

Veilleuses

Nan Goldin de Martine Delvaux, *Héliotrope*, « Série “K” », 116

p.

Diamanda Galás de Catherine Mavrikakis, *Héliotrope*, « Série “K” », 112 p.

Daoud Najm

Number 248, Spring 2014

Généralisations sida

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71580ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Najm, D. (2014). *Veilleuses / Nan Goldin* de Martine Delvaux, *Héliotrope*, « Série “K” », 116 p. / *Diamanda Galás* de Catherine Mavrikakis, *Héliotrope*, « Série “K” », 112 p. *Spirale*, (248), 53–55.

LE PRÉSENT AU CONDITIONNEL

Pour moi, née en 1961, qui avais 20 ans au moment de l'épidémie, les années sida ont inscrit au cœur du présent un conditionnel. Le temps se trouble, sans cesse doublé par tout ce qui aurait pu être. Graham aurait 56 ans, Hervé en aurait eu 57. Hier, je me serais disputée pour toujours avec Seamus et réconciliée aujourd'hui même. Pat serait mort d'une overdose, mais la vie serait quand même moins triste. Pour les gens de ma génération, qui ont vécu parmi et avec les sidéens, qui ont été bercés par leurs voix, qui se sont lovés au creux de leurs mots et de leurs œuvres, il est impossible de ne pas imaginer encore l'existence de ceux qui ne seraient pas encore morts à l'heure actuelle, si la maladie ne les avait pas ravis au monde. Pour moi, sans cesse le conditionnel devient présent. Les frontières entre ce qui aurait pu être et ce qui advient ne cessent de se brouiller.

Josée Yvon, Norman René, Hervé Guibert, Esther Valiquette, Graham McEwen, Pierre A. Larocque, Philip-Dimitri Galas, David Wojnarowicz, Mark Lowe, et tant d'autres continuent à vivre dans cet au-delà des années sida qui s'acharne à les faire toujours exister.

QUEL AU-DELÀ POUR LE SIDA ?

Freddie Mercury, le leader du groupe Queen, à qui l'on demandait dans une entrevue ce qu'il voulait que l'on se rappelle de lui après sa mort, répondit de façon narquoise au journaliste qu'il se moquait de sa postérité. Pourtant, la veille de sa mort, il diffusait un communiqué de presse où il tenait à annoncer sa séropositivité. Mercury désirait, malgré

tout semble-t-il, laisser à ses contemporains et aux générations à venir l'image d'un mort du sida. Un grand chanteur rock du xx^e siècle aura donc été lui aussi terrassé par le sida.

Quatre ans après sa mort, survenue le 22 novembre 1991, Freddie Mercury lançait de l'au-delà son album *Made in Heaven* pour lequel il avait enregistré des pièces alors qu'il était malade. En 2012, avec l'aide d'un orchestre symphonique, on reprit la chanson « *Barcelona* » que Mercury avait interprétée avec la soprano catalane Montserrat Caballé des années plus tôt. Cela avait été le souhait de Mercury, non assumé durant sa vie, de retravailler cette chanson avec un grand orchestre. Au-delà de la manœuvre des producteurs avides d'argent ou de l'ultime tentative de Brian May et des membres du groupe Queen de faire un *comeback*, les albums lancés après la mort de Mercury participent de cette idée d'un conditionnel qui ne nous lâche pas, sur lequel il faut veiller et que l'on peut conjuguer au présent.

On est en droit de dénoncer avec véhémence cette utilisation des morts au profit du capitalisme. Oui, si l'on veut. Mais pour moi, les albums que Mercury aurait voulu faire ont été lancés, malgré tout. La mort n'a pas tout à fait empêché la réalisation du désir du chanteur. C'est à ce conditionnel qui double notre présent, qui en est le spectre qu'il faut s'attacher quand il est question du sida. Tenir les promesses que les morts nous ont faites, réaliser les désirs de ceux qui se sont tus, tel fut, tel est et tel sera notre devoir.

Ainsi, il nous sera possible de ne pas laisser que nos morts. ⊥

Veilleuses



PAR DAOUD NAJM

NAN GOLDIN
de Martine Delvaux
Héliotrope, « Série "K" », 116 p.

DIAMANDA GALÁS
de Catherine Mavrikakis
Héliotrope, « Série "K" », 112 p.

Diamanda Galás, chanteuse et musicienne, a vu son frère mourir du sida en 1986. Photographe, Nan Goldin a perdu sa sœur qui s'est suicidée en se jetant sur les rails d'un train le 12 avril 1965. Ces deux artistes, nées à deux années d'écart, ont assisté à l'hécatombe des années sida et travaillent encore aujourd'hui à la commémoration des morts dans leurs

œuvres respectives. À mi-chemin entre le portrait, l'étude et le récit, les deux essais de Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis — consacrés l'un à Goldin, l'autre à Galás —, nous mettent en présence de deux femmes qui, veillant encore et toujours leurs morts, nous enjoignent à inquiéter l'idée même de deuil tel qu'il est aujourd'hui vécu.

DE LA VUE À LA VOIX

Pour Martine Delvaux, Nan Goldin travaille contre la disparition du monde. Elle « *photographie comme un cœur qui bat ou des paupières qui clignent* », elle veut tout attraper, embrasser la vie d'un même souffle, car chez elle, la photographie serait une pratique amoureuse, « *l'élan d'une caresse* » qui toujours s'éprouve au plus près des autres. Goldin souhaite garder les vivants auprès des vivants, empêcher la mort de rôder autour.

Loin des vertus thérapeutiques concédées à l'œuvre d'art, le chant de Galás violente son auditoire, le prive de tout apaisement en le sommant de comparaître devant les atrocités de ce monde. Galás hurle et aboie, ventriloque le passé sanglant de l'humanité, en appelle à une souffrance qui se décline sous le mode du féminin et se refuse à la disparition.

« *J'ai toujours pensé que si je photographiais quelqu'un ou quelque chose suffisamment* », confie-t-elle, « *je ne perdrais jamais cette personne, je ne perdrais pas la mémoire, je ne perdrais pas le lieu. Mais au contraire, les photos me montrent combien j'ai perdu* ». Si le sida rappelle à la mémoire de Goldin les amis morts dont témoigne la photographie, il est également chez elle un « *lien de sang* », écrit Delvaux. Pour Goldin, « *le sida n'est pas seulement une condamnation à mort* », continue-t-elle, « *il est une condamnation à aimer. Car la maladie unit, elle est un champ de bataille où les amis morts et vivants, avancent l'un à côté de l'autre* ». Malgré la brutalité de ses sujets, cette solidarité qui se dessine chez Goldin, bien qu'elle me semble parfois atténuée par la facture romanesque de ses photographies, est devenue l'un des symboles des années sida, porte-étendard d'une génération, celle de Delvaux, qui y perçoit un reflet iconographique de l'hécatombe.

Tout comme celui de Goldin, le travail de Galás, quoique plus violent, tente de garder le souvenir des disparus. Galás porte en elle les lamentations vengeresses et rebelles puisées dans plus d'une tradition folklorique, et perpétue par ses cris et ses pleurs une certaine violence du deuil. Elle fait voler en éclats l'harmonie musicale et transporte ailleurs la langue et le chant afin de mettre de l'avant l'immédiateté de la performance et sa force cathartique. Mavrikakis voit en elle une incantatrice qui, sur scène, envoûte ses spectateurs. Or, si cette catharsis à laquelle est convié l'auditoire agit, « *c'est de façon souvent négative, et Galás porte la peste et la peste, partout*

où elle va, tentant de faire de chacun de nous un Œdipe chassé de Thèbes, en exil de par le monde, cherchant une hospitalité accordée à ceux qui sont couverts de souillures et de crimes ». Loin des vertus thérapeutiques concédées à l'œuvre d'art, le chant de Galás violente son auditoire, le prive de tout apaisement en le sommant de comparaître devant les atrocités de ce monde. Galás hurle et aboie, ventriloque le passé sanglant de l'humanité, en appelle à une souffrance qui se décline sous le mode du féminin et se refuse à la disparition.

HANTISES SORORALES

C'est ainsi une blessure « *qui ne peut se cicatriser, mais [qui] dessine aussi le territoire précis d'une puissance féminine* » qu'incarne Galás. C'est à partir de la figure de la pleureuse antique, réintroduite par Galás en 1983, selon l'essayiste, que cette puissance singulière est ici pensée. Mavrikakis esquisse une sororité du sida, tout en pointant vers une tristesse infinie qui, dès le début des années 1980, transforme tout un chacun en pleureuse : « *nous sommes depuis le sida tous des sœurs, même les plus garçons d'entre nous. Maintenant, et pour toujours, nous ne nous arrêterons pas de pleurer* ». Le refus de la glorification et le courage noble devant la mort — qualités hautement masculines qui veillent aux vertus viriles de la cité et qui sont ébranlées par l'épanchement et le pathos féminins des pleureuses dès l'Antiquité grecque — sont ainsi écartés et remplacés par une complainte qui ne connaîtrait plus la ségrégation des genres sexuels devant le deuil vécu. Qui plus est, le propre de ce féminin ne se cantonne pas au sida chez Galás, il en déborde en ce qu'il embrasse « *la communauté des morts et des vivants indistincts, pêle-mêle* », ébranle le monde pour faire advenir une douleur de tout temps indomptable et qui s'adresse à tous.

Aux cris et aux pleurs de Galás qui en appelle à la violence d'un deuil infini, répondent les photographies de Goldin qui, à sa manière, se refuse à l'oubli des morts, hantée qu'elle est par le souvenir de Barbara, sa sœur suicidée. Dans *Sœurs, saintes et sibylles* (Éditions du regard, 2005), Goldin inscrit sa sœur dans une lignée de femmes sacrifiées, opprimées parce qu'elles se sont rebellées, avec, à leur tête, sainte Barbe. Delvaux voit dans la présence de Barbara au sein de l'œuvre de la photographe « *une hantise originelle restée cachée et que Goldin révèle après-coup comme l'inspiration, les fondations de ce qu'elle aura passé sa vie à créer* ». Si l'œuvre de Goldin figure le cénotaphe de l'absente, le tombeau demeure ouvert, la douleur vive, Barbara hante sa sœur en ce qu'elle est « *virale, infiniment démultipliée, perpétuellement ressuscitée* » par toutes ces femmes aimées et photographiées, dont Cookie Mueller, sa meilleure amie morte du sida. On pourrait dire de Barbara qu'elle est aux photographies de Goldin une image princeps, une figure étalon à partir de laquelle défilent toutes les autres pour garder présente son absence tout en rappelant la lignée de femmes réelles et mythiques à laquelle elle est associée. Delvaux opère par glissement et lie les photographies de Goldin à la manière

dont cette dernière traite l'image et le souvenir de sa sœur : en l'associant à certaines figures de femmes, dont sainte Véronique. Ce faisant, l'essayiste cherche à tracer à son tour une lignée de femmes qui ont élevé leurs voix, qui se sont distinguées par leur rébellion, avec, au bout de cette chaîne, sa propre voix.

À lire ces deux essais, je me demande plus précisément comment interroger le rôle et la pensée des femmes dans la transmission de la mémoire des années sida tout comme dans la place qui leur est concédée aujourd'hui — ou encore refusée — dans les milieux activistes et intellectuels...

(SÉRO)BIOGRAPHIES

À cette hantise de la sœur morte, Delvaux s'identifie, en effet, et raconte son enfance d'orpheline, le père qu'elle n'a pas connu, et ce qui lui en resté, les années sida et la découverte des États-Unis. C'est que l'essayiste voit en Goldin son « aînée », sa « légende », celle dont les images sont « une mesure pour [ses] mots ». L'écriture autobiographique à laquelle elle s'adonne ici, revisitant les images — photographies et souvenirs — douces ou violentes de son passé, naissent de l'œuvre de cette grande sœur qui lui sert de *prétexte*, c'est-à-dire, littéralement, d'invitation à l'écriture. Si, pour Goldin, il y a un avant et un après-sida, il en va tout autrement pour Delvaux qui confie : « Pour moi, il n'y a qu'une seule vie, celle qui vient après le sida, la seule que je connais puisque c'est avec lui que j'ai grandi, avec lui que j'ai fait ma vie. J'ai appris l'amour avec lui. Je ne me suis jamais pensée sans lui ». Emportée par l'ensemble des photographies de Goldin plutôt que par tel ou tel *punctum*, Delvaux traverse ainsi sa propre mémoire — souvent par association ou encore par « recollection » — puisque les images qu'elle regarde sont celles de la décennie qui l'a vu naître et grandir.

Semblable est le lien qui unit l'écriture de Mavrikakis au travail de Galás en ce qu'il est empreint d'émulation et d'admiration. Celle qui dit ne pas aboyer aussi fort que Galás, ne pas être à la hauteur de sa terrible violence, voit en cette femme « les étincelles d'un divin qui donneront au futur son incandescence ». Si elle s'interroge sur sa filiation grecque et ses origines, sur cette part d'héritage que Galás récupère et réinvente et dont elle connaît peu de choses, l'essayiste entend surtout chez la chanteuse l'écho de sa douleur et celle de toute une génération sacrifiée — morte du sida —, écho exacerbé par une violence dont elle espère la prolifération, mais qui ne serait pas la sienne. « Je suis

dans un deuil jamais fini », explique-t-elle, « mais toujours, malgré tout, intensément doux, apprivoisé ». Ce que Mavrikakis admire chez l'interprète de *Litanies of Satan*, c'est une sauvagerie — Galás se compare souvent à une meute de hyènes — qui, à quelques exceptions près, demeure rare, selon elle, en littérature contemporaine. Par ce deuil terrifiant que l'écriture n'est pas toujours en mesure d'accueillir, Galás fait advenir quelque chose qui serait de l'ordre d'une douleur obstinée.

LES FEMMES VEILLENT

Une même affirmation, une même profession de foi tatouée sur les jointures de Galás, scandée par des générations de militants, traverse les essais de Delvaux et Mavrikakis : « *we are all HIV positive* » — nous sommes tous séropositifs. Cette solidarité — parfois critiquée puisqu'elle ne prendrait pas en compte les spécificités des réalités séropositives et séronégatives¹ — me paraît nécessaire si l'on considère que c'est à partir d'une éthique de la compassion, si une telle chose peut réellement exister, qu'il nous est encore possible de concevoir le sida comme une réalité à la fois communautaire et planétaire. À lire ces deux essais, je me demande plus précisément comment interroger le rôle et la pensée des femmes dans la transmission de la mémoire des années sida, tout comme dans la place qui leur est concédée aujourd'hui — ou encore refusée — dans les milieux activistes et intellectuels et, plus généralement, au sein de nos sociétés occidentales. Car, est-il nécessaire de le rappeler, c'est souvent dans l'ombre de leurs compagnons de guerre que les femmes endeuillées par le sida ont pu œuvrer à la mémoire des morts.

Dans *Women Take Care* (Cornell University Press, 2001), Katie Hogan avance que, depuis le début de l'épidémie, les femmes ont été amenées à jouer un rôle qui leur est traditionnellement assigné, celui de la soignante, femme sacrifice, femme qui veille au chevet des malades. Dans ce que laissent entrevoir ces deux essais mis côte à côte, entre les images de Goldin et les performances de Galás, dans les entrecats de ces formes de vie et d'écriture que nous offrent Delvaux et Mavrikakis, comment penser la veille des femmes à l'heure actuelle ? Cette veille, peut-elle se faire encore dans le qui-vive que ces quatre femmes ont connu alors que les morts se ramassaient à la pelle il y a près de trente ans ? Parviendra-t-on à imiter le cri de Galás et à nous improviser tous femmes furieuses devant les morts qui continuent d'avoir lieu ? Est-il possible, à l'heure de la mondialisation et des deuils planétaires relayés par les médias, d'accueillir encore une parole qui ne soit pas domestiquée, une douleur brute et sauvage en souvenir de celles et ceux qui nous ont quittés ?

1. « *The distortion of the experiences of HIV-negatives — as "we are all HIV-positive" — while designed to serve the interests of the infected, ends up obscuring the specific experiences of people living with HIV and the specific experiences of those who are not. So for whom does this performative utterance ultimately operate, and to what effect ?* » (Michal Kobiałka, *Of Borders and Thresholds*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 189.)