

Le deuil queer et noir dans Parade of Champions de Michèle Pearson Clarke

Black Queer Grief in Michèle Pearson Clarke's Parade of Champions

Ricky Varghese

Number 91, Fall 2017

LGBT+

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86087ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Varghese, R. (2017). Le deuil queer et noir dans Parade of Champions de Michèle Pearson Clarke / Black Queer Grief in Michèle Pearson Clarke's Parade of Champions. *esse arts + opinions*, (91), 42–49.

Tous droits réservés © Ricky Varghese, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Ricky Varghese

Le deuil queer et noir

dans



Parade of Champions

de Michèle
Pearson Clarke

Michèle Pearson Clarke

Parade of Champions, vue
d'installation | installation view,
Ryerson Image Centre, Toronto, 2015.
Photo : © Eugen Sakhnenko, permission
de l'artiste | courtesy of the artist

Le deuil est un phénomène forcément bouleversant : il n'existe aucune temporalité qui puisse le contenir, aucun lieu où il ne frappe pas. Le deuil réfute la contrainte, démentit la restriction. Sur le plan expé- rientiel, le deuil n'est ni sacré ni profane. Il laisse l'endeuillé brisé, morcelé, désorienté, nostalgique, appauvri, en manque de ce qui n'est plus. Comment donc aborder la repré- sentabilité du deuil? Comment la privation qu'entraîne le deuil peut-elle s'exprimer?

Que pourrait signifier la mise en commun du deuil, non pas comme spectacle, mais comme expérience? Que pourrait signifier être reconnu pour son deuil, *dans* son deuil? Que pourrait signifier se reconnaître dans un deuil partagé avec l'autre?

Bien que sur les plans expé- rimentiel et histo- rique le deuil soit souvent perçu comme catégorie universelle, il n'en reste pas moins que celui-ci demeure intensément personnel, une expérience si intime qu'elle forme une deuxième peau. Les représentations normatives du deuil sont souvent fondées sur des lieux communs. Ceux-ci font obstacle à une consi- dération des particularités du deuil comme rituel, à une considération de l'expérience de ce rituel en termes de sa différence radicale. En poussant la réflexion, on peut se demander ce que signifierait le deuil dans un contexte où celui-ci serait racisé et queerisé, à l'extérieur des espaces-temps normativement universa- lisés. C'est précisément cette interrogation que pose *Parade of Champions*¹ l'installation provocatrice de l'artiste trinidado-canadienne Michèle Pearson Clarke – elle imagine le deuil dans une perspective noire et queer, flottant dans un océan de méconnaissance, de fausses représentations, et de représentations du deuil impossibles, mais pourtant représentées.

Par la construction d'une pièce à trois murs sur lesquels sont installés des écrans de projec- tion, Clarke crée un espace concret dans lequel

on peut être le témoin direct du deuil vécu par trois sujets. Chacun occupe un écran et est pré- senté dans un style épuré et minimaliste, corps silencieux assis face à la caméra dans une pièce austère. Le spectateur est inondé des textures de leurs voix, qui remplissent l'espace de l'instal- lation. Dans son roman *Le Dieu des Petits Riens*, Arundhati Roy écrit qu'«il y a des choses qu'on ne peut pas faire. Comme écrire une lettre à une partie de soi-même. À ses pieds, ses cheveux. Son cœur²». Centré sur la douleur associée à la perte de la mère, le texte visuel de Clarke suggère une façon de penser le deuil comme étant plausible et représentable, une façon de rendre possible – ne serait-ce que partiellement – l'impossibilité d'écrire une lettre à une partie de son corps, pour reprendre l'idée de Roy. *Parade of Champions* constitue une tentative poignante et émouvante d'accomplir l'impossible tâche de récrire le modèle de la douleur noire et queer, de le récrire *pour* cette douleur. L'installation est à la fois éloge funèbre, lamentation, élégie, let- tre d'amour à la défunte et au passé remémoré, et tentative de guérison – guérison de l'autre autant que de soi-même.

Pour *Parade of Champions*, Clarke, qui pos- sède une formation de travailleuse sociale, inté- gre une technique et une éthique de soin dans sa pratique artistique, plus particulièrement dans sa relation avec ses sujets, trois Torontoises s'identifiant comme queers noires, Chy Ryan Spain, Jelani Ade Douglas et Simone Dalton.

Clarke puise dans les rencontres avec chacune d'entre elles des récits nuancés et fragmentés portant sur l'affinité avec la mère et la perte de ce lien relationnel. En mettant en scène les senti- ments de chacune face à la perte, elle brosse un portrait peu commun de l'expérience noire et queer, un portrait qui va à l'encontre de la ten- dance à faire de ces sujets des objets de specta- cle. Du coup, elle rend publique une forme de douleur habituellement reléguée à l'espace présumément sacré qu'est la sphère privée. En privilégiant la vulnérabilité comme éthique de guérison psychique du décès d'un proche, Clarke propose une autre vision de l'expérience de la perte et de la vie après celle-ci, ainsi qu'au deuil qui à la fois l'accompagne et lui ressemble.

Malgré ses origines autobiographiques – l'œuvre s'inscrit dans le processus d'acceptation de la perte de la mère que l'artiste a elle-même dû vivre –, ce qui caractérise surtout cette instal- lation est la sensibilité avec laquelle présence et absence y sont traitées. Clarke n'est jamais pré- sente dans les bandes vidéos, ni physiquement, ni par la voix de l'intervieweuse qui, en coulises, dirige et oriente les propos complexes tenus par les sujets filmés. Le texte visuel tracé par Clarke met toutefois l'artiste en scène, autant que ses sujets. En effet, la perte maternelle qu'a vécue chacune de ces femmes fait écho à l'expé- rience de Clarke. De plus, bien que la présence corporelle des trois sujets soit bien ressentie par le spectateur, on ne les *voit* jamais parler; leurs réflexions éparpillées sont plutôt présentées en délicates voix hors champ. Ce mode de présen- tation s'avère très incisif, précisément en rai- son du fait qu'au lieu d'être représentée comme présence physique, la parole se manifeste ici comme une présence absente, autant au regard de la forme que prennent les trois témoignages que de la façon dont chaque sujet se remémore sa mère et vit son deuil. Le sujet de la perte – la mère elle-même – agit comme une présence éternellement absente qui hante la scène à laquelle assiste le spectateur.

Clarke situe son œuvre dans une zone grise entre le documentaire et le portrait, d'une part par une mise en œuvre des techniques associées à la réalisation documentaire, d'autre part en

1 – Présenté en juin 2015 au Ryerson Image Centre de Toronto et du 16 septembre au 21 octobre 2017 au Studio XX de Montréal.

2 – Arundhati Roy, *Le dieu des Petits Riens*, Paris, Gallimard, 1998, p. 197.

C'est à cette constellation de remémoration, de commémoration et de témoignage que le spectateur est invité à se joindre. Elle accorde au deuil queer et noir un espace où il est possible de s'écouter, et peut-être même de se faire écouter.

inscrivant les sujets dans la longue histoire du portrait. La question fondamentale de la théoricienne Gayatri Chakravorty Spivak vient à l'esprit : « Le subalterne peut-il s'exprimer³? » On pourrait la reformuler en demandant si le subalterne peut exprimer le deuil, ou plus précisément, si ce deuil est permis au subalterne queer et racisé. Le cas échéant, qui pourrait être à l'écoute de cet autre en deuil? C'est à cette constellation de remémoration, de commémoration et de témoignage que le spectateur est invité à se joindre. Elle accorde au deuil queer et noir un espace où il est possible de s'écouter, et peut-être même de se faire écouter. Et non pas seulement de se faire écouter, mais aussi de se faire voir, d'être perçu comme un être qui existe, au-delà du spectacle. Dans ses réflexions sur la façon de « vivre le fait d'être queer et noir », le théoricien culturel Rinaldo Walcott affirme que « vivre comme queer est un élément essentiel dans le fait d'être noir, qui est constitué à la fois d'une autodétermination tenace et créatrice, et des discours qui, tout en cherchant à gommer cette identité, font le contraire, par une reconnaissance de sa présence⁴ ». Clarke propose une voix et une image du deuil queer et noir; elle met au grand jour ce qui est habituellement caché en le rendant visible et présent. La douleur de la perte devient donc ici une façon de vivre le fait d'être queer et noir.

Comme je l'ai déjà mentionné, cette œuvre dépasse la simple expérience visuelle; elle offre aussi une expérience auditive, la possibilité d'écouter la voix du souvenir et du deuil. Ainsi le spectateur n'assiste-t-il pas seulement à la physicalité du corps queer et racisé dans un état d'immobilité quasi photographique, mais aussi à la voix éphémère du sujet plongé dans un deuil et qui, au fond, ne se consolera jamais. Le fait d'être queer et noir est central à l'œuvre, et l'artiste semble mettre en scène une exploration de ce que cela signifie d'être associé à de telles identités et, en parallèle, d'être vu, reconnu et même étreint par sa propre mère. La poète et romancière Anne Michaels écrit que « toute la douleur qu'on supporte a le poids précis du corps d'un enfant endormi⁵ ». Par la façon dont Clarke organise l'espace de son installation, le spectateur se trouve étreint, enveloppé, tel un enfant endormi, dans le deuil des sujets.

Malgré qu'elles sont sorties du fameux placard à différents moments de leurs vies respectives, et malgré les réactions variées des mères à cette annonce, Spain, Douglas et Dalton partagent le sentiment inexplicable d'avoir toujours été aimées par leur mère. D'une certaine manière, l'œuvre permet à ces sujets de s'unir dans la commémoration de la perte, en un geste contre l'oubli. La persistance et l'insistance terrifiantes de la possibilité d'oublier sont résumées de façon évocatrice par l'un des sujets : « Je crois que l'aspect le plus difficile du deuil, c'est de ne pas être en mesure de communiquer avec ma mère. Je m'attendais au contraire... On entend souvent dire que les gens font simplement lui parler, comme si elle était toujours là... Mais moi j'ai ce sentiment de vide, et ça me fait peur, parce que j'ai du mal à me souvenir de sa voix, et je trouve ça affreux... Je la cherche constamment,

dans cette vie, dans ce moment présent, et je ne la vois pas. Et la trouver, c'est la seule chose, vraiment la seule chose que je souhaite⁶. »

En somme, on pourrait dire que l'œuvre incarne un monument à la mémoire même, contre toute tendance – consciente ou non – à l'oubli. Elle convie chacun de ses sujets à se remémorer sa mère tout en créant des archives affectives de leur expérience du deuil. Dans un contexte d'hégémonie, la personne noire et queer vacille entre l'invisibilité totale et l'hypervisibilité de la surveillance. Avec *Parade of Champions*, Clarke perturbe cette binarité en plaçant l'affect et la remémoration au cœur de la représentation de ses sujets; ils ne sont ni hypervisibles (leurs corps silencieux demeurent assis et immobiles tout au long de l'œuvre) ni invisibles (leur deuil est profondément présent dans les voix hors champ). Ce sont des personnes endeuillées qui font acte de mémoire.

Le travail d'écriture, tout comme le travail de deuil, est queer en soi : l'un et l'autre permettent de rompre avec les formes hégémoniques et normatives. En écrivant ce texte, j'ai été obligé de reconnaître que je m'exprimais sur un sentiment qui m'est toujours étranger, toujours distant, n'ayant personnellement pas encore eu à faire le deuil d'un parent. Et pourtant, il est toujours possible d'écrire en vue de cette perte, en anticipant tout ce qui entre nous demeurera à jamais dans le non-dit, comme Clarke l'a déjà suggéré ailleurs⁷. Si un tel texte constitue un geste queer sur la remémoration et contre l'oubli – queer précisément en raison du fait qu'il s'agit d'un geste d'espoir contre toute espérance –, alors une telle remémoration pourrait représenter une façon de vivre avec ce deuil des plus insoutenables, et à côté de lui. Plongés dans ce deuil, les sujets de Michèle Pearson Clarke s'y perdent véritablement, tout en reconnaissant en cette expérience la perte même, une privation insaisissable et irréparable.

Traduit de l'anglais par **Simon Brown**

3 — Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, p. 271-313. [Trad. libre]

4 — Rinaldo Walcott, *Queer Returns: Essays on Multiculturalism, Diaspora, and Black Studies*, London, ON, Insomniac Press, 2016, p. 169. [Trad. libre]

5 — Anne Michaels, *La mémoire en fuite*, Montréal, Boréal, 1998, p. 198.

6 — Michèle Pearson Clarke, *Parade of Champions*, 2015.

7 — Je fais ici référence à l'œuvre antérieure de Michèle Pearson Clarke, *All That is Left Unsaid* (2014), une courte vidéo qui prend la forme d'une ode à sa mère.



Michèle Pearson Clarke
Parade of Champions (Esther's daughter, Simone), capture vidéo
| video still, 2015.
Photo : permission de l'artiste | courtesy
of the artist





Michèle Pearson Clarke

↖ *Parade of Champions (Karen's son, Jelani)*, capture vidéo | video still, 2015.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑ *Parade of Champions (Irene's son, Chy)*, capture vidéo | video still, 2015.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Black Queer Grief in Michèle Pearson Clarke's *Parade of Champions*

Ricky Varghese

Grief is necessarily an unruly thing: it knows no time that can contain it, no space into which it can be relegated or cordoned off. It betrays restraint; it belies constraint. It is neither sacred nor profane as far as experiences go. It leaves the griever in ruins, fragmented, disoriented, longing, irreducibly destitute, poorer in a sense, wanting for what was lost. How, then, might we think of grief with regard to its capacity to be represented? How can grief's destitution, its poverty, be rendered?

What would it mean for grief to be revealed not as spectacle, but as experience? What would it mean to be recognized for one's grief, *in* one's grief, and to see oneself as possibly recognizable in the grief that one might share with another or the other?

While it may be conceived of as a universal category of experience and historicity, grief is also intensely personal, something that gives it a feeling akin to one's own skin. Normative representations of grief and mourning are often generalized. Such generalizations resist taking into consideration the specificities and particularities implicit in how mourning as a ritual might be experienced precisely at the site of radical difference. We might take this a step further by considering what it might mean to imagine grief as being racialized and queered and existing outside such normatively universalized time

and space. This is what Trinidadian-Canadian artist Michèle Pearson Clarke's provocation, her three-channel video installation *Parade of Champions*,¹ seems to make possible—she imagines black queer grief, amidst a sea of impossible-to-represent-but-still-represented instances of misrepresentations and misrecognitions when it comes to the subject of grief.

By creating a three-walled room with projector screens, Clarke literally makes a physical space within which we may bear witness to the grief of each of her three subjects. A screen is allotted to each of the three. In effectively minimal style, in sparsely decorated rooms, their silent bodies are seated facing the camera. The artist envelops the viewer in the textures of her subjects' voices; their voices fill up the space of the installation. In her ground-breaking novel *The God of Small Things*, Arundhati Roy wrote, "[There] are things you can't do—like write letters to a part of yourself. To your feet or hair. Or Heart."² Centred on the grief that arrives at the experience of losing one's mother, Clarke's visual text gestures at one approach to thinking of grief as both plausible and representable. One approach to rendering the impossible, at least slightly, possible—that impossible task of writing a letter of sorts, as Roy suggested, to a part of one's self. Clarke's *Parade of Champions* poignantly and movingly attempts to rewrite the script of and for black and queer pain. It serves as part eulogy, part lamentation, part elegy, part love letter to the dead and the remembered past, and part gesture at healing—both of oneself and of the other.

In *Parade of Champions*, Clarke, trained initially as a social worker, mobilizes a technique and ethic of care in relation to her art practice and, more specifically, her subjects, three black queer-identified Torontonians: Chy Ryan Spain, Jelani Ade Douglas, and Simone Dalton. She draws from her encounters with each of them a set of nuanced and interspersed narratives regarding maternal affinity and the loss of that relational bond. By representing their respective senses of loss, she depicts an uncommon portrait of blackness and queerness that both counters the impulse to render her subjects as spectacles to be gazed at and makes public an

intimate form of grief-stricken pain often exiled to the presumed sanctity of the private sphere. By privileging vulnerability, as an ethics of and for psychic healing in the face of intimate loss, Clarke gives a different image of what it means to endure and survive this loss and the grief that is incumbent to (and forms an affinity with) it.

Despite its autobiographical origins—to the extent that the work acted as an extension of coming to terms with the death of her beloved mother—what marks the installation is the compelling negotiation of what is both present and absent in the work itself. Clarke is never present in the video, either in the physical and embodied sense or in the sense of the prompting authorial voice of the interviewer, behind the scenes, leading and negotiating the intricacies of the remarkable discourse regarding grief and loss being produced by her subjects. However, the visual text, under her artistic hand, stages a self-portrait as much as it stages the varied portraits of others who have experienced this similarly devastating loss of their mothers. What is more, although the embodied presences of her three subjects are felt and are what we, the viewers, experience in the three channels, we do not see these subjects physically speaking; we only hear their interspersed remarks in the form of delicate voiceovers. It is a deeply incisive presentation precisely because, rather than being physically represented as a presence, speech is presented as an absent presence, in the form and shape that their respective narratives take, in how they remember their mothers and the ways in which they have each experienced and negotiated the grief that came with their mothers' passing. The objects of those losses, their mothers, also act as unending absent presences that haunt what the viewer is asked to witness.

By both implementing the techniques that inform the making of a staged documentary and situating the subjects amidst the long history of portraiture, the installation exists somewhere between documentary and portrait. One might be reminded of the significant question that literary theorist Gayatri Chakravorty Spivak posed: Can the subaltern speak?³ One might rework that query by asking, can the subaltern speak grief or, even more specifically,

In this gesture, what the viewer is made to bear witness to is not only the physicality of the raced and queer body in a state of near-photographic stillness, but also the ephemeral voice of a subject grieving what is, at its heart, an ungrievable loss.

can the racialized and queer subaltern be permitted to grieve? And, if so, who, if anyone, might be called upon to listen to that grieving other? It is within this constellation, which mixes in equal measures remembrance, commemoration, and witnessing, that Clarke invites her viewer to participate. Black queer grief is given the time and space to both listen to itself and, possibly, be listened to. And not only be listened to, but also be seen, visualized as being, existing, beyond spectacle. In considering how to “live Black queerness,” cultural theorist Rinaldo Walcott has asserted that “queer life is an essential element of blackness, constituted both by its insistence on realizing itself and by discourses that seek to render it not present, which in fact work to acknowledge its presence.”⁴ The artist offers black queer pain both a voice and an image, rendering what is otherwise absent from the public both visible and present; the pain of loss, here, becomes a part and a way of living black queerness.

As I have noted, the work serves as more than a “mere” visual experience; it also offers an aural one, an experience of the sound of remembering and the voice of grieving. In this gesture, what the viewer is made to bear witness to is not only the physicality of the racialized and queer body in a state of near-photographic stillness, but also the ephemeral voice of a subject grieving what is, at its heart, an ungrievable loss. Because being black and queer figure centrally in this work, Clarke also appears to be staging an exploration of what it means to feel recognized for, and seen within, those identities, as in the case of being recognized and seen, even held in a manner of speaking, by one’s own mother. Poet and novelist Anne Michaels once wrote, “[The] grief we carry, anybody’s grief, is exactly the weight of a sleeping child.”⁵ In the way in which Clarke has staged the physical space for her installation, the viewer is held as well, swaddled almost like a sleeping child, in the grief of her subjects.

Having come out of the proverbial closet at varying times in their respective lives, and having had their mothers respond to their coming out in varying ways, what Spain, Douglas, and Dalton share is an inexplicable feeling that despite all else, their mothers (still) loved them. In a way, the installation acts as a way to bind them (to one another and to her) in their commemoration of loss, as a gesture against forgetting. This frightening persistence and insistence of the always already present possibility for forgetting is so evocatively captured in the words of one of the subjects during the course of their remarks: “I think the hardest part of the grieving process has been not being able to connect with my mother as I thought I would have been able to... I often hear stories of people that say just talk to her, she’s there with you, you can talk to her... [but] I have this sense of nothingness, and it frightens me because I don’t, I have difficulty remembering what she sounded like, and that feels crazy to me... I just, I’m, I’m constantly trying to find where she is, in this life, in this present moment, and I’m not seeing her. And it’s the one thing, it’s the one thing that I want.”⁶

In the final analysis, one might argue that the work stands as a monument to memory itself, against the conscious and unconscious impulses toward forgetting. She attempts to stage a remembering by each of her subjects about their respective mothers, while at the same time the work serves as an affective archive of their experience of grief. Blackness and queerness, in spaces of hegemony, exist as either profoundly hyper-visible and surveilled or are rendered starkly invisible. *Parade of Champions* unsettles this polemic by situating affect and remembrance at the centre of how Clarke represents her subjects. They are shown as neither hyper-visible (their silent bodies remain seated and still throughout the work) nor invisible (their grief is resoundingly heard in the voiceovers). They are represented as mourning, while simultaneously performing the acts of remembrance and commemoration.

The work of writing, like the work of mourning, is a queer task unto itself; both have the capacity to break from normative hegemonic forms. In writing this, I had to recognize that I was writing a text about an affect or a feeling of grief that is still other to me, still distant to me. I have not, as yet, had to mourn the loss of a parent. And yet, one might write always already in anticipation of that loss and, as Michèle Pearson Clarke elsewhere has suggested, of all, that might remain left unsaid between us.⁷ If such a text is a queer gesture about remembering against forgetting—queer precisely because it is also a hopeful gesture of having hope against hope—then such remembering might be a way to live with, and alongside, that most impossible sort of grief. In such grief, the subjects both lose themselves and recognize what they might experience as inexplicable loss itself and as an irreparable sort of destitution. ●

1 — Presented in June 2015 at Ryerson Image Centre in Toronto and from September 16 to October 21, 2017 at Studio XX in Montreal.

2 — Arundhati Roy, *The God of Small Things* (New York: Random House, 1997), 156.

3 — Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?,” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Basingstoke: Macmillan Education, 1988), 271–313.

4 — Rinaldo Walcott, *Queer Returns: Essays on Multiculturalism, Diaspora, and Black Studies* (London, ON: Insomniac Press, 2016), 169.

5 — Anne Michaels, *Fugitive Pieces* (Toronto: McClelland & Stewart, 1996), 158.

6 — Michèle Pearson Clarke, *Parade of Champions* (2015).

7 — This is a reference to Michèle Pearson Clarke’s earlier work *All That is Left Unsaid* (2014), a short video rendered as an elegy to her mother.