...] appréciant la générosité de la nature végétale, font confiance aux plantes, en tirent subrepticement un savoir et leur substance sans s'épuiser à les cultiver » (*idem*), la tradition philosophique inspirée des Lumières les considère aliénés par (la) nature, menant une existence aussi « pauvre que l'existence des bêtes » (Adorno et Horkheimer, 1974, p. 81). La consommation du lotus tel qu'il est cultivé par les Lotophages, c'est-à-dire non apprêté et non transformé, arraché à la terre puis mâché, susciterait une confusion du sujet, un engourdissement de ses identités. Pour confirmer cette hypothèse, l'on s'attarde au moment où Ulysse presse ses trois compagnons de regagner le navire, tandis que ceux-ci « veulent rester avec les Lotophages » (Homère, n. d., p. 117). Cette plante est alors dépeinte comme un élixir qui distrait des vrais travaux à accomplir, en provoquant une amnésie du départ et du retour. Il s'agit, en d'autres mots, d'une plante qui fait perdre la raison et la mémoire.

L'équipage repart en mer après avoir quitté les « mangeurs de lotos » et échoue sur l'île des « mangeurs d'hommes » (*ibid.*, p. 136). Polyphème est le plus fort des Cyclopes : son unique œil est vis-à-vis sa bouche, d'où l'idée qu'il ne voit pas très bien qu'il mange ses semblables, qu'il n'a pas conscience de se manger lui-même. Pour éviter d'être dévoré par Polyphème qui ne maîtrise pas les règles de l'hospitalité, et pour s'échapper de la cave où, avec ses compagnons, il est prisonnier, Ulysse a l'intention de le « dompter par le vin » (*ibid.*, p. 127) et de lui planter un épieu d'olivier dans l'œil. À l'impératif que lui lance Polyphème, à savoir « dis-moi promptement ton nom afin que je te fasse un présent hospitalier dont tu te réjouisses » (*ibid.*, p. 123), Ulysse, comme s'il savait que l'hospitalité la plus sincère ne réclame pas le dévoilement de son nom et qu'elle s'abstient de donner des ordres, répond : « Je te le dirai, et tu me feras le présent hospitalier que tu m'as promis. Mon nom est Personne » (*idem*). Ne réalisant pas le tour de force – et de farce – que réalise Ulysse en se présentant à lui masqué sous le nom d'*Oudeis*, signifiant en grec ancien « héros » et « personne », le Cyclope se réjouit : « Je mangerai Personne après tous ses compagnons, tous les autres avant lui. Ceci sera le présent hospitalier que je te ferai » (*idem*). Ainsi, lorsque ses cris dus à l'attaque d'Ulysse réveillent les autres Cyclopes qui aussitôt lui demandent ce qui se passe, Polyphème ne peut avouer que le responsable est... Personne. « Certes », répondent les autres avant de se retirer, « nul ne peut te faire violence, puisque tu es seul. On ne peut échapper aux maux qu'envoie le grand Zeus » (*ibid.*, p. 125). Polyphème, à leurs oreilles, subissait la colère implacable d'un Dieu et non la tromperie d'un homme l'ayant pris à son propre piège. Car en renonçant juste assez à son nom afin de se dire Personne, dont les traductions anglaises *no one* ou *nobody* rendent explicites une singularité entravée par le multiple ou

encore l'absence d'une chair à savourer, Ulysse demeure un héros à la quête inachevée. C'est sur son destin qu'il a agi, réécrivant au fil du mythe l'origine et l'aboutissement de sa fiction, au nom de personne sinon de lui-même.

\*

### *V pour végéter*

« Est-ce la Forêt-où-les-choses-n'ont-plus-de-noms? », s'interroge Alice, « qui depuis qu'elle avait basculé de l'autre côté se demandait quand elle la traverserait. Allait-elle [...] y perdre jusqu'au souvenir de son propre nom, faire la rencontre [...] d'un compagnon au regard sauvage et doux, un faon qui aurait pareillement oublié les mots des êtres et des choses? » (RA, 293.) Non, puisqu'Alice est à la frontière de « la Forêt du Pas à Pas de la Convalescence » où elle devra « seule [s']y promener » (RA, 293), contournant les « allées de hêtres » (RA, 295). Si on aspire le « h », c'est avec « être » que se retrouve Alice à l'aube de sa convalescence, un « être » qui dessine peut-être la même trajectoire de Lorde lorsqu'elle écrit, à la fin de son *Journal du Cancer* : « Je n'aurais jamais choisi moi-même cette trajectoire. Mais je suis très heureuse d'être ici. D'être » (JC, 94). Alice, au seuil d'une densité végétale, est alors prise avec une question existentielle, entourée par des *être* qui interrogent l'essence à la fois de son identité malade et de sa quête. Sa convalescence esquisse moins le projet d'un *soi* plus grand que nature qu'elle suggère l'avènement d'un *soi* campé au ras-du-sol, dont la venue au monde ne sera plus jamais neutre en raison de sa proximité avec ce qui, différent, se rapporte au même – un même qui, à chaque seconde, diffère de ce qu'il est. « Toujours une idée la tirait vers le passé ou l'avenir », raconte Flem au sujet d'Alice. « Cette course incessante formait le paysage familier de ses pensées. [...] Comment demeurer présente au présent » (RA, 296), comme lui avait suggéré la Licorne, si le présent « contient tous les possibles », « l'imprévisible » et « à chaque instant toute la vie » (JR, 294)?

« What I hadn't anticipated was the tree », avoue V au sujet de sa chambre d'hôpital. Imprévu, voire inespéré, cet arbre, derrière la fenêtre adjacente à son lit, était sa seule distraction pendant des jours (BW, 101). « For hours I lost myself, my body, my being dissolving into tree », et ces heures appartenaient à un rêve qui n'avait rien à voir avec celui de l'Amérique où « all value lies in the future, in production. There is no present tense » (BW, 101). En affirmant « [t]here is no value in what is, only in what might be made or exploited from what already exists », et en concluant tristement que sans le travail, dans une société

capitaliste, « I ha[ve] no inherent value », V se lie d'intimité avec l'arbre au destin similaire : « Unless the tree would be wood, would be house, would be table, what value was there to tree? » (*BW*, 102). « [She] would let the tree take [her] », car « [t]rees had everything to do with life » (*BW*, 102). Il me semble que cette certitude ainsi que ce mode d'existence ancré dans l'instant sont familiers aux Lotophages qui, par leur cohabitation avec la nature, furent, je le rappelle, discrédités par le rationalisme des Lumières, à l'instar des femmes d'ailleurs. C'est précisément parce qu'ils ont une expérience immédiate du monde sensible et qu'ils ne se projettent pas au-delà de l'actuel, qu'ils composent un état dit « apathique et végétatif » (Adorno et Horkheimer). J'aimerais désormais m'arrêter sur le verbe « végéter » pour ce qu'il recèle de formes de vie; de devenir pour les femmes malades qui, malgré l'implacable réel, négocient un présent d'« intuition directe », plutôt qu'un « présent du passé » (la mémoire) ou un « présent du futur » (l'attente) (*RA*, 297).

Anne Dalsuet, philosophe, s'intéresse à la sémantique équivoque de ce terme qui a connu dans l'histoire des langues romanes et germaniques un déplacement de valeur assez important au début du 18<sup>e</sup> siècle, au point où sa définition d'origine a été détournée, retournée à 180 degrés. Difficile de ne pas attribuer à ce changement une motivation politique : l'acception désormais péjorative, voire négative, de « végéter » confère aux humains une excuse pour justifier et légitimer leur domination sur le végétal. D'entrée de jeu, nous dit Dalsuet, « [n]ous pourrions dire que le végétal, *c'est d'abord ce qui végète* » (2020, p. 75; souligné dans le texte). Mais au-delà de cette logique circulaire, se cachent des sens beaucoup plus nuancés et riches, que dévoile notamment l'étymologie latine des mots. En effet, si « [*v*]egetus signifia au départ vigoureux, et caractérisa ce qui se développe, se fortifie, et croît de soi-même avec force, en réalisant sa forme », « le verbe végéter » quant à lui, « qui est un emprunt au latin impérial, *vegetare*, signifiait *animer, vivifier* », « en vint [à] signifier son contraire, *vivoter, mener une vie inerte et sans émotion, apathique, inactive* » (*idem*). Dès lors, résume Dalsuet, « [*v*]égéter ne qualifia plus un processus dynamique mais, par figure, l'état de ce qui se confine et présente une vitalité amoindrie, sous l'effet de mauvaises conditions de terrain, d'espace ou de lumière » (*idem*). En prolongeant le fil de pensée d'Aristote tout en le défaisant, la philosophe élève au rang de « nécessité absolue » la corruptibilité des vivant·es afin de pointer que la « démarche épistémologique aristotélicienne », « guidée par la finalité, [par] la question "en vue de quoi?" » (*ibid.*, p. 78), exclut toutes les potentialités morphogénétiques des végétaux qui n'ont d'ontologie que renouvelée et renouvelable à chaque hybridation, à chaque contamination croisée, avec d'autres formes de vie, que celles-ci soient cosmiques ou terrestres. La plante, considérée « dormante et amputée » (*ibid.*, p. 80) à cause de son immobilité, de son intelligence et de sa sensibilité qui se manifestent autrement qu'en sensations nourrissant l'« imagination, [la] mémoire, et *a fortiori*, [le] calcul rationnel et [l']entendement » (*ibid.*, p. 79), puis à cause de sa « longévité

exceptionnelle » qui défie la réalisation de sa cause finale (*telos*), soit « la perfection de [sa] nature propre » (*ibid.*, p. 78), est laissée hors-champ par la métaphysique occidentale pour mieux être récupérée comme fragment d'un tout neutralisé par ce tout.

À cette « logique d'emboîtement » intrinsèque « au modèle ontologique de l'échelle naturelle scolastique (*scala naturae*), inspirée d'Aristote, où chaque être supérieur englobe l'être inférieur », les plantes résistent, en incarnant ce « tout dans le tout » – j'ai écrit « tour » – dont parlait Coccia. Un tout qui tourne sans « connaître la cartographie du retour » (*JR*, 102). Qui *vivote* avec « une sensation vague dans l'organisme », car « on aimerait bien savoir comment cela serait si plus rien ne devait croître trop rapidement, n'était décidé trop rapidement, traité, travaillé, produit. [...] Ce qui reste non cultivé, c'est une jachère, un champ en friche induit chimiquement » (*D*, 180). En restant près de ce qui, en elle, végète, puis en détrônant la vision téléologique et fonctionnaliste qui domine l'Occident depuis Aristote, *vision* qui se veut prophétique en « s'opposant [...] à un enracinement qui serait repos » (Blanchot, cité dans Dufourmantelle, 2014, p. 190), Stefan se met à la recherche de trésors que seuls les sorties de piste, les arrêts et les pas de côté exhument par le tracé qu'ils créent : « If you are mainly goal oriented, you can't get sidetracked, discovering gems off the beaten path », écrit-elle (*MR*, 103).

\*

J'ai tenté d'en finir, j'ai raté ma sortie. Le sac de plastique sur l'oreiller droit, déchiré en pleine nuit sans que j'en aie conscience, un geste désespéré pour défaire le nœud à mon cou, malgré mes articulations ramollies par les somnifères. Le sac de plastique comme horizon à mon réveil et la condensation intérieure, la preuve que j'avais essayé d'y respirer, j'avais sué, j'avais pleuré peut-être. Ni Caroline ni moi ne savions que la mort s'installait sournoisement en elle, et pendant qu'elle ravageait ses os, lui léguant un mauvais pronostic, je l'avais suppliée d'influer sur ma trajectoire. J'avais lancé une pièce imaginaire en niant les probabilités, en étant désintéressée par le résultat, pile ou face, vivante ou morte, peu importe, tant que mes intentions embrassaient cette vague envie de ne plus être.

Cinq mois plus tard, Caroline reçoit son diagnostic. Je range la pièce dans ma poche, un geste que d'autres ont fait, avec des roches. Désormais, je dois vivre et l'accompagner. Je dois transformer mon abattement en abattoir, non pas pour reproduire sa logique mortifère, meurtrière, mais pour le mantra que dévoile ce mot. *Que celui qui cherche une vie nouvelle se mette à la place d'un animal conduit à l'abattoir*, écrit Isabelle Sorente,

reprenant « une ancienne instruction bouddhiste » (2023, p. 12) pour en faire la quête spirituelle et sensuelle de son existence et de son écriture. Je parle de ce livre à Caroline, en lui disant qu'il débute avec trois souvenirs où la narratrice s'était mise dans la peau d'un oiseau, d'un escargot et d'une truie. Elle avait sept ans lorsqu'elle a été témoin à la télévision des conséquences désastreuses d'un déversement de pétrole dans la mer. Le supertank Amoco Cadiz venait de faire naufrage. Cette scène n'est pas sans rappeler celle qu'avait vue V dans le prolongement de son corps malade. Sorente raconte comment le cadre de l'image s'était fixé un bref moment sur un oiseau comprimé par la substance toxique. En regardant ses tentatives pour s'extirper du liquide noir, elle avait senti la douleur de l'oiseau, il avait réussi à se hisser sur un rocher, mais ne parvenait plus à bouger, à allonger ses ailes. L'oiseau était condamné, « il baiss[ait] la tête vers l'océan écœurant dont il v[enait] de s'extraire » et, en dernier secours, s'était jeté « tête la première sans l'enfer étale » (*ibid.*, p. 4). Je découps cette scène devant Caroline, comme si j'étais la jeune fille, comme si j'étais moi aussi l'oiseau. Les larmes coulent, je les ravale, je les essuie. Le hurlement qu'a poussé Sorente à l'instant où s'est laissé mourir l'oiseau, c'est le mien.

Sorente précise que le fait de se mettre à la place de quelqu'un d'autre est une opération immersive. C'est une question de corps-à-corps, avec ce que cela exprime de résistance et de proximité. Quand je touche aux pleurs de Caroline, à sa sueur, et qu'en retour, son haleine m'atteint, pendant que moi aussi, j'envoie vers elle des particules à peine perceptibles, que se passe-t-il, qu'est-ce qui passe entre nous? Qu'est-ce qui se place entre nos deux places non interchangeables, mais issues du même monde, un monde qui rend malades les femmes? Une éthique de responsabilité, ai-je envie de dire avec Emmanuel Levinas, ou avec Donna Haraway, mais je citerai Catherine Malabou à ce sujet : « Être responsable, c'est être susceptible de répondre de l'autre, de faire droit à son vœu, à sa souffrance, et répondre de lui, c'est être capable de se substituer à lui. Cette substitution toutefois, [...] ce n'est pas revêtir son masque ni fabriquer son moule » (2003, p. 108). Si les places jamais ne se confondent, il y a néanmoins du mélange, du démoulage, du langage en attente d'histoires, et peut-être même un peu de magie. Ces mots de Marguerite Yourcenar font saillie dans le récit de Sorente : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, [...] dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » (2023, p. 67). Cette magie sympathique, renvoyant aux affinités naturelles selon le latin *sympathia*, est pour Sorente « la condition de la vie. Si on ne se met à la place de personne, quelque chose se fige. La vie cesse de circuler... » (*ibid.*, p. 135).

*Se mettre à la place, c'est-à-dire à côté, de notre amie malade conduite par le deuil de son existence, c'est ne plus souffrir dans la discrétion de l'horreur, cachée derrière les cloisons du corps, dans la violence de l'irrévocable. C'est retenir le déplacement à même le subterfuge, laisser les inquiétudes circuler de peau en peau, toucher à l'impropre de nos vies, à ce qu'elles salissent, ternissent, déchirent en réponse au tragique. C'est ne pas se convaincre de connaître de cette amie tous les secrets, au contraire. C'est savoir qu'on n'en sait rien et consentir à la portée entre nous des angles morts. C'est mettre de côté nos outils conceptuels, nos clés de lecture, pour déverrouiller un espace énigmatique entre elle et nous. C'est nous méprendre à l'intérieur d'un doute semé chaque fois qu'on demande *êtes-vous bien Caroline Dawson? Et vous, celle qui l'accompagne?*, et prétendre que la réponse se discute, que cela dépend des circonstances, des interactions et des instructions. C'est nous retenir d'ajouter qu'un jour, ignorant lequel, on sera là, nous aussi, dans ce lit, dans cet état, en compagnie des acariens. Suffit-il de n'être ni vu ni connu pour s'échapper de l'abattoir?*

Je persiste à croire qu'en trouant le sac de poubelle noir, le passé s'est rompu. Dans cette histoire jamais trop belle pour être vraie, l'oiseau secoue ses plumes, je tâte ma poche pour vérifier si la pièce y est toujours, et Caroline, même alitée, se dresse contre le ciel. Elle m'arrive de la montagne magique.

\*

Après la chimiothérapie qui élimine « les cellules à croissance rapidement [...] encore et encore<sup>198</sup> » (*D*, 180), Stefan se sent végétative; droguée. « “Drugged” is too general a term to convey anything in particular », ainsi tente-t-elle de déplier ce qu'elle ressent pour apaiser les yeux inquiets de son amante : « I feel tired but not simply physically tired or mentally exhausted, I feel tired and sick of everything all that day and into the next and with that there's the bad taste in my mouth which is not only a bad taste but also disgust with the experience » (*MR*, 97). « What changes occur on a cellular level I don't know », et c'est en ignorant tout ce qui se bouscule à l'intérieur de sa chair qu'elle « had accepted chemotherapy again. I had to. I didn't want to » (*MR*, 98). Ce qu'elle sait, c'est que ce cycle de traitements est le dernier. « In the park

---

<sup>198</sup> La chimiothérapie est un traitement agressif qui détruit non seulement les cellules cancéreuses mais endommage également les cellules saines, de même que les organes, les os, etc. Elle peut être comparée aux traitements que l'on impose au sol afin d'améliorer sa performance, sa capacité de rendement, en éliminant les parasites : « What happens to these incredibly numerous and vitally necessary inhabitants of the soil when poisonous chemicals are carried down into their world, either introduced directly as soil “sterilants” or borne on the rain that has picked up a lethal contamination as it filters through the leaf canopy of forest and orchard and cropland? Is it reasonable to suppose that we can apply a broad-spectrum insecticide to kill the burrowing larval stages of crop-destroying insect, for example, without also killing the “good” insects whose function may be the essential one of breaking down organic matter? » (Carson, 2002, p. 56).

the tree tops keep calling » (MR, 98) : le *non* qu'elle émet est un coup de vent, faisant bruisser les feuilles et décrocher des samares. L'hôpital est situé « in an asphalt desert. Nowhere to go » (MR, 100). Parce que Stefan « do[esn't] want to take that road », le chemin de la chimiothérapie jusqu'à la mort, et que « [t]o stay too long in a place without resonance takes a toll on you » (MR, 100), elle s'essaie à cette route qu'ouvrent les arbres et les samares éparpillés. Sur le goudron, ceux-ci suggèrent une ligne « not straight<sup>199</sup> » (MR, 103), parallèle aux fentes où poussent « fleurs de bitume » et « nombrils-de-Vénus » (Dalsuet, 2020, p. 74). L'amour grimant en lierre sur ses jambes, Stefan avance à contresens de ces gens « [who] are moving around, moving ahead, [who] want to move on and hear that [she is] better, "back in shape" » (MR, 103). Elle n'a pas à retrouver sa forme antérieure, puisqu'elle apparaît au présent de sa métamorphose, pétrie par la puissance de l'organique qui l'interpelle. « Chronic is not dynamic and fit, is not moving ahead. Ahead means: forward » (MR, 103) : le cancer, « which is not a baby or a dog or a cat, but as much present as any other living organism, [...] something extremely alive » (MR, 103), conduit les femmes malades au terrain vague de leur corps. « L'unique façon de survivre au pire est de se précipiter vers le refuge parfait de l'engourdissement », admet Boyer (C, 165). « La dissociation règne » (C, 165), elles tombent dans la lune.

À cet endroit, relate Biron, « [l]e ciel est plus noir que tout ce qu'il est possible d'imaginer. La lumière du soleil empêche l'œil de percevoir les étoiles. Devant le noir du ciel, devant la courbe de la lune à l'horizon, les astronautes parlent d'une *désolation magnifique* » (JR, 91; souligné dans le texte). Désolées, désorientées, les femmes malades végètent, on pourrait dire de l'extérieur qu'elles ne « f[ont] rien<sup>200</sup> », leurs gestes aussi « subtils » que les mouvements des animaux qui hibernent ou des plantes en dormance : « il est facile de se tromper en hiver en prenant un arbre entré en dormance pour du bois mort, l'archétype de la matière inerte », écrit Marder (2021, p. 49). Mais les femmes regorgent de matières explosives et radioactives qu'elles ont respirées, bues, mastiquées, grattées à même l'écorce du monde, leurs ongles qui désormais s'arrachent comme les pages d'une vieille encyclopédie<sup>201</sup>, leurs dents cariées qui tombent comme des écailles de tournesol<sup>202</sup>. Elles vibrent de « déchets toxiques<sup>203</sup> » (C, 64) qu'elles reçoivent dans les veines, et au fil du

<sup>199</sup> « Yet my piano teacher used to say: "The shortest connection between A and B is not a straight line." Or, as another saying goes: "Witches' tours are detours." » (MR, 103).

<sup>200</sup> « Je ne fais rien, je suis immobile, oui le comptable confirme... » (JR, 110).

<sup>201</sup> « Mes ongles tombent en dépit de mon refus » (C, 165),

<sup>202</sup> « Les dents ne sont plus extraordinaires, et l'intestin est complètement délabré », écrit Hyvrard (LC, 182) au sujet des conséquences de la chimiothérapie sur son corps qui, désormais, « ne se fait plus jamais oublier » (LC, 183).

<sup>203</sup> « Laissez les poils de vos aisselles sur le site pollué par des déchets toxiques à côté duquel vous avez vécu à une époque » (C, 64).

traitement, leur chair devient une « arme chimique » (C, 83) recouvrant une « ombre » tumorale qui « rayonne à l'écran » (C, 84); une comète brûlée contre l'imagerie médicale.

C'est ainsi que, espérant les fées clochette et leurs cristaux d'or<sup>204</sup>, elles brillent dans leur nuit froide avec une blessure au cœur qui les empêche de prier, « je virailais dans les couvertes/les je-vous-salue-marie restés suspendus » (Dawson, 2023a, p. 77). Elles luisent d'impatience dans leur sommeil désespérant, avec au cou « un cordage rêche et lourd de bateau » qui les étouffe (JR, 71). Et lorsqu'elles s'endorment enfin, elles se réveillent en sueur ou en sourire, en conservant le rôle qu'elles tenaient dans leur cinéma : « I am the gardener and in charge of the palm trees. Some of them appear to have blackened leaves (or is it a growth?) at the end of a small bunch of leaves. I have to remove them [...]. It falls on its own, like a leaf detaching itself from the branch in the fall, when the time is ready » (MR, 112). Elles « regarde[nt] les aiguilles de [leur] montre qui [leur] paraissent lentes » (VC, 104), elles « chasse[nt] sans succès la poussière » lunaire sur leurs horloges, « [u]ne lame de fond aspir[ant] le temps » (JR, 125). Rattrapées par ce temps qui accélère en rotation stellaire, « lundi, jour de la Lune, mardi, Mars, mercredi, Mercure, jeudi, Jupiter, vendredi, Vénus, samedi, Saturne... » (RA, 298), elles stagnent dans la puissance de leur silence tel un oiseau qui plane... en attribuant au réel la juste part de rêve, en repoussant la dernière majuscule, le dernier point sur les *i*, afin que la langue ravalent ses trous noirs et qu'il y ait, à l'endroit de ses béances, l'extension de leurs désirs. Celui de vivre, de réfléchir, de lire, d'écrire, d'écouter le monde avec les yeux et les mains, de voyager, d'aimer, d'écrire à nouveau...

\*

### *Une chose et son contraire*

« Dans l'espace, le soleil peut se coucher seize fois par jour, alors il faut créer un horaire artificiel », écrit Biron qui précise que, sur la lune, « l'horizon apparaît de façon nette, incurvé, même avec les rochers un

---

<sup>204</sup> Les fées « ont le pouvoir de vous ensorceler, de verser sur vos bras nus cette poudre d'or qui vous fera vous envoler dans le pays des songes où les enfants sont rois. La fée clochette existe, chaque guerrier l'a vu au moins une fois traverser sa nuit, son insomnie », écrit Dufourmantelle (2012, p. 169). Je lis que « la poussière d'or [est] un outil potentiel dans le traitement du cancer » (<https://www.concordia.ca/ucactualites/central/nouvelles/2018/01/31/poussiere-dor-dans-le-traitement-du-cancer.html>). Dufourmantelle ajoute que « [l]es fées sont substantielles. Elles nous offrent la douceur là où le chemin se brise et que le terrain, trop accidenté, ne permet plus d'avancer. Dans chaque adulte, il y a un enfant, et dans chaque enfant, un guerrier » (*idem*). Il en est ainsi pour Lorde, et d'autres, qui se qualifie de guerrière sans toutefois en revendiquer le caractère héroïque, n'ayant pas « envie d'être forte » (JC, 21), même si elle a « été au front » et qu'elle y « revien[t] encore » (JC, 76).

peu partout » (*JR*, 91). Le Petit Prince s'était quant à lui exclamé : « Un jour, j'ai vu le soleil se coucher quarante-trois fois! » Plus loin dans le récit, le Petit Prince fait la connaissance d'un renard, avec qui il veut jouer, et peut-être s'agit-il du même renard que voit Biron dans ses songes hallucinatoires s'épanchant dans la réalité : « Je sens les pattes d'un animal qui marche sur mon lit, près de mes jambes. J'écarquille les yeux. Un renard se tient près de moi. Un renard. Je peux voir ses gencives noires, ses dents pointues, l'intérieur de ses oreilles, ses pattes fines. Je suis certaine qu'il y a un renard dans la chambre » (*JR*, 67). Biron ne parvient qu'à traquer sa douleur et non l'animal, les antidouleurs qu'elle a pris l'empêchent de se déplacer et de « s'approcher de la boule de poils orange » (*JR*, 68). « La fiction a ses limites et ses contraintes », écrit Flem (*RA*, 279) : « Alice et le Petit Prince ne s'étaient jamais rencontrés et ne se rencontreraient jamais », parce que nous ne pouvons pas nous glisser « entre les pages d'une histoire qui n'[est] pas la [nôtre] » (*RA*, 279). Qu'il s'agisse d'étirer le bras vers une présence animale rêvée, de se faufiler là où nous n'avons pas de *je* car les actions racontées ne nous concernent pas, ou d'attendre que se couche un soleil pour la quarante-quatrième fois, qu'importe... car toutes ces situations montrent que l'affairement du vivant correspond à une chose et son contraire – à la « contrairement<sup>205</sup> », dirait Hyvrard : le renard est fabulé, mais ne se matérialise que dans l'éveil; Alice n'a pas le nom du Petit Prince, mais leurs quêtes existent simultanément, dans deux ouvrages différents; le soleil se couche dans un hémisphère, mais demeure levé dans l'autre.

Les femmes de mon corpus sont malades en intensité d'existence, en surcroît de présent. Elles ont les lèvres gercées par les courants glaciaux de la mort. Et puisqu'Aristote nous a fait croire que « [l]a pince est au crabe ce que la main est à l'homme [*visi*] », (cité dans Dalsuet, 2020, p. 80), ces femmes racontent que « [q]uelquefois, on [les] regarde pour essayer de découvrir sur [leur] peau ou sur [leurs] mains le truc qui fait qu'[elles ont] le cancer » (*LC*, 68). On guette le crabe à chaque phalange, la bête « avec des pinces qui marche à reculons » (*LC*, 23). Sous leurs pinces, les disparues ressuscitent; une lettre tapée est un coup de pelle dans la terre d'un cimetière abandonné; une phrase tapée est une grue qui arrache aux profondeurs les racines pourries; un texte tapé est l'excavation d'arbres malades qui ont « unfolded in the middle of [their] chest » et qui ont été « filled [...] with medical cement<sup>206</sup> » (*MR*, 60). Et moi, parmi les coups de marteau et de hache – « harsh cancer therapies seem to use “a hammer to kill an ant on a glass window” »

<sup>205</sup> « Ensemble de deux contraires perçus différents mais non séparés dans la pensée. » (Hyvrard, 1984, p. 12).

<sup>206</sup> « During a shiatsu treatment I saw a huge tree, one of those giant trees that stand their ground so bow-legged a car could pass through underneath. Such is the level of comparison in our world: the size of cars. The image of the giant tree unfolded in the middle of my chest, where, a year ago, the surgeon had filled the caved-in vertebra with medical cement. In the middle of the tree trunk a concavity opened and in it sat a dark wooden goddess. The wood had blackened with age or with fire. She reminded me of Kali or of a Black Madonna. When I told the Shiatsu therapist afterwards, he said no wonder you were growling like a grizzly when I worked that area » (*MR*, 60).

(*MDW*, 191) –, j'écris avec le canon qu'est devenu le corps de Caroline, ses os réduits en poudre; ses épaules supportant « plusieurs voix » qui, « à intervalle et à distance fixes », chantent « le même dessin mélodique<sup>207</sup> »; sa colonne vertébrale érigée en « tige de roseau » – selon le sens premier du grec ancien *kanôn* – et qui introduit ses jambes en plantes vasculaires transportant mer rouge et particules d'iode.

Le « corps qui s'effondre est une arme » (*C*, 64) et c'est dans cette perspective que *végéter* est autant abaissement que soulèvement, autant suspension qu'agitation. Celles « [who] cannot stand to stand » (*MDW*, 193) végètent, tout en menant, pour le dire avec Marder, « une lutte acharnée [...] pour être ou devenir-autre dans la croissance et la reproduction, ainsi que dans la métamorphose de [leurs] qualités végétales en potentialités humaines et animales » (2021, p. 199). En soutenant que d'« [a]tribuer une identité statique à la façon d'être et de penser aux plantes revient à mépriser leur vivacité même » (*idem*), Marder nourrit ma réflexion sur le « non » des femmes malades qui, au terme de cette thèse, ne peut être qu'un prélude à l'invention « d'autres formes du vivre et de l'agir » (Didi-Huberman, 2019, p. 154).

En effet, selon Georges Didi-Huberman, refuser, « ce n'est pas seulement *ne pas faire*. Ce n'est pas, fatalement, cantonner son refus dans le seul règne de la négation » (*ibid.*, p. 153; souligné dans le texte). Car, précise-t-il, « [r]efuser, geste fondamental au soulèvement, consiste surtout à dialectiser : en refusant de faire ce qui nous est prescrit abusivement, on peut, on doit évidemment n'en pas rester là. On ne refuse pas un certain mode d'existence en choisissant seulement de ne pas exister » (*idem*). Mais à quoi se mesure ce « ne pas exister » pour des femmes abattues de leur vivant et qui, au risque de mourir, choisissent de ne pas admettre davantage de destruction dans leur vie? Pour celles qui n'en finissent jamais de recommencer à vivre et qui sont à jamais dans cet « intervalle de mort-vivant » « où l'être improvise sur lui-même, surgit de neuf le temps d'en finir » (Malabou, 2007, p. 65)? Est-ce que *vouloir en finir* – avec l'écriture, avec la souffrance – a à voir avec ce que Didi-Huberman nomme « cette puissance de *n'en jamais finir* », c'est-à-dire ce souffle qui, du sol, là où les femmes sont exposées dans leur vulnérabilité, « fai[t] fuser de nouvelles images, de nouvelles pensées, de nouvelles possibilités d'action » (Didi-Huberman, 2019, p. 154) vers toutes les cartes du ciel?

« The breast cancer patient Sarah Gabriel conveys my condition toward the end of accumulative chemotherapy », écrit Gubar qui explique ensuite que « [h]er complaint is that I don't exist anymore.

---

<sup>207</sup> Définition de « Canon », *Larousse*, 2023.

Everything that makes me *me* is gone » (*MDW*, 189). Ce *moi* qu'elle sait avoir perdu, à l'instar de V qui a noté combien « [m]e is irrelevant. Me is personal and specific. Me is what has to be passed through to get where [the doctor] is going » (*BW*, 71), est ce qui fortifie sa « determination *not* to prolong false hopes or debilitating procedures that rob me of myself » (*MDW*, 191). Mais parce qu'un *moi* ne s'évapore que pour en faire advenir un autre, Gubar remarque qu'elle entend et perçoit désormais les choses différemment, de sorte que les expressions « that [she] used to find jarring take on new resonance » (*MDW*, 190). Par exemple, « “she passed” » pour signifier qu'une personne est morte. « Not “she passed away” », mais juste « “she passed” ». Le « away » n'est plus nécessaire; il n'est plus la destination éloignée que l'on atteint une fois décédée, mais l'indice d'une variable inconnue au cœur de l'équation existentielle, la mort ramenée à l'immédiat, intégrant le noyau du monde.

Gubar patine sans connaître la distance à parcourir, elle trébuche sur la glace, son reflet distordu et sa langue mordue qui laisse filer un *verlan*, « [l]e nom de l'innommable » (*LC*, 30). « Le *verlan* des impuissants à subvertir l'ordre imposé par les mots », car, tel que le rappelle Hyvrard, « [l]orsque [nos] combats ont échoué, il ne [nous] reste que cette facétie. Une ultime façon de protester qui ne change rien puisque le nom n'a pu être changé, mais en même temps une façon d'exprimer la vision opposée qu'on a du monde, et de soutenir qu'on n'y renoncera pas » (*LC*, 30). C'est-à-dire ne pas renoncer à « refuser l'ordre établi », ne pas se résigner à accepter les « [t]out se passe comme si<sup>208</sup> » (*LC*, 30) au bout desquels un « grand magma », œuvrant pour le statu quo, « condemn[e] les porteurs [du cancer] » au secret (*LC*, 31). À ce « tout se passe comme si », il faudrait « trouver la force chaque jour de noter des phrases qui disent exactement ce qui se passe » (*JR*, 118). Trouver dans son renoncement aux situations sociales injustes, ainsi que dans l'acte même de son refus, l'exaltation nécessaire pour « donner une forme à ce brouillard pierreux, à ce sentiment d'être à la limite de ses forces, d'être abandonnée, laissée derrière par le temps, par la vie » (*JR*, 118). Il faudrait végéter dans l'entre-deux d'un devenir qui est déjà en train d'être, percevoir en nos survivances troubles le potentiel présent et futur qui nous excède, et rester dans l'appel d'un événement qui ne se réaliserait qu'en tenant la note la plus noble du cristal... Ce « non » à la portée des doigts, ce « non » du crabe...

---

<sup>208</sup> « Tout se passe comme s'il y avait d'un côté une médecine scientifique, clinique, ignorant ce qu'est le cancer, et de l'autre, une société qui le sait parfaitement et projette sur ceux qui en sont atteints des fonctionnements constants. Tout se passe comme si tout le monde était au courant et que personne ne voulait en parler. [...] Tout se passe comme si le corps social entier savait bien ce qu'est le cancer, et que c'était pour le refuser dans le grand magma qu'il interdisait d'en parler... » (*LC*, 30-31).

Je visionne le film *The Garden* de Derek Jarman, *a journey without directions and no sweet conclusions*... Lors d'une des premières séquences, douze femmes habillées de noir, foulard noué aux cheveux, sont assises autour d'une longue table. Devant la mer, elles font bouger leur doigt sur le cristal d'une coupe. Le cristal se met à chanter. Elles paraissent hypnotisées par leur geste. La vitesse entre elles varie, ainsi que leur âge. Cette scène est reprise vers la fin du film, quelques minutes après un plan où douze hommes sont attablés dans le noir, devant un livre ouvert, les cheveux décorés d'une petite bougie. La voix de Jarman accompagne les hommes-apôtres qui devraient être en colère : « *I walk in this garden, holding the hands of dead friends. Old age came quickly for my frosted generation. Cold, cold, cold. They died so silently. Did the forgotten generations scream, or go full of resignation, quietly protesting innocence? [...] No words* ». Le ciel est en sang, le feu s'étend, la mer est orageuse, la musique composée d'instruments à cordes, « string music », épouse le son du cristal, « glasses humming ». Une femme en robe rouge se tient derrière les femmes en noir. Elle disparaît rapidement, elle ne faisait que passer, laissant l'impression de son sourire, symbole d'une puissance – « force et virtualité » – minoritaire (Didi-Huberman, 2019, p. 78).

Cette femme, ce n'est pas la Reine rouge, mais c'est peut-être Alice qui, un jour, pour « se donner du courage, de la vitalité », avait osé « le rouge de la tête aux pieds » (RA, 96). Ce rouge lui avait procuré « de l'élan, du tonus » (RA, 96), suffisamment pour murmurer, « en dénouant son turban trop ajusté », et au sujet de « [s]on histoire » qu'elle avait si « peur de finir » : « Maintenant j'ai presque hâte d'y mettre la dernière touche, d'en sortir, de passer à autre chose » (RA, 263).

\*

### *L'endroit juste*

Comment terminer ce qui n'a jamais commencé à se dire, ou ce qui à peine s'est dit? Comment « mettre la dernière touche » au présent qui s'ébauche de choc en choc, en suivant le fil des résonances et des affinités avec les infinis grouillements souterrains et aériens? Comment clore ce qui, au cœur de la vie, participe à son déploiement tout en retroussements et en spirales, en irruptions et en soubresauts, en suivant la géométrie de la terre, le mouvement des planètes?

Et si le début d'un texte, à l'instar des balbutiements mystérieux d'une amitié ou d'un amour, peut « take place long before [it] turn[s] into palpable reality<sup>209</sup> » (*MR*, 62), qu'en est-il de sa fin? D'ailleurs, « [y] a-t-il une fin? » (*VC*, 333.) Accad, qui n'a pas envie de se « résigner et [de] dire oui et amen à [s]on assassinat » commis par « la perversité de la société » (*VC*, 333), s'en « va, roulé[e] comme un galet, d'adaptations en découvertes, de luttas en sommeils, jusqu'à cette plage inconnue, où lancé[e] par la vague [elle] fini[t] » (Tuéni, citée dans *VC*, 272). Elle récite ces vers de Nadia Tuéni qui « résonne[nt] en [elle] comme de la musique » (*VC*, 272). Bien qu'elle ait « le sentiment d'avoir traversé une vallée plongée dans l'obscurité de la mort, et d'en être sortie », « le mauvais sang » continue d'affluer dans sa nuit (*VC*, 272). Son corps est une plage gorgée d'eau ayant conservé l'empreinte de « toutes les horreurs qu'elle a vécues » (*VC*, 272). Celles-ci « reviennent à la surface » avec le désordre d'une « mer démontée » (*VC*, 226), avec la fougue d'une marée gouvernée par la pleine lune... Vingt ans plus tard, Biron conclut quant à elle qu'« [il] n'y a pas de point final avec la maladie, parce que le corps est faillible » (*JR*, 125). « Chaque jour, quelqu'un pose son pied dans une zone de cratères poudreuse en espérant pouvoir revenir » (*JR*, 125), mais le soulier s'englué, il s'enfoncé, il y a une succion qui tire l'existence et l'écriture vers le bas. La cendre pénètre tous les pores du texte, comme la sueur brûlait mes yeux cet été, chaque fois que je marchais vers l'hôpital en empruntant le Chemin de la Côte des Neiges.

Caroline, avant d'être admise à l'hôpital, a rédigé une lettre à mon intention, publiée dans la revue *Moebius* (2023b, p. 147). « Mon amie épave », dit-elle joliment, « je tiens à toi comme à un fil, et je ne sais pas laquelle de nous deux partira avant. J'ai déjà préparé mon discours pour tes funérailles et tu devrais en faire de même pour les miennes » (*idem*). Je refuse, je croise les bras, de la vapeur sort de mes narines, ma désobéissance est salée de larmes. Dans mon ordinateur, il n'y aura pas de fichier qui se nommera « adieu, Caroline ». J'ai la naïveté de croire que même si la mort cerne son corps, elle pourra toujours repêcher une autre carte, puis une autre, puis encore une autre, jusqu'à ce que le paquet s'épuise, jusqu'à ce que le lac des possibles se change en nuage et que, face à nos mains en filet vide, écorchées par le fil d'acier qui nous lie, il faille changer de jeu en tuant l'ennui et la douleur, qu'il faille attendre que le temps soit mauvais pour récolter avec nos langues la pluie de nos espoirs.

---

<sup>209</sup> Stefan raconte qu'elle a toujours la première photo prise de son amoureuse et elle, « up on a book shelf » : « Tee Corinne took it during the International Feminist Book Fair in Montreal in 1988. We were not lovers then. In the picture we look at each other's slightly open lips; our shoulders touch. Beginnings take place long before they turn into palpable reality » (*MR*, 62).

« Nous ne voulons pas être celle qui devra vivre avec la mort de l'autre en plus de la sienne. Je ne veux pas savoir, toi non plus j'imagine, laquelle d'entre nous s'absentera en premier, laissant l'autre ruinée », poursuit Caroline (2023b, p. 147). Non, je ne veux pas le savoir. Je ne veux aucun signe de l'univers : un moineau qui s'échoue contre ma vitre, une horloge qui s'arrête brusquement, une perte d'électricité, une panne prolongée dans le métro, une invasion de fourmis, une maille dans mes bas collants, une coupure de papier sur le bout de mon doigt, un vent froid qui parcourt mes os, que sais-je. Je ne veux pas d'appels qui feraient vibrer mon cellulaire, défibrillateur de mon cœur soudain muet. Je ne veux pas formuler un *oui, allô?* en sachant qu'au bout du combiné respire son fantôme.

« L'amour, c'est ce qui, devant la mort, à la question "C'est normal, tu comprends?" », nous fait répondre : "Non. Je ne comprends pas" » (Lefèbvre-Faucher, 2019, p. 153); c'est ce qui nous pousse à fouiller les absolus, à les tordre dans tous les sens pour que s'y révèlent une faille, une exception à la règle. On voudrait ne pas consentir au deuil, à ses étapes qui ne circonscrivent ni le chagrin qui perdure, ni le réel de la perte qui s'amplifie d'année en année. Il n'y a pas de *decrecendo*. L'amour, c'est ce qui, devant la mort, fait dire à Stefan : « Now that I know more about life and how to love, I wish for another nineteen years [...]. Life is moving on in a rush like in a river when all of a sudden a tree trunk is pushed along creating a huge commotion. Time is a river. So is life » (MR, 85). Le temps passe, mais il ne fait pas bien les choses. Il tourne les coins ronds, il ne revient pas sur ses pas et s'il le fait, s'il se retourne, c'est en Orphée, c'est-à-dire en ratant sa chance de réparer le destin. Les ruines que Caroline laissera dans ma vie seront trop vivantes, bouillantes, pour servir d'assises à la reconstruction de mon horizon sans elle. Des cellules, des molécules d'elle chercheront outre-tombe à se greffer à mon souffle, mes poumons suffoqueront de son absence, ma cage thoracique gonflée de suie. « Suie », nous le savons, elle et moi, n'est qu'à une lettre, qu'à une croix, de nous offrir une « suite » à l'image de notre amitié.

Boyer n'est pas morte, « ou pas de ça en tous cas » (C, 305). « Quand s'est éloignée la menace imminente que posait [s]on cancer, [s]a fille [lui] a dit qu'[elle] avai[t] réalisé l'impossible » (C, 305) et l'écriture, justement, est née de cet impossible : écrire était propulsé par son « *moi* [désormais] abîmée pour devenir la version intensifiée d'[elle]-même » (C, 305). Le fait « *d'être perdue* » avait conféré à son corps « [sa] réalité » (C, 305; souligné dans le texte), en l'obligeant à prendre conscience de ses contours et de ce qu'ils recouvrent. « Le cancer était dur », dit-elle, comme Stefan écrit qu'il était « carré » tel « un dé » logé dans un sein (D, 29). Dur et « fibreux dans toutes les directions », « tache claire » (D, 31) dans le négatif de sa poitrine, une « lune [...] obsédée par son déclin » (C, 315).

Sur Instagram, Caroline publie une photo de la couverture jaune. Au mois de juin, elle m'avait demandé : *Est-ce que je devrais le lire, ce livre de Boyer sur le cancer? J'ai peur.* J'avais dit : *Quand tu seras prête, les livres ne bougent pas, approche-le sinon en animal, en le reniflant un tout petit peu plus chaque jour.* Une de ses abonnées commente : « J'ai ressenti ce feeling tellement de fois : ce sentiment d'être le chat noir, celle à qui c'est arrivé et auprès de laquelle on se rassure inconsciemment – les probabilités que la foudre tombe deux fois au même endroit sont si rares. Merci pour ce partage », sur quoi Caroline a renchéri : « Et c'est un ressenti souvent omis, caché comme une honte, alors qu'il est bien là chez nombre de cancéreuses et cancéreux. Je trouve ces voix si importantes. Ce livre est vraiment intéressant<sup>210</sup> ».

À bien y penser, la seule ponctuation finale que je tolère est celle qui tombe « à point » entre deux livres, entre deux personnes; une ponctuation, donc, qui tombe sans trancher, sans rien défaire, reliant les corps en présence. Une ponctuation qui nous confirme qu'existe un sens du *timing*, nous faisant croire que les choses arrivent parce qu'elles sont mues par la confluence et la connivence entre elleux des vivant·es; que les choses *nous* arrivent parce que nous sommes au bon endroit, au bon moment : à *l'endroit juste*.

Caroline et moi avons lu *Suivant l'azur* de Nathalie Léger, un récit qui avance en faisant le deuil de la personne aimée. – *As-tu souligné ce passage-là toi aussi? – Rappelle-moi c'est à quelle page... Ah, voilà! Oui! C'est magnifique...* « [...] fini les grandes lignes et les sinuosités superflues, allons, allons en quelques mots à l'endroit juste, allons-y en chuchotant, *l'amour c'est le point* [...]. Maintenant les points se superposent, il n'en reste plus qu'un, opaque, trop dense, hurlant, trop dur, trop dur » (Léger, 2020, p. 16; souligné dans le texte). *L'endroit juste*, c'est elle et moi, ici, en amont de notre point final qui, s'il est un jour *trop dur, trop dur*, sera le gage de notre révolution. Taillés dans le roc, nos prénoms n'auront rien de la pierre tombale, mais tout de la grandeur d'une montagne. Ces points qu'empilera notre absence l'une à l'autre nous porteront plus haut que tous les avions vers le Portugal, l'Italie, la Suisse, le Chili et la Suède... Car dressés par amour, et loin d'ériger un mur entre la vie et la mort, ils bâtiront un pont où danser sous le clair de lune. Oui, ces points signeront le commencement de la prochaine aventure, les prémisses du prochain rêve.

Notre amitié est composée de « conversations, [de] textos par milliers, [de] quelques enregistrements audio, [de] fleurs séchées » (2023b, p. 147). À cela j'ajoute la marque de griffe de Chacal sur l'étui protecteur de

---

<sup>210</sup> Page Instagram de @carodawson, 27 novembre 2022.

mon téléphone ainsi que les bouquets de cartes qu'elle m'envoie aux fêtes. Je suis gloutonne, j'ai voulu tout conserver d'elle, de nous; j'ai désiré garder ces traces qui étreignent notre présence sur terre, en acquiesçant aux tremblements qu'instillent en notre corps les autres vivantes. Cette thèse est notre herbier, honorant cette habitude que j'ai prise de nous récolter à l'ombre de chaque jour, submergées que nous sommes par le croassement des corbeaux, et de nous déposer, éternelles et éthérées, entre deux pages d'avenir.

## CONCLUSION

« Quand et comment cela va finir? », la Question venait de se poser sur son bord comme une colombe obéissante et indécise, elle vieillissait, elle aussi, changeait de ton, de couleur, année après année. Quand? Dans quelles circonstances?

Hélène Cixous

*Révoir*

J'ai écrit cette thèse en jouant à la cachette. *Elle est là, Caroline*, ai-je dit chaque fois que je la retrouvais. Je comptais jusqu'à dix, jusqu'à cent, jusqu'à mille. Parfois, je ne comptais pas, j'entrais sans cogner, elle m'attendait. Puis, parce que le jeu de cache-cache appelle une symétrie, autant en son nom qu'en son fonctionnement, d'autres fois, je me glissais dans l'embrasement du rideau qui séparait Caroline des autres personnes malades. Je patientais, je lui faisais un tour, littéralement : je donnais un autre tour à son existence, je la faisais tourner sur elle-même, immobile dans son lit, mais la tête qui pivote, qui me devine depuis ce monde-là, celui qui l'a désertée.

*Elle est là*, à portée de main, à portée de mot, et malgré tout je continue de la chercher avec la verve d'un signe d'air à la poursuite d'un signe de feu, avec la fougue d'un oiseau interdit de ciel. *Elle est là*, dans ce qui enchante le présent après qu'un arbre centenaire a été frappé par la foudre, car même sous les ruines, cernée par la violence d'un événement sans commune mesure, elle aspire au réel qui la retourne. Par ce flair qui, souvent, me devance et me guide à travers mes percepts et mes affects, j'ai couru à elle, comme un animal à ses trousseaux. Par l'entremise des images que j'ai convoquées précédemment, et qui redistribuent aux plantes cette qualité de « praticiennes menant des vies actives, douées d'une dextérité sensorielle extraordinaire et d'un penchant pour les comportements innovants » (Hustak et Myers, 2020, p. 36), j'ai voulu voir en elle ce qui a trait aux végétaux, soit cette capacité d'invention dont ils sont dotés, en recevant d'eux la nécessité d'autres lectures et écritures de soi, au prisme de son corps altéré et tissé d'altérités. Car la chair atteinte de tumeurs, Caroline met en lumière que nous venons, toutes et tous, des mêmes (dés)ordres. En émergeant d'une communauté de végétaux, d'animaux et de minéraux qui, au ras du sol, s'entretiennent au plus concret de l'existence, elle se mélange à eux dans la traversée des devenirs que façonnent leurs modes d'être. Les heures vont à toute allure : moins parce qu'elles vont vite que parce qu'elles s'inspirent du style, de la manière de se tenir, des entités qui les expérimentent, celles-ci pleinement immanentes à leur état de corps et d'esprit.

Sous un soleil en cancer des os, les heures sont des herbes folles qui se régénèrent même lorsque brûlées d'une trop vive sauvagerie en plein social. Notre méfiance systématique, voire systémique, de tout ce qui excède les seuils et résiste à l'organisation linéaire de l'existence ne peut rien contre ces heures malades qui s'additionnent en contexte aride et, parfois, « en viennent à fissurer les dalles » (Marder, 2021, p. 85) du temps. Elles promettent des surprises autant qu'elles laissent à désirer, peu attrayantes aux yeux de qui voudrait vivre sans scandale, vivre sans avoir conscience de la fin – qu'elle soit intime ou non. Mais qu'à cela ne tienne : laisser à désirer, c'est peut-être également *laisser désirer*, faire languir parce que l'attente vaut le coup – de main, de fil, de dés, de grâce. Ce désir, construit à partir du manque, si je me fie à l'étymologie latine *desiderare*, signale l'indignation que suscite en nous, entre nous, cette époque de catastrophes individuelles et collectives. Au-delà du tragique qu'il recèle, le contemporain nous garde en haleine. Nous suffoquons de ce qui nuit à nos rêves. Je m'entête à défendre que nos expirations, conditionnelles à nos inspirations – à notre capacité d'absorption de l'espace partagé avec autrui et à notre impulsion créative –, libèrent du souffle pour le futur : une poitrine qui se vide en criant, en pleurant, en parlant, en chantant... jette dans l'atmosphère des envies pressantes, et politiques, de commettre des gestes au nom de ce désir : réclamer des effervescences et des efflorescences (dans le sens botanique) pour l'ensemble des singularités; accompagner en demeurant fidèle au lieu où l'autre agonise; creuser les strates troubles du présent dans la lucidité, l'amour et la hâte d'intrigues multi-espèces remplaçant les récits héroïques; de « fictions en panier » dirait Ursula K. Le Guin, brassant, mélangeant, le vivant à l'intérieur d'un sac à provisions, à prévisions, dans l'espoir de coopérations, ponctuelles ou permanentes, qui témoigneraient de l'importance de chacune de ses figurations<sup>211</sup>. Le Guin est convaincue que ces fictions, que transportent déjà « les mythes de la création et de la transformation, les histoires du *trickster*, le divin Fripon farceur, les contes et les légendes populaires, les histoires drôles, les romans », sont des « fourre-tout plein[s] de commencements sans fins, d'amorces, de pertes, de transformations et de traductions, avec bien plus de tours de passe-passe que de conflits, moins de triomphes que de pièges et de leurres », leur « but n'[étant] ni la résolution ni la stase, mais le processus continu », et plus encore « la relation particulière et puissante qu[e] [les choses]

---

<sup>211</sup> « C'est l'histoire qui fait toute la différence », écrit Ursula K. Le Guin. « C'est l'histoire qui m'a caché mon appartenance au genre humain, l'histoire que les chasseurs de mammoths racontaient, pleine de coups portés et de choses enfoncées, pleine de viols et de meurtres, à propos du Héros. [...] L'histoire qui tue. On a parfois l'impression que cette histoire-là touche à sa fin. Craignant qu'il n'y ait plus d'histoires à raconter, nous sommes quelques-unes parmi la folle avoine [...] à songer qu'il faut à présent en entamer une autre, qui prendra le relais quand l'actuelle s'achèvera. C'est possible. Malheureusement, nous nous sommes si bien laissés absorber dans l'histoire qui tue que nous risquons de nous achever avec elle. C'est donc avec un certain sentiment d'urgence que je cherche à percer la nature, le thème, les termes de l'autre histoire, celle qui n'a pas encore été racontée, l'histoire de la vie » (Le Guin, 2020, p. 201; souligné dans le texte).

entretiennent les unes avec les autres, et avec nous » (2020, p. 202). *Cette relation particulière et puissance* est ce qui empêche l'histoire de se clôturer, car toujours « il reste des graines à ramasser, et de la place dans le fourre-tout des étoiles » (*ibid.*, p. 204). Toujours il reste des négociations entre formes humaines et autres qu'humaines à reconnaître, à revitaliser, qui sont moins des scènes de compromission que de conciliation : elles se mêlent, agissent ensemble pour la préservation du lien, en s'ajustant aux sensibilités de tous·tes et chacun·e, sans les niveler. Pour Baptiste Morizot, en effet, il ne s'agit pas de supprimer la nécessité des luttes, mais bien de les réorienter vers les « ennemis du tissage », ceux qui s'attaquent à ces négociations, puis de « faire bouger les lignes du souci », afin de penser à une « diplomatie de composition repos[ant] sur la créativité (2020, p. 264). Cette créativité, c'est également celle que protège l'écriture lorsqu'elle prend conscience de son besoin d'un récipient – besace, panier, bout d'écorce ou feuille roulée, filet tissé avec des cheveux (Le Guin, 2020, p. 200) – pour y déposer ce qui vient de la terre, vie et non-vie, avec une attitude infiniment ouverte, désirée et désirante, émancipatrice. Lors d'un article en 1987, un an après sa théorie de la « fiction panier », Le Guin défendait, en réponse aux manuels de création littéraire et à leur fidélité à la poétique d'Aristote<sup>212</sup>, que « restreindre l'histoire à cet aspect-là, le conflit, c'est y ensevelir d'autres facettes qui n'en font pas partie, des facettes qu'il ne comprend pas » (2020, p. 229). « Mais n'y a-t-il pas d'autre chose dans cette pièce? », demande-t-elle à propos de *Roméo et Juliette*, « le véritable sujet n'est-il pas ailleurs », ailleurs que dans la guerre entre les deux familles (*idem*)? Sans y répondre, elle nous laisse avec cet « ailleurs » et la clé qu'il renferme.

\*

J'ai écrit cette thèse en faisant des cachotteries. En gardant des choses pour moi, en demeurant dans le vague, l'approximatif, non seulement afin de permettre à mes pensées de ramper en secret parmi les lignes et les blancs, mais aussi, et surtout, afin d'autoriser les jaillissements, ce qui émerge au tournant d'une réflexion. Puis, le plus important, afin de préserver l'intimité de mon amie, même si j'ai dû, à plusieurs reprises, me rendre à l'évidence que les contours de son trésor intérieur, là où elle range l'essentiel de ses pensées et étouffe les rumeurs, devaient être perpétuellement redessinés, réaffirmés. J'ai commis des faux pas, et il y en aura encore. Mon accompagnement, tant dans l'existence que par l'écriture et la lecture, n'a d'assurance que son orientation : je sais que je me rends à Caroline, mais j'ignore la consistance du sol sous

---

<sup>212</sup> « Il faut agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action [...], formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin » (Aristote, 1990, p. 145).

mes pieds. Y a-t-il trop de cailloux, de branches, de trous, ou y a-t-il carrément un gouffre au centre, m'interdisant d'aller à elle sans que l'une ou l'autre ne soit blessée de cette avancée?

Je réalise que ces cachotteries sont une stratégie de plus pour ne pas conclure, tout comme la présence, dans ce texte, de lapsus et de coquilles, mon réflexe de les considérer dans ce qu'ils suscitent de fond et de forme. Au fil de l'écriture, ils sont devenus des porte-parole : ils portaient ma voix, s'assuraient que je puisse m'entendre différemment. Je m'accrochais dans les mots, les pieds dans les consonnes, j'attrapais des chocs, les orteils fiévreux sur les voyelles. Les récits à fleur de peau que Caroline et moi nous échangeons ouvrent sur des récifs à fleur d'eau, là où « il n'y a pas de véritable repos » (Dawson, 2023b, p. 145). Nous sommes l'une et l'autre trempées de sueurs, apeurées de l'avenir, survoltées dans nos présents qui attachent nos corps à une pièce sombre. Confinées dans nos solitudes, nous avons besoin de toucher la vie au-delà de son immédiateté; nous avons besoin d'un mouvement de sang et de terre pour inscrire la clarté du monde dans notre douleur, pour contourner nos écueils linguistiques et faire trembler les volcans endormis.

Au début de sa maladie, au cœur de ma dépression, nous avons ainsi éprouvé l'envie de nous raconter des histoires. De manière évidente, en nous envoyant des fichiers audio d'extraits de livres, mais aussi de manière plus subtile, dans l'imperceptible bégaiement d'une syllabe, dans la foulure d'un son, dans la retenue d'une finale, dans nombre d'actes manqués qui, me semble-t-il, ont chaque fois eu la conséquence de contrer les superstitions, de renverser les condamnations, de reporter la ligne d'arrivée. J'ai voulu exagérer ce qu'on cache habituellement sous le tapis, ces erreurs langagières qui, ayant l'effet de traits obliques hachurant notre discours, trahissent la fluidité et la transparence de notre présence. Quand on bafouille, on investit la suspension, on se met à errer en soi, on rompt le quatrième mur pour apparaître dans ses fragilités. Quand on rate la prononciation – et qu'on se rate en même temps –, on retarde ce qui s'annonce, on élève le « bout » au milieu d'« aboutir », car là réside la matière souple, pétrissable à nos espérances, on refuse le « tir », la flèche en ligne droite qui vise la fin du jeu...

J'ai écrit cette thèse en trichant. En ayant le souffle court et coupant, une respiration qui scinde les phrases. J'avais mon rituel, j'avancais un peu tous les jours dans ce texte, et les mercredis matin, je m'arrêtais pour transporter l'écriture devant ma psychologue. S'il me semblait normal d'apporter la thèse lors de ces rencontres, jamais je n'aurais soupçonné l'inverse, moi qui contamine l'écriture de mes séances, qui y rejoue les glissements de sens produits devant témoin. Mes premiers lapsus ne sont pas nés en thérapie, mais c'est uniquement dans ce cadre que j'ai pu extirper en eux le « laps », c'est-à-dire la durée singulière qu'ils

instituent, tout en distorsion et en distension. Un matin, donc, devant ma psychologue, je pousse le mot « détour » – l'étymologie latine classique de « tricher », *tricari*, signifie « chercher des détours » – et je fouille mon air manquant, je retourne toutes mes poches, plus aucune ruse. Rien ne me permet de faire diversion et il m'est impossible de poursuivre, je ne parviens pas à atteindre le fond de mon idée, le mot « détournement » ne vient pas, le « nement » tente une percée, mais s'écorce le long de mon diaphragme, les sons m'arrivent du bas-ventre et non du haut. Plus tard dans la journée, il remontera intact, et j'y lirai un impératif. *Ne ment* : être sincère à tout instant dans mon accompagnement, peu importe la difficulté et les vérités que l'on voudrait camoufler.

Dans le désespoir des liens menacés par la mort, je ne mens pas, je ne me détourne pas, je reviens, je suis détour. Je trace de longues boucles, j'étire ma bouche sur des temps morts, sur des idées avortées par mon *je* qui, lui aussi, s'effrite. Cela s'enchaîne très vite pourtant, je dis « détour », ma psychologue répond « oui, oui », je dis « je n'y arrive pas », elle me répond « restons là ». Je déplie ce terme encore au moment où j'écris, et à la fin du fil, je me vois le reprendre à partir du tas qu'il a formé au sol, je me remets à l'ouvrage, « détour » ne peut qu'être « retour », non pas à la case départ, mais à la ligne, saut de paragraphe qui s'apparente à ce saut à la corde évoqué dans le chapitre deux; non pas le saut de Leucade ni la chute d'Icare, mais l'envol après « une traversée de l'impossible » (Pelluchon, 2023). « [U]n saut en vertu de l'absurde », dirait Corine Pelluchon (*ibid.*, p. 43), « qui ouvre le possible » sur des « ossements desséchés » reprenant vie au contact d'un « présent » fertile « comme un jardin » (*idem*).

Je me vois arracher la partie noircie des os de Caroline, les parties trop mûres, trop molles pour s'ériger en poutre de béton à l'intérieur des zones aphotiques de son corps. Je rêve de les lancer, ses os enrobés de chair qui ne sont pas « ossements desséchés », pour qu'ils retombent en structure d'avenir. Je lirai en eux, en leur atterrissage, quelque chose du futur, quelque chose qui accuse notre puissance de vie au-delà de nos fatalités. Dans son *Là où je me terre*, Caroline écrit : « Je me planterai là, à la face du monde, parfaite, jusqu'à ce que la colère déborde comme seule promesse de ne pas demeurer lettre morte » (2020, p. 80). Elle étire partout ses racines entre les lignes, elle s'ancre dans la profondeur des blancs, pendant que moi, je reviens à l'origine des mots afin de les « prendre au pied de la lettre » (*LC*, 122). Pour empêcher nos lettres de mourir, de se raidir en sarcophages au sein de la langue, et pour que mon amie continue d'être prise en compte dans cette existence qui broie les femmes comme elle, je les ai ouvertes, les lettres, je les ai déchirées et libérées, envolée de colombes. Je les ai soufflées en bulle vers le haut, en nouant une ficelle autour de la

finale de son surnom, Caro. Nous demeurons là, dans l'O, confiantes que « [d]e ces eaux glacées, tout reste à dire » (Dawson, 2023b, p. 146).

Puisque Caroline ne saurait se satisfaire d'une seule trajectoire narrative, j'ai désiré la rebaptiser autant de fois qu'il était nécessaire pour lui offrir de l'espace dans le lieu même de son prénom. J'ai voulu qu'elle soit, dans ma thèse, et dans l'enchevêtrement de leurs apparitions, Cléo, Florence, Anne, Audre, Jeanne, Susan, Lydia, Verena, Charlotte, V. À mon tour, j'ai enfilé la chair de ces femmes sans prétendre ressentir les coutures infectées, les trous qu'y ont laissés les mites, les boutons éclatés, les fils défaites, les démangeaisons dues aux traitements; leur chair désormais maigre, chétive, parce qu'elles « dé-mangeaient », rejetaient la nourriture avalée, les maux de cœur innombrables en raison de la chimiothérapie. J'ai voulu me prendre pour elles, poursuivre l'exercice de leurs vocalises poétiques, c'est-à-dire faire chanter les mots et les morts en imitant celles qui jamais ne faussent, ne ratent l'accord, n'échappent la chance de se rallier à l'autre qu'humain·e à partir de ses registres : bourdonnement, grondement, stridulation, jappement, miaulement, glapissement, craquement... Auxquels s'ajoutent le bruissement des vagues, le soprano des sirènes, le claquement des rames contre l'eau... Si les voyages en mer sont désormais des « voyages en cancer » (Accad), il n'en demeure pas moins que de grands oiseaux tracent encore des formations en chevrons là où se pose leur regard, « formation[s] [qui] remue[nt] le paysage » (JR, 23). En effet, devant elles s'élargissent des guillemets ouverts qui introduisent nuages de mots et corpuscules lumineux.

Tous ces bruits constituent la bande-son de notre film, à Caroline et moi, une musique enrichie de « oui », de « non », de « peut-être », puis, comme je le mentionnais, une musique traversée de nos écoulements langagiers qui provoquent chaque fois un arrêt sur image. Je lis chez Georges Didi-Huberman, à propos du danseur Israel Galván : « Ce n'est pas un corps soucieux de soi, du moins à première vue. Il ne cherche pas à corriger ses défauts. Il accepte sa singularité ». Et quelques lignes plus bas : il « fait place à une sorte de bloc, un simple bloc, un bloc de simplicité » (2006, p. 21). J'ai pensé qu'il y avait cela chez Caroline, une grâce naturelle qui sculpte les rocs de son devenir en profitant des marées basses, des instants d'accalmie. J'ai également pensé qu'il y avait cela chez moi, un corps qui ne tient pas à son « soi », qui veut creuser les maladresses commises en son nom qui lui porte malheur depuis des générations, à l'image du lustre dans *Daisies* qui se décroche et tue les filles déjà condamnées d'être des filles.

Mon défaut de langue, avant mon départ de l'hôpital, confirmait cette intuition. L'unicité de ce lapsus – *au revoir* en temps et lieu d'*au revoir* – avait bouleversé les formules de convenance, la logique du réel. C'était

une permission, le signe que Caroline et moi pouvions trafiquer les heures en les condensant ou en les étirant comme en rêve; en les soumettant à la spirale d'un présent toujours plus à côté de lui-même, à l'hélice qui fait décoller l'avenir. Mon *au révoir*, prophétie du trajet où nous allions ensuite nous aventurer, était une preuve que la langue fourchée peut défricher un terrain où s'amuser sans crainte d'y laisser notre peau. Les pertes de mots, les écarts syntaxiques, les bafouillements, les blocages sur des sons... nous offraient, à Caroline et moi, un chapeau magique, une cape transparente, à porter tant dans la réalité que dans les songes, afin de réécrire nos origines et nos devenir.

\*

*V pour...*

À travers cette thèse, et sans l'avoir anticipé, j'ai décliné un abécédaire à partir du V : un glossaire figé sur cette lettre qui effleure la fin de l'alphabet, ou encore une table des matières tournant autour du même point sur le « i », car c'est la vie qui compte, rien que la vie et, déjà, tout d'elle, ce qu'elle contient et promet, les espoirs latents dans les cartes – de tarot, de magie, de séjour – brassées, tirées, déposées, tassées du revers de la main, tombées, pigées dans le lac, récupérées *in extremis*, le destin ainsi secoué à coups de frimes et de trucages.

Le plaisir du jeu en réponse à la violence impardonnable du cancer ne va pas de soi. C'est même sans doute de mauvais goût. Accad cite Hyvrard : « Dans ce match dérisoire dont l'enjeu est la vérité et le progrès possible d'une médecine qui s'appuierait sur les effets réels des traitements, la blouse blanche gagne à tous les coups », car « [l]es jeux sont inégaux, le malade risque sa vie, le médecin rien du tout » (*VC*, 253). Cherchant ce qui motive « [l]a vraie devise du monde », soit « “Vous qui entrez ici, laissez toute espérance” » (*VC*, 253), une phrase qui revient d'ailleurs à Ernaux lorsqu'elle passe « pour la première fois le seuil de [l']Institut Curie<sup>213</sup> » (2005, p. 27), Hyvrard, et Accad à sa suite, se profilent dans les brèches d'une injustice où les corps malades sont privés de la possibilité d'un futur. « L'espérance [...] est un oui en dépit de tout », écrit Pelluchon (2023, p. 46), un « oui à la vie » qui n'a pas besoin d'être hurlé, puisqu'il ne « suffit de presque rien, le bruit du vent contre la porte, une musique entendue au loin, une mouche qui a besoin

---

<sup>213</sup> « En passant pour la première fois le seuil de Curie, la phrase de Dante m'était revenue, *Vous qui entrez ici perdez toute espérance*. Mais à l'intérieur, je m'étais sentie au contraire dans une sorte de lieu idéal, sans exemple aujourd'hui, où des humains attentifs et souriants apportent soins et douceurs à d'autres humains démunis » (2005, p. 27-28).

qu'on lui ouvre la fenêtre, un petit mammifère qui passe, le pari que, peut-être, les phrases que l'on couche sur papier ont du sens » (*ibid.*, p. 47).

Il ne suffit de presque rien... sauf que le cancer a claqué toutes les portes, la musique est broyée par les migraines, les patientes alitées inspectent plusieurs fois par jour leur chambre d'hôpital pour y apercevoir ne serait-ce qu'une mouche, quelque chose qui vit dans l'atmosphère souillée. Elles s'assoupissent et un petit mammifère passe en rêve, car dans le réel, il n'y a qu'un désert d'existence et des dunes qui bloquent les échappées. C'était un renard, dirait Biron. C'était un chien, dirait Accad. Mais elles ne disent rien, elles l'écrivent plutôt. Leur bouche est fissurée en l'absence de salive, leur gorge se serre, « insensibilisé[e]<sup>214</sup> » sous l'effet de médicaments, les mots s'y perdent engourdis, et les phrases qu'elles accouchent sur papier n'ont plus sommeil, elles veillent et se font un sang d'encre.

Il ne suffit de presque rien... sauf que « [t]outes les malades [sont] des reines » (RA, 287) et, couronnées d'épines plutôt que de fleurs, elles supplient leurs amies pleureuses de leur « raconte[t] une histoire! N'importe quelle histoire, une belle histoire, lointaine, à mille lieues de mes soucis, de cette arène où la maladie m'a jetée au milieu des lions et des ours affamés » (RA, 216). *Raconte-moi le dehors*, me répétait Caroline, un dehors où les droits des minorités sont bafoués, où les bouleversements climatiques atteignent des points de non-retour, où les frontières se ferment au nez des personnes espérant un refuge. Je lui raconte ce dehors qui n'a pas une belle histoire, ce monde de matières archaïques qu'on exhume par forage sur des terres volées, massacrées. Je lui raconte ce que déjà son corps pressent, engagé dans l'arène de sa propre chair où les fluides antinéoplasiques sont bus par ses os.

« Le sable des arènes », explique Didi-Huberman, est « la matière du risque, du sol fatal par excellence, où le sang d'un animal préhistorique, féroce, se mélange assez souvent à celui de l'homme qui a prétendu danser avec » (2006, p. 27). Rappelons-nous Nastinka dans *Croire aux fauves*, dont le visage a été remodelé par les dents et les griffes d'un ours au flanc d'une montagne, et qui, en contemplant des bateaux flotter sur la mer, se dit qu'il est réaliste de s'ancrer dans un présent en mouvement et dans un corps « plein de vie, de fils et de mains, [un] corps en forme de monde ouvert où se rencontrent des êtres multiples » (2019, p. 76). Plus tard, alors qu'elle entre dans la nuit, elle pense que « [l]e fauve mord la mâchoire pour redonner la parole » (*ibid.*, p. 113). Dans la valse qui enrobe d'un seul souffle la femme et l'animal, le risque n'est pas

---

<sup>214</sup> « Il [le médecin] m'a ordonné un médicament, le Viscodar, pour insensibiliser la gorge de façon à ce que je puisse avaler » (VC, 234).

qu'au sol : il se loge au creux du visage, au lieu des cordes vocales. Nastinka a désormais un parler ours, et bien qu'il ne soit pas toujours question de fauve lorsqu'on se prend à goûter le langage d'un·e autre, subsiste néanmoins une altérité dans notre dire, l'impression qu'un·e vivant·e nous parle à travers notre timbre, que les mots qu'iel articule ont le pouvoir « d'ouvr[ir] un espace en [nous], un espace immense » (*JR*, 107). « Tandis que Chan Marshall parle », raconte Biron qui écoute un entretien, « les immeubles disparaissent [...]. La porte de la clôture grince et s'ouvre par intermittence vers une plaine, un désert, comme si j'habitais aux limites de la ville et que la ville était bordée d'une immensité vertigineuse » (*JR*, 108). Au-delà de la fenêtre, elle voit « du sable mauve et rouge et des pentes granuleuses qui refroidissent dans le soir tombant » (*JR*, 108). Cette dilatation du réel ne peut s'accomplir que par « chansons perdues, [que par] chansons qui ne servent à rien » et qui, entrecoupées d'« accords gémissants » (*JR*, 108), ont pour Biron la qualité d'un vers d'oreille en mesure de la libérer du cocon de son soi.

De la même façon que la vibration plaintive d'une guitare transporte Biron hors des murs de sa maison, en déplaçant son attention vers ce qui, du monde, la traverse – elle dira que les vents, aussi, sont parfois *gémissants* (*JR*, 23) –, le stylographe d'Alice, qui gribouille « traits [et] boucles », « emporte [celle-ci] comme sur un tapis volant » (*RA*, 269). Ayant intériorisé les astuces d'un Ver à soie maîtrisant les secrets de la métamorphose, Alice organise son existence avec « trois fois rien » (*RA*, 67) : dans la triple insistance du rien, dans son martèlement structurant, se creuse une « piste » où elle s'élançait à travers la matière du rien, où elle trace des « tour[s] » sans but précis et dans l'impatience de ce qui « va surgir à [son] insu » (*RA*, 267). Au cœur des vents et des marées, elle soumet son écriture à une répétition qui garde des vagues le caractère imprévisible. « Ne te demande pas sans cesse si l'histoire est plausible, ni comment elle va se terminer », se dit-elle (*RA*, 269), consentant aux dérives, tournant les pages, guidée par « une intuition » vers « la phrase qui manque », la phrase qui « essuie tempêtes et ouragans sans faire naufrage ». La phrase qui, « sur le point de couler », « se redresse, se cabre, va de l'avant » et « poursuit sa route » (*RA*, 269).

Il y a peut-être de cette résilience discursive – les signes usés mais polis par les courants marins autant qu'abrasés par la perte de salive due aux traitements mais protégés par la coque des joues – dans la volonté que formule Boyer au sujet de son livre : « S'[il] devait exister, je voulais qu'il soit une forme mineure de magie réparative, qu'il exproprie la force de la littérature loin de la littérature, qu'il manifeste le communisme du désagréable, offre à quiconque le lirait la liberté qui naît parfois d'un affaiblissement drastique » (*C*, 306). Puisque je tenais, moi aussi, à parier sur une « forme mineure de magie réparative » dans le cadre de cette thèse, j'ai fait chanter le cristal en notes majeures dans l'espoir d'y lire un futur non pas déloyal à ce qui le

précède et l'annonce, mais incubateur de devenirs insoupçonnés. Mes mains ont ici façonné l'espace d'un jardin textuel et corporel. Au sujet de Georges Orwell, Rebecca Solnit écrit : « A man planted roses and fruit trees in a world in turmoil and strife » (2021, p. 72). Et les femmes – Jamaica Kincaid et sa mère, Pattie O'Green et tant d'autres qui figurent dans cette thèse – ont aussi aménagé des jardins, planté des végétaux, en temps sombres, c'est-à-dire qu'elles ont choisi, envers et contre tout, d'être du côté du vivant et de ses potentialités. D'être du côté de ce qui se réinvente en des formes inédites une fois éclos la graine, une fois percé le cocon. Du côté de ce qui leur attend, une fois non pas libérées mais conscientes de l'exiguïté du carcan, des ambiguïtés existentielles que provoque le cercan et face auquel, pour l'éradiquer, on propose « des traitements lourds qui, même par les docteurs, sont nommés “traitements pour chevaux” » (LC, 165).

*Just being* est le titre d'une vidéo produite dans le cadre du projet Digital Stories Canada, qui met en scène Stefan<sup>215</sup>. On y lit d'abord une citation d'*Alice au pays des merveilles*, que le reste de la vidéo s'applique, il me semble, à déconstruire : « “There's no use trying, [Alice] said, one can't believe impossible things” ». On y voit ensuite Stefan agenouillée dans son jardin, travaillant la terre, pendant qu'elle raconte en voix off comment elle a rencontré son amante Lise, la décision d'immigrer au Canada, la peur de mourir. *When breast cancer hits me in 2002, I felt like a foreigner again*. En 2006, quand les médecins ont découvert des métastases dans ses poumons, elle a tout refusé : la biopsie, la chirurgie, la radiothérapie. *I insisted on finishing the book I was working on*. La voix continue, et on aperçoit Lise installer un épouvantail et Stefan qui lui prête main-forte. Elle prononce plusieurs fois le mot *healing*, et ses mains plongent dans le sol, égrainent le terreau, tapotent la surface. Jardiner est pour elle un geste amoureux. La vidéo se conclut lentement sur la perspective de la mort, sur la douloureuse pensée qu'elle devra quitter Lise, mais non sans lui avoir laissé des semences vouées à « [s']amarrer à un point de hasard pour s'exposer et s'ouvrir à tout ce qui est le monde environnant, sans distinction de forme et de nature » (Coccia, 2016, p. 125). En effet, Stefan la quittera en ayant planté des végétaux dont la particularité est d'être des « attracteurs cosmiques » (*ibid.*, p. 126) : bien que cela veuille signifier qu'ils pratiquent une « capture du monde » (*idem*), j'aime penser qu'ils ont le pouvoir de l'impossible, c'est-à-dire celui d'attirer vers eux les corps célestes, quels qu'ils soient. C'est ainsi que Stefan – qui se demande *Would there be any lesbians? At least, one?* – pourra habiter le ciel et former avec d'autres nébuleuses des nuées interstellaires, accueillant les vœux du vivant.

---

<sup>215</sup> Pour visionner la vidéo, consulter le lien suivant : [https://digitalstories.ca/video/just\\_being/](https://digitalstories.ca/video/just_being/)

« To garden », poursuit Solnit, « is to make whole again what has been shattered: the relationships in which you are both producer and consumer, in which you reap the bounty of the earth directly, in which you understand fully how something came into being » (2021, p. 73). Écrire en investissant l'organique, ou jardiner la page blanche, m'a permis de prendre conscience des effets de la littérature et d'étendre sa puissance jusque dans les profondeurs, près du noyau de la Terre. Confrontée à la dureté de la vie, aux rappels constants de ses limites, je me suis raconté des histoires en tirant mon épingle du jeu : en sautant des lettres pour provoquer un surplus de temps, en omettant une ponctuation ou une majuscule pour ni commencer ni terminer mes échappées. Pour m'assurer de pouvoir revenir en arrière, contre la montre. Pour tout remettre, justement, en jeu. Sensible aux chimères que m'offraient parfois de telles histoires, il me fallait constamment résister à toute projection et patauger dans le présent de Caroline. Il me fallait refuser que des choses soient laissées au hasard ou qu'elles n'aient l'air de rien. Au cœur du tragique, tout compte : tant les évidences que les subtilités, tant le décès d'un·e patient·e dont on ignore le nom que l'agonie d'une mouche trouvée au ras de sa fenêtre de chambre d'hôpital, compagne de souffrance.

Ce serait une mouche ordinaire, et en même temps, « une reine. Noire et bleue » (1993, p. 43), comme celle chez Marguerite Duras, une mouche qui « se débat contre la mort » et qui, « les pattes décollées du mur », gît dans quelques grains de plâtre (*ibid.*, p. 39). En rendant universelle l'expérience du trépas, Duras écrit que « [l]a mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde » (*ibid.*, p. 40). La mouche qui cède à sa disparition, ce « moment d'absolue frayeur », ce « moment de la mort vers d'autres cieux, d'autres planètes, d'autres lieux » (*ibid.*, p. 43), signe le début de l'écriture, son propre refus d'en finir aussi longtemps qu'elle pourra retourner en sablier l'inévitable dernier sommeil. Au linceul se supplée un voile avec lequel « drap[er] [s]a vie de fiction/[la] couv[rir] de contes et d'histoire/de ce qui nous avait rendues malades/pour ne plus être invisibles » (Dawson, 2023a, p. 113). J'ai essayé de prendre soin de cette vérité de Caroline en l'accompagnant : depuis son plus jeune âge, elle s'est enveloppée d'une toile d'araignée sans mouches piégées, et ce, afin de survivre aux traumatismes hérités et pouvoir aujourd'hui enlacer ses enfants dans des bras dentelles plutôt que bretelles. D'où l'importance de filer, à travers notre amitié, le principe que « d'avoir un corps dans le monde [...] : c'est avoir un corps dans l'histoire » (C, 287), voire un corps d'histoires. Ce corps, nous avons la *response-ability* (Haraway) de l'« aérer [de] ses récits officiels » (Dawson, 2023a, p. 114) en le déformant, en le remodelant, indéfiniment plastique, déplié et plié en avion de papier, puis jeté à l'horizon des possibles.

*V pour voler*

Dans une entrevue qu'elle a accordée à Sébastien Diaz au sujet de son recueil de poésie *Ce qui est tu*, Caroline se remémore une question qui hantait son écriture dès ses balbutiements : « Quels mots on trouve pour raconter ça aux enfants?<sup>216</sup> ». Ça étant « la réfugiée, les hétérocères affolés [...], les fachos, les lacrymos, les guanacos, le venin des scorpions, la torture, les assassins, les disparus » (*ibid.*, p. 81). Comment raconter à ses enfants ce point d'où elle parle, et tout ce qui gravite autour, la dictature, la honte, les silences, la maladie? Et, en filigrane de cette question, comment recevoir ce récit cryptique, sinon comme son fils de sept ans qui, à l'instant où se termine une première tentative de raconter les lignes de sa main, lui dit : « j'ai faim maman » (*idem*)? Car aux histoires refoulées devraient seulement pouvoir répondre des appétits qui témoignent d'une capacité à « aval[er]/[s]on passé » (*ibid.*, p. 82) et à faire passer, en douce, les « larmes têtues » (*idem*). Seule la faim peut sans doute servir de conclusion à ce qui gruge les corps de génération en génération, en improvisant des amuse-gueules à partir des restes, depuis les énigmes en soi irrésolues. « [O]n s'est fait rôtir un poulet, tu as mangé la cuisse les ailes en disant pauvre tite poule, pauvre tite poule maman libellule », écrit Caroline (*idem*). Dans la bouche de Paul, l'animal panse le creux au ventre laissé par l'Histoire avec ses ailes coupées, et c'est dans la conscience de ce qui a cessé de voler que la mémoire turbulente peut enfin s'aplanir, atterrir, faire profil bas. « [L]e printemps/dans la peau » peut « regarde[r] [Caroline] sans pleurer » (*ibid.*, p. 85), puisque les cicatrices éclatent en fleurs. « [D]emain m'habite déjà » (*idem*), ajoute-t-elle, et un jour, je lui raconterai comment, voulant attraper le jaillissement de son devenir, « éclaboussures » s'est délié, sur ma langue, en « éclaboutures ».

Le mot « amuse-gueules » que j'ai employé quelques lignes plus haut relance la question du jeu comme méthode, réitère la qualité narrative des jeux de mots. Le cancer, et certains types plus que d'autres, ternit les élans qui autrefois propulsaient les membres. Le cancer de Caroline a le gluant du pétrole, l'enlèvement de la boue, le béton des hôpitaux, l'exsudat visqueux d'un arbre agressé par un feu bactérien. Il n'autorise aucune feinte, aucune fraude; aucune gloire, aucun gain. Pourquoi, donc, ce paradigme du ludique pour réfléchir à l'accompagnement littéraire du cancer en contexte particulièrement propice aux crises sociales, économiques, écologiques, politiques et culturelles? Parce que le jeu est synonyme de risques et qu'il jure, en l'avouant d'emblée, comme dans *Fin de partie* de Beckett, de ne jamais finir, même si les règles disent

<sup>216</sup> Caroline Dawson, invitée à *On va se le dire*, animée par Sébastien Diaz, Radio-Canada, 16 février 2023, <https://ici.radio-canada.ca/tele/on-va-se-le-dire/site/segments/chronique/432947/ce-qui-est-tu>

exactement l'inverse. Parce que le jeu a non seulement une particularité spatiale – « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas » (Beckett, 1957) –, mais qu'il est aussi, et surtout, une occupation temporelle, offrant aux joueuses la chance de *s'éterniser*.

Je n'aurais peut-être pas accolé le verbe « jouer » à ceux d'« accompagner », d'« écrire » et de « lire » si je n'avais pas entendu, à de nombreuses reprises, Maraude s'activer derrière moi sur le tapis, dans un concert de grelots, ou devant moi, face à la fenêtre, dans une symphonie de caquetage. Ou s'il n'y avait pas eu Chacal, le chat de Caroline, qui venait à moi en miaulant, en ronronnant, tout juste avant de sortir les griffes ou de s'endormir sur ma veste, au pied du lit. Ou si je n'avais pas rencontré tous ces chats dans les ruelles en me dirigeant vers l'hôpital, se roulant dans la poussière, se frottant à mes ourlets de jeans. Je les filmais pour les emmener en images à Caroline, pour lui dire : *regarde, le dehors bouge, il est félin, il faut se pencher pour le toucher, et regarde, tant qu'on y est, toi et moi, le vert qui se faufile entre les craques, le gravier éparpillé pour retrouver notre chemin, regarde ce que le sol nous offre de clés pour entamer une autre portée, une autre partie, et regarde là, et là, puis là...*

\*

### *V pour virtuose*

Ni Ulysse ni Polyphème, Caroline n'a d'origine que celle que tressent ses doigts et ses yeux lisant d'autres femmes. Elle seule sait manier les cordes qui la relient aux sirènes. Dotée d'un troisième œil qui lui permet de parcourir les livres à la recherche d'un détail familier, d'une tache d'encre qui ait l'aspect de ce « sang inconnu, rouge presque noir » (Derrida, 1998, p. 85), elle « s'oppose radicalement au déni » (Pelluchon, 2023, p. 56). Ce faisant, son destin, à l'instar de celui des écrivaines de mon corpus, emprunte la forme non pas d'un héroïsme, mais, comme le suggère le chapitre deux, d'une bâtardise révolutionnaire où toutes se reconnaissent à travers l'impropre de leur nom.

« L'espérance », précise Pelluchon, « procède du renoncement de celui qui est allé au bout de lui-même » (*ibid.*, p. 45); elle est une « petite fille qui arrive dans le brouillard, [une] aube après une nuit qui ne semblait pas avoir de fin » (*ibid.*, p. 68). J'ai voulu traduire, dans les pages de cette thèse, l'espérance non pas exclusivement sous l'apparence d'une main qui se tend dans le noir, mais dans le geste qui consiste à aller « au bout de soi-même », ce que le concept d'immaturation ontologique, bricolé à partir d'idées en friche dans

le troisième chapitre, souhaitait illuminer. Cette immaturité « transporte les sujets éthiques “au-delà de l’essence” tout en leur accordant la possibilité d’exister “autrement qu’être” » et va ainsi à contresens d’un « égoïsme ontologique, conforté par la raison » (Marder, 2021, p. 174-175). Ne pas être mûr·e, c’est prendre connaissance de sa perte à venir et accepter d’être déjà entamé·e par cette perte, puisque, générative et créative, elle crée un manque constitutif de nos compagnonnages. Autrement dit, ce manque, loin de commander une quête de complétude forçant un repli sur nous-même, nous déplace à la lisière de nos frontières dans l’attente de danses métaphysiques avec autrui, de renouvellements ontologiques, d’infinies métamorphoses.

Pelluchon parle de « renonc[er] aux grandeurs provenant de l’imaginaire de la domination » (2023, p. 68), et moi, de renoncer aux hauteurs issues de nos mythologies occidentales, voire de renoncer au renoncement tel qu’il est habituellement compris, c’est-à-dire en tant que détachement. Le Guin, parlant du Héros qui serait transposé dans une « fiction panier », soutient qu’il « n’est pas à son avantage dans ce sac. Il lui faut une estrade, un piédestal, un pinacle. Si on le fourre dans un sac, il a tout à coup des allures de lapin ou de pomme de terre » (2020, p. 202), et pas forcément l’allure du Blanc lapin ou du tubercule en forme de cœur. J’ai écrit cette thèse en ne sachant rien, sinon qu’il me fallait oser des récupérations conceptuelles, puis des attachements, des rapprochements, tant rhétoriques que formels, au risque d’accrochages. Au risque de ces heurts qui suscitent des étincelles. Faut-il d’ailleurs rappeler que les mollusques, pour fabriquer une perle, doivent se frotter à un corps étranger, grains de sable ou débris de roche? Cléo Victoire, vêtue d’un blanc nacré, se croit condamnée, défaite par son corps. Son amant est de passage, quelques minutes avec elle sur son lit. Il l’embrasse, regarde sa montre et prononce, sur son départ, *Ma perle*. Sans doute aurait-elle aimé que les aiguilles de l’horloge s’immobilisent, qu’il y ait du temps pour rattraper cet homme dans sa fuite, cet amour qui ne l’attend pas, car ses invitations sont toujours remises à demain, les sorties au cinéma et au café, tout cela n’aura lieu que beaucoup plus tard *si tout va bien, oui*. Cléo ne répète pas ce qu’elle vient de chuchoter, bien que cette phrase n’ait atterri nulle part sauf en cette brume qui sature la chambre et avale les certitudes.

*Si* est une conjonction qui se tient sur la pointe des pieds, au bord d’un précipice. Introduisant une condition, on la considère le plus souvent comme une indication qui laisse augurer une quelconque instabilité, un chat noir qui passe sous l’échelle du langage. Or, de même que le « “and then and then and then” » (Frank, 2013, p. 99) qui ponctuent les récits chaotiques de la maladie en exacerbant les obstacles, ceux à contourner pour que cesse de stagner la phrase, le *si* est un martèlement susceptible de fragiliser une

à une les briques de notre fosse. En effet, sans doute faut-il s'efforcer de voir en nos *si* une invitation à « fabuler pour mieux renouer avec un réel plus disponible à la vie » (Despret, 2019, p. 182); une invitation à spéculer en dehors de toutes les courbes de croissance acquises. Le *si tout va bien* que profèrent les femmes malades, et qui s'applique à leur existence et à leur écriture, deviendrait donc le gage d'une sortie d'elles-mêmes, en ce que « [s]ortir de soi, c'est toujours entrer dans quelque chose d'autre » (Coccia, 2016, p. 91), entrer dans cette peau qui les attendait après la mue, ou dans la floraison qu'entamait leur corps foisonnant de bulbes.

« [S]i/comment nous allons travailler, si/comment nous allons respirer, dormir et aimer », écrit Boyer (*C*, 239), en interrogeant la possibilité et, aussitôt, la méthode pour réaliser ces actions tout à coup pénibles, ces réflexes soi-disant innés. Lorsque j'écrivais en dépit de la douleur, je m'assurais de défier ma posture allongée en bondissant d'une langue à une autre, tel un lièvre, celui qu'a croisé Kincaid, ou un lapin, celui qui guidait Alice. Je bougeais malgré l'étroitesse des vocables, je les examinai à mot ouvert, et ce, jusqu'à ce terme allemand qui triomphe dans mon carnet d'accompagnement, encerclé plusieurs fois : *Ursprung*. Non seulement perçois-je en lui le sens d'« origine » en français, mais je détecte en final le mot « sprung » en anglais (« à ressort »), qui est le participe passé de « to spring ». Je réalise que *Ursprung* m'indiquait depuis le début la marche à suivre (« sauter ») ainsi que la finalité à poursuivre (« naître »), une finalité sans fatalité, car en l'origine se trouverait le flux du devenir<sup>217</sup>. *Ursprung* est, à mes yeux, la preuve que le commencement est une motion, un acte de renaissance qui a déjà eu lieu en d'autres corps que le sien et qui, simultanément, ne tarde à mettre en jeu, en joug, tous les sujets engagés dans leur présent : dans leur printemps. Nous venons au monde par le milieu, au centre d'un environnement et d'une histoire, petit et grand *h*. *Ursprung* n'est donc pas le début de notre partition de vie et de mort, ni la note de tête, mais toujours, peut-être, celle du cœur.

\*

J'ai commencé à déparler avec ma dépression; mon cœur, ma tête et mon corps ont appris à reparler depuis un autre lieu en moi. Les hallucinations auditives et la dyslexie durant le jour ont été exacerbées par mes nuits blanches : j'écrivais et je lisais, je délirais et déliais les phrases. De l'autre côté de ce sommeil

---

<sup>217</sup> J'ai ici volontairement changé l'ordre des mots de cette phrase de Walter Benjamin pour que s'y révèle un autre sens – une dialectique de l'image : « L'origine (*Ursprung*) se trouve dans le flux du devenir... » (cité dans Giorgio Agamben, 2018, p. 89).

impossible, j'ai voulu me fabriquer une veste de sauvetage avec les voix d'écrivaines et de penseuses, j'ai voulu m'en tenir à elles dans ces relais que j'imaginai capables de m'empêcher de me noyer. Ainsi, avec elles en état perpétuel de veille, j'ai « fabul[é] pour ne pas désespérer » (Despret et Stengers, 2011, p. 52). L'acte de fabuler, selon Vinciane Despret, ne peut que dégager des lignes de fuite à l'intérieur des cadres référentiels trop étroits pour que s'y déploient toutes les potentialités du vivant, déclinées tantôt en alliances interspécifiques, tantôt en alliages intraspécifiques. Fabuler en *si*, c'est lever sa main, dresser son doigt, au sein du consensus scientifique pour signaler notre droit de parole, puis notre volonté d'imaginer autre chose, de ne pas s'arrêter aux vérités qui réduisent ce qu'elles croient révéler.

L'incursion du littéraire dans le monde médical a dessiné, pendant mon accompagnement, une brèche où délaissai mes réflexes pour les remplacer par des gestes en *si* : mes mouvements étaient hésitants et ne constituaient pas une finalité en soi. C'est d'ailleurs dans cet esprit que j'ai débuté la thèse. Au moment de rédiger l'introduction, je ne savais rien sinon qu'il me fallait accepter d'être mêlée et gauche au sens de l'ancien français *guencher* : obliquer, m'égarer, échapper des choses, casser des verres, je pense à ceux que j'ai renversés en présence de Caroline, maladroite, trop nerveuse, trop anxieuse par la présence des infirmières ou des médecins. Je ne savais rien sinon qu'il me fallait choisir le bruit de coupes de cristal qui se cognent entre elles, qui se fracassent au banquet de la vie, plutôt que la constance d'un rythme sans staccatos ni legatos. Je ne savais rien sinon qu'il me fallait, ultimement, entendre les « non » en germe dans les « oui » des femmes malades afin de pouvoir, moi aussi, dire « non » au format typique de la thèse, tout en jouant le jeu, en disant *je* alors que je n'y crois pas, que je ne veux pas d'un *je* de politesse prenant le dessus sur un *je* politique. Ce *je* que je défends n'est pas majestueux et isolé : il est multiple et vaste à la manière des plantes sauvages qui reflorissent les lisières et les landes. Il est un *je* modeste et néanmoins virtuose dans l'art des phonèmes « accordé[s] à [sa] nouvelle vie » (*VC*, 92) et des morphèmes qui métamorphosent le sens. Il est un *je* dédoublé qui incarne les deux lèvres en conversation dont parle Irigaray. Un *je* qui est, plutôt, un *je-nous*, un lieu d'articulations, de flexion et d'extension, d'allers et de retours. Un *je* qui, dans ses vacillations, se tient dans le pourtour de son écriture, frôle les murs de l'hôpital, pense « [j]e n'étais pas ici pour moi » (Drouin, 2023, p. 22). Un *je* qui s'habite en marge de lui-même, qui consent aux détours, se fait minuscule dans l'ascenseur lorsqu'il y a une civière, ou descend pour prendre les marches, il monte les étages en s'essoufflant, arpente les couloirs en envoyant un texto à son amie malade, *j'arrive j'arrive*, et demeure à jamais dans l'arrivée, dans le « à venir », dans la « venue de ». Un *je* qui, sachant quand se mettre à la porte et quand se taire, se retire du centre et fréquente le hors-champ. Il disparaît juste un tout petit peu, juste assez, dans ce *je-nous*, asymétrique soit, mais solide par ses différends et différences, résistant par ses nœuds.

L'expression « nœud gordien » est le *punctum* de ces dernières lignes. Ce nœud dont Plutarque dit qu'il aurait été végétal, « en écorce de cornouiller », et qui a été tranché, à l'aide d'une épée, par Alexandre Le Grand, ne servait pas qu'« à attacher le joug au timon » du char homérique (Deonna, 1918, p. 44). Au-delà de ce qu'il fait, ce qui m'intéresse, c'est comment il est fait, lui qui porte et relance « le sens céleste de la tresse, de la torsade, de l'hélice, du fil, de la corde » (*ibid.*, p. 50), « trame d'étoffes » aux origines cosmiques et terrestres, « sans commencement ni fin apparents, infini, comme le monde dont il est l'emblème » (*ibid.*, p. 55). Ma thèse, comme mon amitié avec Caroline, je l'ai désirée en nœud gordien, née d'une foudre qui me déracine dans un renoncement à soi qui n'a rien d'héroïque; un éclair qui, par sa force de frappe, me déchire de mon squelette – j'ai écrit « squelette » –, mon écorce rejoignant le compost du vivant et ses alphabets distincts. *Still life*, écrivais-je au chapitre un, et non *life still*, la vie inactive, tranquille, stagnante...

Les femmes de mon corpus conçoivent le cancer comme une réalité trans- et inter- individuelle qui implique des organismes vulnérables « governed by the same natural laws » (Wall Kimmerer, 2013, p. 164) et partageant dès lors un même rapport trouble à la vie. Cette perspective a irrigué ma thèse et mon *je* qui devait répondre au défi de se situer tout en se décentrant afin d'entendre véritablement le *nous* à « re[cevoir] comme une sorte d'appel : oui, faisons-le, nouons-nous! » (Macé, 2019a, p. 19.) Cet appel est le seul que je n'ai pas envie de laisser sonner jusqu'à l'épuisement ou l'impatience. Car si j'ai dit *je*, c'était pour mieux affirmer qu'en moi, il n'y a « plus personne pour dire "je" » (Dufourmantelle, 2012, p. 23). Je me suis décrochée de mon socle et ai fait du chemin en mon corps et en mon écriture. J'ai erré de texte en texte, de discipline en discipline. J'ai touché à tout, comme Antoine.

Au moment de descendre de l'autobus qui les mène, Cléo et lui, à la *Place d'Italie, fin de section*, et prolongeant ainsi la *fin de section* jusqu'à une nouvelle page où s'imaginer vivre autrement, sans cancer ni guerre, Antoine attire l'attention de Cléo sur cet *arbre plutôt rare*, les *paulownias*. Celle-ci lui répond *Ah, c'est presque fatigant avec vous, il faut toujours apprendre*, et lui d'admettre *C'est mon côté touche à tout. Magasin pittoresque*. De cette scène, je retiens la délicatesse d'Antoine qui veut changer les idées à Cléo, mais aussi, et surtout, la curiosité qui sous-tend son regard. À l'intérieur d'un monde de crises sans précédent, il faut, oui, toujours apprendre : ne jamais cesser de s'intéresser à autrui, de le regarder tout en le laissant nous regarder, nous sentir, nous goûter, nous penser, nous voir être vu·e à jamais changé·e par lui. Nous avons la responsabilité de cette réciprocité, à la mesure de nos moyens et capacités. Il faut, oui, aller vers les animaux, les végétaux, les minéraux et les autres humain·es, en donnant suite à nos élans non pas dictés par une soif de savoir et de

sang, mais nourris par une capacité à ressentir de l'émerveillement, de la tendresse; par un désir de justice, un malaise devant l'urgence des dénouements et une joie devant la perspective de recommencements qui accusent de notre *ongoingness* (Haraway, 2016a) sur des terres hostiles, ruinées. Par une « faim du monde » qui nous pousse à nous y « inscrire en complice, en tisseur, en convive » (Damasio, dans Morizot, 2020, p. 312). Entre les montagnes de rebuts qui bloquent la vue de plusieurs populations précaires et les rivières réveillées de leur lit, j'ai ici poursuivi la corde de mes ambitions et de mes immersions dans les sphères affectées du réel, quelque part entre la surface du visible et « les profondeurs opaques où il n'y a plus que des monstres marins dont on connaît à peine les noms » (Dawson, 2023b, p. 146).

\*

*V pour vagabonder passionnément, à la folie*

J'ai construit ces pages comme on plongerait en apnée, « en recherch[ant] *perles et coraux* » (Arendt, citée dans Augier, 2023, p. 56). Je circulais de lecture en lecture, glanais ceci et cela, mettais des choses dans ma besace, notais des dizaines de mots sur des Post-its au fil des jours égarés. J'ai « pens[é] comme on jardine » (Macé, 2019a, p. 49), donc en « favoris[ant] en tout la vie, [en] pari[ant] sur ses inventions » (*idem*). J'ai écrit comme on jardine, en abreuvant d'encre les racines qui témoignent de nos survivances. J'ai travaillé la matière textuelle, radicalement terrestre. Faisant mienne cette réconciliation de Stefan avec son amante par le biais du sol – « [w]ith our hands pulling at roots and loosening up the soil we started talking again » (*MR*, 51) –, j'ai engagé une conversation avec les femmes malades, en allongeant par-delà nos bornes individuelles un geste souterrain et souverain d'écriture, réalisé à l'ombre de nos corps et sans cesse orienté vers ceux-ci. Avec mes doigts, j'ai aéré nos soi, et j'ai attendu patiemment que des tiges fissurent la crête des possibles, attirées par le plus vaste, par ces galaxies qui œuvrent en nous en chuchotant « la fin annoncée des étoiles » (Drouin, 2023, p. 64).

Durant le montage de nos existences et de nos écritures, j'ai adopté une posture de « femme collecteuse » (Despret et Stengers, 2011, p. 43), voire collectionneuse. Je n'ai jamais été interpellée par celle de « l'homme chasseur » que prône encore l'université en Occident (*idem*). Aucune envie d'appâter mes collègues, de tirer le meilleur score, de découper les théories en morceaux digestes pour l'institution. Au contraire, je veux grossir ce qui se glisse dans les notes de bas de page et prolonger les réflexions au-delà de leurs angles morts. Je veux continuer d'approcher les textes en disant *ce n'est pas assez* plutôt que *c'est déjà trop*. J'ai ainsi

troqué la technique du « “cut-up” » pour un « procédé de “pick-me-up”, de “pick-up” » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 16), me permettant ainsi de transformer en événement, en « occasion » (*idem*), toute notion croisée dans nombre de champs disciplinaires. En filigrane de ce « pick-me-up » se devine un *prendre* sur soi, en soi, au sens de reprise plutôt que de déprise : la collecte d'idées n'est pas une récolte menaçante, car asséchante, pour le terreau des savoirs, mais bien une récolte qui aménage de l'espace pour d'autres floraisons, tel que l'écrit Robin Wall Kimmerer au sujet du foin d'odeur : « Picking sweetgrass seemed to actually stimulate growth » (2013, p. 162). Je ne veux pas qu'on me lance de fleurs, préférant qu'on les laisse là où elles peuvent être cueillies par toutes, là où elles sont déposées à la mémoire des disparues. Je ne veux pas attraper de bouquets au terme d'un « oui » – « oui je le veux » –, car lentement montent les « non » – « non je n'en veux pas, je n'en peux plus » –, que nous devons, à l'autel du devenir, écouter. « L'écoute veille l'inespéré », soutient Dufourmantelle (2013, p. 117), et dans les os de Caroline, j'entends la mer en souffrance, capable de pousser des cris d'orage et de se gonfler du silence que je lui rends. J'entends la mer embrasser l'acoustique de notre amitié et se tapir au fond de notre présent, blottie à l'intérieur des coquillages qu'abandonne la marée basse. Le temps laisse des sillons d'écriture sur la peau et sur la plage, façonnant au rythme des astres un lendemain en château de cartes ou de sable, laissé vacant pour héberger nos absolus sans genèse ni épilogue.

\*

### *V pour veille*

Alors que je suis dans le dernier droit, par ailleurs ni dernier, ni droit, Caroline m'invite à « bâcler » : « Finis, mets le point final, saccage s'il le faut<sup>218</sup> ». Je ne lui dis pas que je perçois, derrière « bâcler », le verbe « bêcher », de *béquer* : « frapper à coups de bec ». Je ne lui dis pas : *les vautours sont de retour, ils labourent le texte et grattent l'humus, la matière organique en nous*. Je lui dis pour la première fois : *j'ai rêvé de nous*.

J'avais entre des corps de femmes, tapotements discrets sur les épaules, *pardon, enchantée, pardon*. Ces femmes étaient malades, mais elles pouvaient se tenir sur leurs jambes, elles avaient suffisamment d'énergie pour se déhancher et clamer *encore, encore* aux coups de minuit. J'étais là, avec Caroline, avec elles, dans l'intelligence, la créativité et la sensualité de leurs gestes. Entre nos lèvres, sur notre langue, il y avait de quoi

---

<sup>218</sup> Commentaire laissé sur ma page Facebook, 7 avril 2023.

casser la croûte sans négliger cette « intention de faim [...] qui se promet et se donne [à elle-même] » (Lévinas, cité dans *ibid.*, p. 83). Si je dois terminer, ou saccager, cette thèse, je le ferai dans la conscience de cette faim qui se creuse à mesure que nous la comblons. Si je dois me rendre jusqu'au point final, je le ferai avec Dufourmantelle, présente à cette « fête sensible » (*ibid.*, p. 35), grande philosophe pour qui la douceur se loge dans « tous les écarts, les ellipses, dans la langue, dans le visible, dans la volute du baroque, dans la doublure de l'anamorphose » (*ibid.*, p. 39).

Lors d'une émission de radio consacrée aux liens affectifs que Dufourmantelle a entretenus tout au long de son existence, et ce, jusqu'à son départ précipité, « une mort en plein soleil » dans les bras de la Méditerranée, Jean-Philippe Domecq dit à son sujet qu'elle avait « la passion de l'amitié ». Dans sa bouche, ces mots-là aussi : « Grâce à Anne, je... <sup>219</sup> ». Les verbes s'enchaînent, s'accroissent, l'émission continue, des rires et d'autres souvenirs, mais moi, je reste accrochée à « Grâce à Anne, je ». Je reste dans les circonstances qui ont vu naître ce *je* de l'ami, je m'attarde dans le risque, timidement protégé d'une virgule, que le *je* entre en collision avec Anne. Je demeure dans sa présence élégante que racontent en chœur les personnes qui l'ont aimée, sa manière, disent-elles, de flotter de pièce en pièce au cours d'une soirée, en tissant des réseaux, des rhizomes. Elle faisait les présentations, par elle les mains se rencontraient, se serraient. Elle était responsable de ces lumières à la nuit tombée, mais ne s'accordait pas le crédit, le bal durait, elle souriait, elle faisait se marier les gens, sans serment ni gants blancs. Quand, en fée de l'amitié, elle avait fait le tour en laissant derrière elle une poudre d'or, elle partait de ces soirées comme elle y était arrivée, pressée, inventant des petits mensonges pour qu'on la laisse s'éclipser, prétextant des oublis, la cuisinière restée allumée, une porte laissée déverrouillée, elle ne voulait pas blesser l'hôte et les convives, mais elle était attendue dans une autre soirée, elle avait accepté l'invitation, elle avait dit *oui*. Elle disait *oui* sans condition ni compte à rendre, et surtout contre le temps. Le 21 juillet 2017, lorsque les cris ont refoulé dans sa gorge en affrontant le danger de la noyade, son corps a pris la relève : il s'est propulsé vers la mer avec la fulgurance d'un *oui* adressé à la vie, un *oui* livré en sacrifice au nom de l'amour.

Moi aussi, je suis une passionnée de l'amitié et moi aussi, l'avènement de mon *je* s'explique par la grâce de femmes qui ont su tailler un *nous* à la grandeur de nos présents et à partir de la texture singulière de nos rencontres. Giorgio Agamben, dans *L'amitié*, soutient que celle-ci prépare un terrain d'entente, de partage, fondé sur l'expérience même du lien (2017, p. 40). Au-delà du contractuel, le refusant, elle honore la

---

<sup>219</sup> Jean-Philippe Domecq, « L'amie héroïque ou la puissance du lien », *LSD, La série documentaire* animée par Leïla Djitli, France culture, 22 janvier 2019.

réciprocité, la mutualité. Dans l'idéal, elle n'attendrait rien en retour, sinon la juste mesure de ce qu'elle permet et donne, sachant qu'on se prend d'amitié pour mieux se déprendre de soi, pour mieux voir en l'autre ce qui nous échappe et être pour l'amie cet « autre même » (*ibid.*, p. 35). Elle se réalise par la somme de nos *je* assommés d'être ainsi déplacés vers d'autres « fait[s] d'exist[ence] » (*ibid.*, p. 40), là où dire *nous* est l'incarnation de tout vivant, la pulsation d'un « rock lent » (Dufourmantelle, 2014, p. 54).

Si je ne me souviens pas comment l'amitié s'est installée entre Caroline et moi, peut-être parce qu'en rétrospective elle me semble entretenir la force d'une évidence, je sais que notre première rencontre en personne n'était pas prévue. J'étais dans un bar avec une amie. Caroline aussi, pour son anniversaire. Elle sortait des toilettes et elle s'est approchée de ma table. Elle était à contre-jour. Je n'ai pas réalisé que c'était elle, pas tout de suite, mettant mon amie presque mal à l'aise devant ma lenteur à réagir. Je ne la voyais pas, éblouie par elle. Et c'est dans cet éblouissement continu que notre amitié s'est cimentée. C'est dans cette semi-obscurité que, depuis, je marche vers elle en prenant mon temps, en le perdant. En accumulant les coups de théâtre, en faisant mon plus beau cinéma, en filmant nos vies en super-8 pour leur conférer une forme d'infini...

\*

*V pour vers*

Au moment où j'écris ces dernières phrases, je suis aphone. Un virus s'est logé dans ma gorge, attrapé de Caroline. Je pousse des sons acérés, des râlements aigus. Je ne me reconnais pas, je ne me reviens pas, ce que je dis danse en moi un grand écart. Je chavire dans le grain perdu de ma voix. Je me prends au jeu comme on se prend les pieds dans les plats, comme on se prend les souliers dans les plants du jardin... C'est le printemps et nous venons de vivre, au Québec, une période de gel inhabituel, tardive : en raison d'un choc thermique, des centaines d'arbres ont perdu leurs branches, et plusieurs sont sortis de terre, les racines trop faibles pour les soutenir. Les corps morts jonchent les parcs, les trottoirs, les rues. C'est une horreur de voir le vivant ainsi tomber. Muette et traînant mes pas blessés à travers le bois éteint, je vais vers Caroline, liée à moi par ce mal, le sien et celui des arbres. J'enjambe la virgule qui nous sépare, elle et moi, les autres espèces et nous. En silence, je témoigne de mon respect pour ce qu'il reste de vie après des catastrophes tant intimes que collectives, un respect inséparable d'une éthique envers les absent·es. Si mes

mâchoires ne s’ouvrent que sur un murmure à peine dicible, mon ventre, lui, parle fort : il gronde d’indignation face au rien, face au tout.

*C’est rien*, dit Dorothée à Cléo, lorsqu’un miroir se brise au seuil du diagnostic : *Il ne faut pas croire des choses pareilles. Casser un miroir, c’est comme casser une assiette, c’est rien*. Ce n’est rien, certes, parce que cet accident ne porte pas malchance, et non parce que ce « rien » serait synonyme de vide. Ce « rien » produit de nouveaux récits à partir de miettes de porcelaine ou de pain, de nouveaux chemins à partir d’écorce en lambeaux, de nouvelles partitions à partir de lignes de fuite... Ce « rien » est le signe que l’on attend du ciel, l’éclair ou l’étoile filante, venant réécrire l’histoire à partir d’une déchirure dans le noir.

Le titre de cette thèse s’esquisse enfin, je retourne en arrière, je reprends du début. D’une femme à une autre... dans le trajet que marque ma lecture, dans l’ampleur que prend l’amitié lorsqu’elle suit ses propres courants électriques. D’une femme à une autre... dans la main qui se donne et qui promet de sauter la ligne, de reprendre le souffle à la majuscule. D’une femme à une autre... dans une coulée de mots qui se rend aux racines du réel, dans le soin apporté aux bouquets fanés par la lumière crue d’un hôpital. D’une femme à une autre... dans la course d’un renard, la gueule d’un ours, la fièvre d’un lapin blanc, la somnolence d’un chat, le retard d’un oiseau de malheur. « “Le temps passe. [...] Le temps recommence et perpétue” », lis-je dans *Au révoir* (Cixous, 2021, p. 17). « “Il arrive que l’on croie que c’est la fin. Il suffit que l’on croie en sens contraire” », écrit Cixous, avant d’ajouter un mot lumineux qui lui parvient depuis l’ombre du deuil : « “Continue” » (*idem*). Je continue, je ne m’arrête pas. Je remonte les jours, mon doigt balaie l’écran de mon cellulaire de haut en bas à la recherche d’un mot de Caroline, de nous. À la recherche d’un dernier mot qui sait partir à point, en retardant le générique ou en le précipitant pour que demeure à jamais l’image d’avant la mort. Le sourire franc de Cléo, la larme silencieuse d’Antoine, et le tintement interrompu d’une horloge...

- *Caro, je viens de terminer ton recueil. Les poubelles de l’Histoire se digèrent, les détritrus sont récurés d’entre les dents, les estomacs appellent d’autres horizons. Les narines noires de poussière se mouchent en grande pompe, les semelles engluées de récits immémoriaux raclent le sol, chevaux prêts à galoper, à bondir, hennissement de joie. Les langues se délient en algues pour capter la lumière dans les enfances vaseuses; elles se déplient en rubans de Möbius pour que soit inachevé le risque d’en finir et inépuisable le risque de vivre. Grâce à toi. Écris mon amie, encore.*
- *Merci pour tes mots, mon amie. Ils m’ont fait du bien. À bientôt, dans le devenir des beures. Oui, à bientôt!*<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> Messages textes, 25 février 2023.

## BIBLIOGRAPHIE

**Corpus primaire**

ACCAD, Evelyne, *Voyages en cancer*, Paris, Harmattan, 2000.

BIRON, Charlotte, *Jardin radio*, Montréal, Quartanier, 2022.

BOYER, Anne, *Celles qui ne meurent pas*, trad. Céline Leroy, Paris, Grasset, 2022a [2019].

FLEM, Lydia, *La reine Alice*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2011.

GUBAR, Susan, *Memoir of a Debulked Woman*, New York, W. W. Norton & Company, 2012.

HYVRARD, Jeanne, *Le Cercan*, Paris, des femmes, 1987.

LORDE, Audre, *Journal du cancer* suivi de *Un souffle de lumière*, trad. Frédérique Pressmann, Genève/Montréal, Éditions Mamamélis/Éditions Trois, 1998 [1980, 1988].

STEFAN, Verena, *D'ailleurs*, trad. Louis Bouchard et Marie-Élizabeth Morf, Montréal, Hélio trope, 2008.

\_\_\_\_\_, *Memory of Running: Living with Cancer (2012-2016)*, 131 feuillets (inédit).

V (Eve Ensler), *In the Body of the World*, New York, Random House Canada, 2013.

**Corpus secondaire**

BOYER, Anne, *Quand les agneaux s'élèvent contre l'oiseau de proie*, trad. Olivia Tapiero, Montréal, Varia, « Proses de combat », 2022b.

\_\_\_\_\_. « the same, all-coordinating light », *Mirabilary*, 2019a, <https://anneboyer.substack.com/p/the-same-all-coordinating-light>

\_\_\_\_\_. *A Handbook of Disappointed Fate*, Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2019b.

DAWSON, Caroline, *Ce qui est tu*, Montréal, Triptyque, « Poèmes », 2023a.

\_\_\_\_\_. « À une écrivaine pas encore morte », *Moebius*, n° 176, 2023b, p. 141-147.

\_\_\_\_\_. *Là où je me terre*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2020.

GUBAR, Susan, *Late-Life Love*, New York, W. W. Norton, 2020.

HYVRARD, Jeanne, « À bord de l'écriture », communication présentée dans le cadre du colloque « L'écrivain et l'espace », *Liberté*, Québec, 1984.

LORDE, Audre, *Zami: A New Spelling of my Name*, Berkeley, Crossing Press, 1982.

STEFAN, Verena, « Points de rencontre », dans Andrea Oberhuber, *Corps de papier*, Montréal, Nota bene, « Nouveaux essais Spirale », 2012, p. 209-224.

V, *Reckoning*, New York, Bloomsbury Publishing, 2023.

\_\_\_\_\_. *The Apology*, New York, Bloomsbury Publishing, 2019.

### **Autres textes littéraires cités**

AKERMAN, Chantal, *Ma mère rit*, Paris, Mercure de France, 2013.

\_\_\_\_\_. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », dans *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Georges Pompidou & Cahiers du cinéma, 2004.

APOLLINAIRE, Guillaume, « Le chemin qui mène aux étoiles », 1908.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

BÉLANGER, Jennifer, « Ses yeux verts, les miens », dans Kiev Renaud (dir.), *Selfies*, Montréal, Cheval d'août, 2023, p. 66-68.

BÉLANGER, Jennifer et Martine Delvaux, *Les allongées*, Montréal, Hélio trope, 2022.

CECCATTY, René de, *L'accompagnement*, Paris, Gallimard, 1994.

CIXOUS, Hélène, *Rêvoir*, Paris, Gallimard, 2021.

DE TOLEDO, Camille, *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Éditions Verdier, 2020.

DROUIN, Marisol, *Jumeau jumelle*, Chicoutimi, La Peuplade, 2023.

DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1984.

ERNAUX, Annie et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

FELLOUS, Colette, *Le petit foulard de Marguerite D.*, Paris, Gallimard, 2022.

FERCAK, Claire, *Après la foudre*, Paris, Arthaud, 2021.

\_\_\_\_\_. *Ce qui est nommé reste en vie*, Paris, Verticales, 2020.

- GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 [1948].
- GILLE, Elisabeth, *Le crabe sur la banquette arrière*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
- HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. Charles-René-Marie Leconte de L'Isle, n.d., [http://www.crdp-strasbourg.fr/je\\_lis\\_libre/livres/Homere\\_Iliade.pdf](http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Homere_Iliade.pdf)
- \_\_\_\_\_. *L'Odyssée*, trad. Charles-René-Marie Leconte de L'Isle, n.d., [http://www.crdp-strasbourg.fr/je\\_lis\\_libre/livres/Homere\\_Odysee.pdf](http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Homere_Odysee.pdf)
- HORVILLEUR, Delphine, *Vivre avec nos morts*, Paris, Grasset, 2021.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- \_\_\_\_\_. « Quand nos lèvres se parlent », *Cahiers du GRIF*, n° 12, 1976.
- KINCAID, Jamaica, *My Brother*, New York, The Noonday Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *My Garden Book*, New York, Farrar Straus Giroux, 1999.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, « White Glasses », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 5, n° 3, 1992, p. 198-208.
- LAURENS, Camille, *Encore et jamais*, Paris, Gallimard, 2013.
- LEDUC, Violette, *La bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *L'affamée*, Paris, Gallimard, 1948.
- LÉGER, Nathalie, *Suivant l'azur*, Paris, P.O.L, 2020.
- LINDON, Mathieu, *Hervelino*, Paris, P.O.L, 2021.
- MARIN, Claire, *Hors de moi*, Paris, Allia, 2008.
- MARTIN, Nastassja, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019.
- O'GREEN, Pattie, *Manifeste céleste*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2021.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2008 [1<sup>er</sup> siècle], <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-1-142.htm>
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2019 [1914].
- RILKE, Rainer Maria, « La huitième élégie », dans *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autres poèmes*, trad. de J.-P. Lefebvre et M. Regnaut, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.
- ROELS, Virginie, *Les écrits restent alors je resterai*, Paris, Stock, 2022.

SORENTE, Isabelle, *L'instruction*, Paris, JC Lattès, 2023.

TOURRE, Anne, *Je ferai comme toi, je ne mourrai pas*, Paris, Robert Laffont, 2007.

VARDA, Agnès, *Cléo de 5 à 6 : scénario*, Paris, Gallimard, 1962.

### **Œuvres cinématographiques évoquées**

*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda (réal.), 1962, 90 minutes.

*Un divan à New York*, Chantal Akerman (réal.), 1996, 108 minutes.

*Saute ma ville*, Chantal Akerman (réal.), 1968, 13 minutes.

*The Hours*, Stephen Daldry (réal.), 2002, 114 minutes.

*The Garden*, Derek Jarman (réal.), 1990, 95 minutes.

### **Œuvres théoriques**

ADORNO, Theodor W. et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 [1944].

AGAMBEN, Giorgio, *Le feu et le récit*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2018 [2014].

\_\_\_\_\_. *L'amitié*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2017 [2007].

\_\_\_\_\_. *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1990.

AHMED, Sara, *Living a Feminist Life*, Durham and London, Duke University Press, 2019.

ALCIMED, « La Mort Cellulaire Immunogène (MCI) : bientôt un traitement alternatif contre le cancer? », *Journal de bord – les articles d'Alcimed*, 9 avril 2021.

ALOI, Giovanni (dir.), *Why Look At Plants?*, Leyde, Brill, 2019.

AMESEIN, Jean Claude, *La sculpture du vivant*, Paris, Seuil, « Points Science », 2003.

ANSELME, Carine, *L'énigme des rêves : une enquête aux frontières de la conscience*, Paris, Éditions de la Martinière, 2015.

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990 [335 av. J.-C.].
- ARNAULT, Yolande, « Le cancer, une maladie longtemps silencieuse », *Cancer(s) et psy(s)*, n° 3, 2017, p. 126-132.
- AUGIER, Justine, *Croire. Sur les pouvoirs de la littérature*, Paris, Actes Sud, 2023.
- BAHAFFOU, Myriam, *Des paillettes sur le compost : écoféminismes au quotidien*, Lorient, Le passager clandestin, 2022.
- BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs*, vol. 28, n° 3, 2003, p. 801-831.
- BEAUTÉ, Julie, « Bactéries alchimistes : de l'agentivité microbienne aux matières vivantes », *Tracés*, n° 40, 2021, p. 127-141.
- BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- BÉLANGER, Jennifer, « Dire oui, dire non », Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau (dir.), *Savoir les marges : écritures politiques en recherche-crédation*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2021, p. 29-42.
- BERGER, John « Why Look at Animals? », *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, p. 1-26.
- BLANC, Nathalie, Clara Breteau et Bertrand Guest, « Pas de côté dans l'écocritique francophone », *L'Esprit Créateur*, vol. 57, n° 1, 2017, p. 123-138.
- BURGAT, Florence, *Qu'est-ce qu'une plante? Essai sur la vie végétale*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2020.
- CAEYMAEX, Florence, « Introduction : des cyborgs au Chthulucène », dans Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, France, Éditions Dehors, 2019, p. 37-57.
- CAEYMAEX, Florence, Vinciane Despret et Julien Pieron, « Le rire de la méduse : entretien avec Donna Haraway », dans Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, France, Éditions Dehors, 2019, p. 61-89.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Le fil de soie », dans Marie-Louise Mallet (dir.), *L'animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999.
- CARON, David, *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2014.
- CARSON, Rachel, *Silent Spring*, New York, First Mariner Books, 2002 [1962].
- CLEGHORN, Elinor, *Unwell Women*, New York, Penguin Random House, 2021.
- CLÉMENT, Gilles, *Notre-Dame-des-Plantes*, Paris, Bayard, « Grand Ouvert », 2021.
- \_\_\_\_\_. *Éloge aux vagabondes*, Paris, Robert Laffont, « Documento », 2014 [2002].

- \_\_\_\_\_. *Le jardin en mouvement*, Paris, Pandora éditions, 1991.
- COCCIA, Emanuele, *Métamorphoses*, Paris, Payot-Rivages, 2020.
- \_\_\_\_\_. *La vie des plantes*, Paris, Payot-Rivages, 2016.
- COURTIAL, Jean-Pierre, « Connaissance et conscience par couplage biocognitif », *Bulletin de psychologie*, vol. 2, n° 500, 2009, pp. 149-159.
- CYR, Catherine, « Mises en présence du végétal et pratiques attentionnelles dans *Branché* et *We Move Together Or Not At All* », *Tangence*, n° 132, 2023, p. 29-48.
- DALSUET, Anne, « Végéter », *Sens-Dessous*, vol. 2, n° 26, 2020, p. 73-94.
- DEGUY, Michel, « Sans titre », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 48, 2005, p. 72-73.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.
- DELEUZE, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues I*, France, Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DEONNA, Waldemar, « Le nœud gordien », *Revue des Études Grecques*, vol. 31, n° 141, 1918, p. 39-82.
- DELVAUX, Martine, *Nan Goldin : guerrière et gorgone*, Montréal, Hélotrope, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, « Espace littéraire », 2005.
- \_\_\_\_\_. « The Garden as Memento Mori », *Canadian Woman Studies*, vol. 21, n° 2, 2001, p. 135-138.
- DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Le « concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2000.
- \_\_\_\_\_. « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile », dans Jacques Derrida et Hélène Cixous, *Voiles*, Paris, Galilée, « Incises », 1998.
- \_\_\_\_\_. *De l'hospitalité (Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de)*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- DESPRET, Vinciane, *Et si les animaux écrivaient*, Montrouge, Bayard, « Les petites conférences », 2022.

- \_\_\_\_\_. *Fabriquer des mondes habitables : dialogue avec Frédérique Dolphijn*, Belgique, Éditions esperluète, « Orbe », 2021.
- \_\_\_\_\_. *Habiter en oiseau*, Paris, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2019.
- \_\_\_\_\_. « En finir avec l'innocence : dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », dans Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 23-45.
- DESPRET, Vinciane et Maylis de Karengal, « Préface. Deux chercheuses sur le chemin des métamorphoses », dans Carla Hustak et Natasha Myers, *Le ravissement de Darwin : le langage des plantes*, trad. Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2020.
- DESPRET, Vinciane et Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoires : que font les femmes à la pensée?*, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2011.
- DE TOLEDO, Camille, *L'Hêtre et le bouleau : essai sur la tristesse européenne*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Désirer. Désobéir*, Paris, Minuit, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Le danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006.
- DIDION, Joan, *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979.
- DUFOURMANTELLE, Anne, *Chroniques*, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2020.
- \_\_\_\_\_. *Éloge du risque*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque », 2014 [2011].
- \_\_\_\_\_. *Puissance de la douceur*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 2013.
- \_\_\_\_\_. *En cas d'amour*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- DUSENBERY, Maya, *Doing Harm*, New York, HarperCollins Publishers, 2018.
- EHRENREICH, Barbara, *Natural Causes: An Epidemic of Wellness, the Certainty of Dying, and Killing Ourselves to Live Longer*, New York, Twelve, 2019 [2018].
- FEDERICI, Silvia, *Une guerre mondiale contre les femmes*, trad. Étienne Dobenesque, Montréal, Les éditions du remue-ménage 2021.
- \_\_\_\_\_. *Par-delà les frontières du corps*, trad. Léa Nicolas-Teboul, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2020 [2019].
- FRANK, Arthur W., *The Wounded Storyteller*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013 [1995].
- FRANKLIN, Sarah, « Staying with the Manifesto: An Interview with Donna Haraway », *Theory, Culture & Society*, 2017, p. 1-15.

- GROSZ, Elizabeth, *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*, Durham, Duke University Press, 2011.
- HARAWAY, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*, Durham, Duke University Press, 2016a.
- \_\_\_\_\_. *Manifestly Haraway*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016b.
- \_\_\_\_\_. *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*, trad. Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, 2009.
- HENDRICKX, Kim, « Science Friction [sic] : le présent est-il transportable? », dans Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, France, Éditions Dehors, 2019, p. 113-128.
- HÉRODOTE, *Histories d'Hérodote*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1860.
- HIERNAUX, Quentin, « Introduction générale », dans Quentin Hiernaux (dir.), *Philosophie du végétal*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2021, p. 7-19.
- HOULE, Karen, « Devenir-plante », trad. Anne Querrien, *Chimères*, vol. 1, n° 76, 2012, p. 183-194.
- HUËT, Romain, *De si violentes fatigues : les devenirs politiques de l'épuisement quotidien*, Paris, Presses universitaires de France, 2021.
- HUSTAK, Carla et Natasha Myers, *Le ravissement de Darwin : le langage des plantes*, trad. Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2020.
- LEAR, Linda, « Introduction », *Silent Spring*, New York, First Mariner Books, 2002 [1962], p. x-xix.
- LEDUC, Louise, « La féminisation de la médecine ne se dément pas », *La Presse*, 14 mai 2022.
- LEFEBVRE-FAUCHER, Valérie, *Promenade sur Marx : du côté des héroïnes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, « Micro r-m », 2020.
- \_\_\_\_\_, « Les priorités cachées », dans Marie-Anne Casselot et Valérie Lefebvre-Faucher (dir.), *Faire partie du monde*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2019, p. 139-156.
- LEFÈVE, Céline, « L'attente du diagnostic de maladie grave comme renaissance dans *Cléo de 5 à 7*, d'Agnès Varda », dans Claire Marin et Frédéric Worms (dir.), *Naître et renaître*, Paris, PUF, « Questions de soins », 2020, p. 211-240.
- LE GUIN, Ursula K., *Danser au bord du monde*, trad. Hélène Collon, Paris, Éditions de l'éclat, « premiers secours », 2020 [1976-1988].
- LENT HIRSCH, Michele, *Invisible: How Young Women with Serious Health Issues Navigate Work, Relationships, and the Pressure to Seem Just Fine*, Boston, Beacon Press Book, 2018.
- LOCHLANN JAIN, S., *Malignant: How Cancer Becomes Us*, Los Angeles, University of California Press, 2013.

MACÉ, Marielle, *Respire*, Paris, Verdier, 2023.

\_\_\_\_\_. *Une pluie d'oiseau*, Paris, Éditions Corti, « Biophilia », 2022.

\_\_\_\_\_. *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019a.

\_\_\_\_\_. « Élargissement du poème », *Arts & Sociétés*, n° 108, 2019b.

\_\_\_\_\_. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011.

MAILLEUX, Arnaud A., Michael Overholtzer et Joan S. Brugge, « L'entose, mort cellulaire par cannibalisme entre cellules tumorales », *Med Sci*, n° 24, 2008, p. 246-248.

MALABOU, Catherine, *Plasticity: the Promise of Explosion*, Tyler M. Williams (ed.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022a.

\_\_\_\_\_. *Au voleur! Anarchisme et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2022b.

\_\_\_\_\_. « Une seule vie : résistance biologique, résistance politique », *Esprit*, n° 1, 2015, p. 30-40.

\_\_\_\_\_. *Ontologie de l'accident*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2009.

\_\_\_\_\_. *Les nouveaux blessés : de Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, Paris, Bayard, 2007.

\_\_\_\_\_. « La plasticité », *POÉSIE*, n° 103, 2003, p. 101-116.

MANGEOT, Philippe, Joseph Confavreux, Xavier de La Porte et Carine Fouteau, « Fluides bouillants : entretien avec Paul B. Preciado », *Vacarme*, vol. 2, n° 63, 2013, p. 218-249.

MANN, Mark, « Le renouveau du guerrilla gardening », *Beside*, « Village », 2022.

MARANTZ COHEN, Paula, *On Human Kindness: What Shakespeare Teaches Us About Empathy*, London, Yale University Press, 2021.

MARDER, Michael, *La pensée végétale : une philosophie de la vie des plantes*, Dijon, Les presses du réel, 2021 [2013].

\_\_\_\_\_. « Vertimus : dix thèses sur le devenir-plante », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 44, n° 2, 2020, p. 195-206.

\_\_\_\_\_. *The Philosopher's Plant: An Intellectual Herbarium*, New York, Columbia University Press, 2014.

MARDER, Michael et Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium: Fragments of an Exploded Consciousness*, London, Open Humanities Press, « Critical Climate Change », 2016.

MARDER, Michael et Luce Irigaray, *Through Vegetal Being*, New York, Columbia University Press, « Critical Life Studies », 2016.

- MARION YOUNG, Iris, « Sexual Ethics in the Age of Epidemic », *Hypatia*, vol. 8, n° 3, 1993, p. 184-193.
- MARTIN, Nastassja, *À l'est des rêves : réponses even aux crises systémiques*, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2022.
- MORIZOT, Baptiste, *Manières d'être vivant*, Paris, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2020.
- MOZELEY, Fee et Kathleen McPhillips, « Knowing Otherwise: Restoring Intuitive Knowing as Feminist Resistance », *Women's Studies*, vol. 48, n° 8, 2019, p. 844-861
- NANCY, Jean-Luc, *La peau fragile du monde*, Paris, Galilée, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 2013.
- \_\_\_\_\_. « Trois phrases de Jacques Derrida », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 48, 2005, p. 67-69.
- N. D., « Un manifeste de Guérilla jardinière! », *Chimères*, vol. 1, n° 82, 2014, p. 49-52.
- OFFRAY DE LA METTRIE, Julien, « L'Homme Plante », dans Quentin Hiernaux, *Philosophie du végétal : botanique, épistémologie, ontologie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2021 [1796], p. 85-104.
- O'GREEN, Pattie, « Accoter les aurores », dans Marie-Anne Casselot et Valérie Lefebvre-Faucher (dir.), *Faire partie du monde*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2019, p. 157-169.
- PELLUCHON, Corine, *L'espérance, ou la traversée de l'impossible*, Paris, Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2023.
- PIERON, Julien, « A comme Haraway. B comme bécédaire. C comme... », dans Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, France, Éditions Dehors, 2019, p. 13-36.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry, Artyuiop, 2015 [380 av. J.-C.].
- POUTEAU, « Par-delà de "seconds animaux" : donner sens à une éthique pour les plantes », trad. Vincent Choisnel, dans Quentin Hiernaux (dir.), *Philosophie du végétal : botanique, épistémologie, ontologie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2021, p. 319-405.
- PRÉVOT, Karine, « Peut-on penser l'individu à l'aune du végétal », *Sens-Dessous*, vol. 2, n° 26, 2020, p. 61-71.
- PUAR, Jasbir K., « Prognosis time: Towards a geopolitic of affect, debility and capacity », *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 19, n° 2, 2009, p. 161-172.
- PUIG DE LA BELLACASA, María, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
- RESTAINO, Jessica, *Surrender: Feminist Rhetoric and Ethics in Love and Illness*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2019.

RICCEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

ROFFE, Jon et Hannah Stark, « Deleuze and the Nonhuman Turn: An Interview with Elizabeth Grosz », dans Jon Ruffe et Hannah Stark (dir.), *Deleuze and the Non/Human*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 17-24.

SELLES, Colette, « Monts d'Australie, espaces des mythes, des quêtes, des déchirements », *Caliban*, n° 23, 2008, p. 253-260.

SHILDRICK, Margrit, « Living on; not getting better », *Feminist Review*, n° 111, 2015, p. 1-15.

SOLNIT, Rebecca, *Orwell's Roses*, New York, Viking Press, 2021.

\_\_\_\_\_. *L'art de marcher*, trad. Oristelle Bonis, Paris, Éditions de l'Olivier, 2002.

SONTAG, Susan, *La maladie comme métaphore; Le sida et ses métaphores*, trad. Marie-France de Paloméra et Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgeois, « titres », 2009 [1978].

SINGER, Linda, *Erotic Welfare: Sexual Theory and Politics in the Age of Epidemic*, London, Routledge, 1993.

STEPHEN, Leslie, *Éloge de la marche*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2017 [1902].

TSING, Anna Lowenhaupt, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2017.

VALERA, Francisco J., *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*, Paris, Le Seuil, « La couleur des idées », 1989.

VANGRAMBEREN, Audrey, « Regards sur et sous la blouse blanche : quels sont les enjeux de la démedicalisation des maisons de repos », mémoire de maîtrise, Liège, Université de Liège, 2020.

WALL KIMMERER, Robin, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*, Minneapolis, Milkweed Editions, 2013.

WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 1 (« 1915-1919 »), New York, HarperCollins Publishers, 1979 [1915].

\_\_\_\_\_. *Three Guineas*, London, Hogarth Press, 1938.

WINCKLER, Martin, *Les Brutes en blanc : pourquoi y a-t-il tant de médecins maltraitants*, Paris, Flammarion, 2016.