

## *Les mauvaises herbes poussent-elles encore au paradis ?*

À la Galerie 101, l'exposition *Les mauvaises herbes poussent-elles encore au paradis ?* présente la pratique multidisciplinaire de Lan « Florence » Yee qui utilise le texte, la peinture, la photographie et le textile afin d'explorer les répercussions d'une expérience complexe. Les œuvres sélectionnées composent un inventaire qui nous confronte à l'opacité de la violence présente dans les relations queers et trans, et qui imprègne également les récits liés à la migration asiatique et au travail. Le chevauchement de ces enjeux lui permet de cultiver un corpus d'œuvres qui aborde les abus domestiques, la responsabilité de la communauté et le rôle complexe de la preuve dans la démarcation entre ce qui est lisible et ce qui ne l'est pas. La notion de mauvaises herbes sert de concept structurant qui assure la cohérence d'un récit qui parle de la persistance de la survie, particulièrement pour celles et ceux qui ont trop facilement été méprisé·e·s, isolé·e·s et discrédité·e·s. Au bout du compte, ce qui étaye ce travail est l'espoir d'un renouveau qui naît d'une réorientation de nos relations envers ce que nous croyons devoir « désherber » de nos vies. L'insistance de la « survivance » qui imprègne l'œuvre de Lan exploite l'énergie et la volonté qu'ont également nécessitées leur création.

*The Weeds* (2023) est l'œuvre centrale autour de laquelle Lan a construit l'exposition. Brodé à la main sur de l'organza imprimé, un texte se lit comme suit : « même dans un jardin fertile, tout ce qui est indésirable est une mauvaise herbe ». Les mots « mauvaise herbe » sont répétés et semblent fuir le long du tissu transparent. Lorsque je pense aux mauvaises herbes, j'imagine qu'elles ne poussent pas dans le sol, mais qu'elles en sont retirées et jetées. Enfant, je cueillais des pissenlits en fleur, je mettais mon pouce sous celle-ci et chantais « maman a eu un bébé et sa tête a sauté » tout en détachant la fleur de la tige. Je m'amusais de cette profanation. Pour certain·e·s, ce scénario d'enfance repris par plusieurs d'entre nous, et dans lequel personne n'est épargné sauf l'enfant qui joue, appelle au traitement psychanalytique en regard des paroles et du geste qu'il implique. La « mère dévorante » détruit le bébé et l'enfant qui joue détruit la « maman ». Ce récit peut facilement être absorbé par la logique restrictive du complexe œdipien, dans lequel l'internalisation des normes de la famille nucléaire produit un enfant docile et obéissant. Mais, tout comme les mauvaises herbes, cet « excès » propre aux identités queer et trans échappe facilement à l'assimilation et à l'appartenance (Musser 2014).

Michael C. Heller (2015) suggère que le bruit est traité de la même manière que les mauvaises herbes en ce sens qu'il va au-delà de ce qui est désiré ou qu'il nous distrait de ce que nous

souhaitons réellement. Il écrit : « Tout comme les mauvaises herbes, [le bruit] est ancré dans une métaphysique de l'in/désirable qui est fluide et subjectif » (48). Lan a profondément conscience de la tension métaphysique qui sous-tend les mauvaises herbes en tant qu'objet et sujet de l'in/désirable et se penche sur leur pouvoir symbolique viscéral. En voyant l'œuvre *The Weeds*, cela m'a permis de retourner à ce souvenir d'enfance partagé et de raconter à nouveau les mauvaises herbes cette fois moins comme une nuisance et plus comme un catalyseur de créativité. Elles initient l'excavation et l'extraction précisément puisqu'elles sont souvent perçues comme un obstacle à ce que l'on croit être plus utile ou précieux. Elles nous poussent à confronter les régimes d'appartenance selon lesquels nous choisissons ce que nous laissons pousser ou arrachons. L'utilité des mauvaises herbes est souvent remise en cause en raison de leur caractère ingérable et invasif, et par la résistance potentielle qu'elles représentent envers les profits agricoles et la beauté d'une maison. Cependant, c'est leur pouvoir d'action excessif, parfois décrit comme des « agressions », qui permet aux mauvaises herbes de survivre là où d'autres plantes en sont incapables ; « les mauvaises herbes sont signe de vie dans des habitats autrement inhospitaliers » (Frick et Johnson, 2002).

Brodée dans un tissu translucide, l'affirmation « tout ce qui est indésirable est une mauvaise herbe » est, malgré son aplomb, fragile et vacillante. La finesse du textile nous permet de percevoir une autre facette, une dimension tangible au-delà de la lourdeur de la typographie qui, avec une attention sensible et critique, nous indique la possibilité de ressentir et de percevoir autrement. L'œuvre intitulée *whole to me* (2023), qui clôturait l'exposition, soutient notamment que la translucidité permet de reconnaître des dimensions et une densité qui pourraient autrement passées inaperçues. Imprimée sur une gaze de coton, l'image d'une plante pothos, aussi connue pour sa capacité d'adaptation, s'enroule autour d'un abat-jour vers une ampoule qu'elle méprend pour le soleil. Brodée sur l'enveloppe extérieure sombre de l'abat-jour, on lit la phrase « tu as toujours été », et à l'intérieur, illuminés par l'ampoule, les mots « tout pour moi ». La porosité du tissu ajoute une profondeur à l'image au moyen de laquelle le texte semble respirer et ne pas être contraint par la signification ou la structure qui le cadre. À interpréter moins comme une affirmation et plus comme une orientation optimiste, la vigne de pothos grimpe et pousse sans discrimination vers la lumière la plus proche et brillante.

Dans *Too Early*, la phrase « au moment où je me suis rejoint, il était trop tôt » est brodée sur une image imprimée de pierres tombales non taillées empilées dans un stationnement extérieur. L'œuvre est encadrée des tirages ratés et découpés de la même photographie. L'artiste réfléchit :

« Alors que l’histoire nous rattrape, il est possible de renouer avec le sens » (2024). Avec obligeance, les temporalités queer et trans contestent la discipline de la progression linéaire et du temps hétéronormatif (Freeman 2007 ; Halberstam 2005 ; Love 2007 ; Puar 2007 ; Rifkin 2017). Examinée comme un « vecteur de pouvoir », l’étude des temporalités queers consolide les alliances entre les temporalités non normatives et la sexualité et la vie sociale queers (Freeman 2022). « Rattraper l’histoire » ou « se rejoindre trop tôt » sont des phrases qui s’efforcent à remettre en question la régulation temporelle et à rendre compte de l’asynchronicité inhérente aux vies queers et trans. Alors que la linéarité, comme le propose Kadji Amin (2014), a été une quête historique pour les personnes trans, c’est en défiant les récits progressifs et le temps chronormatif que la justice et la guérison pourront réellement se produire.

Dans sa biographie d’artiste, Lan est décrit comme quelqu’un qui « ramasse des textes dans des endroits sous-estimés et qui les laisse fermenter jusqu’à ce qu’ils soient trop suspects pour être ignorés » (2024). La fermentation de textes marginalisés implique une rupture de la forme et un décentrement des attentes coloniales. L’utilisation du texte est un thème prédominant dans le travail de Lan et se manifeste comme un genre de spectre auctorial qui suggère un sens plutôt qu’il ne le prescrit. Autrice, théoricienne, compositrice et cinéaste Trinh T. Minh-ha pourrait décrire Lan comme quelqu’un qui « *pense des phrases* ». Dans l’essai *Commitment from the Mirror-Writing Box* (1989), Minh-ha suggère que :

*« écrire c’est devenir. Ce n’est pas devenir un-e écrivain-e (ou un-e poète), mais devenir, simplement... Un-e penseur-euse de phrase (est quelqu’un) qui si souvent ne sait pas comment se terminera une phrase, dis-je. Et puisqu’il n’y a pas lieu de se précipiter, il suffit de la laisser ouverte, afin qu’elle puisse, ou non, trouver plus tard sa finalité. Les mots, les fragments et les lignes que j’aime pour aucune bonne raison ; les vides, les erreurs et les silences qui s’installent comme des bouffées d’air frais dès que l’espace encre sent le renfermé » (18-19)*

L’utilisation que fait Lan des textes sans ponctuation, en minuscules, en majuscules, répétés et abrégés sont des formes de pensée et de recherche qui, en évitant la clarté, créent des ouvertures à même leur brièveté. Dans l’œuvre intitulée *Proof – My Uncle’s Uncle’s Restaurant*, des plantes de jade épaisses et noueuses sont pressées contre une fenêtre. Se disputant l’attention du soleil, elles poussent à côté d’un panneau rouge sur lequel on lit « Fermé ». Lan a capté l’image devant le restaurant familial durant le confinement à Montréal. Dans une autre image intitulée *Proof –*

*Bedroom in Scarborough*, deux paires de pieds sortent des couvertures froissées. À la surface des deux images, le mot « PROOF » est répété en lettres majuscules brodées à la main. Les multiples apparitions du mot « preuve » sont exclamatives et captent notre attention. En questionnant ce qui constitue une preuve, les deux images remettent en cause les conditions d'accès qui régulent la crédibilité. De façon poignante, Lan demande : « Qu'est-ce qui rend une image assez queer pour entrer dans les archives queers ? » De façon connexe, nous pouvons réfléchir à ce qui rend l'identité queer crédible (ou est-ce la question que pose Lan ?). Martin Manalansan (2014) aborde l'archive queer comme étant détachée de la notion de la permanence des objets. Il soutient qu'elle « rejette la primauté du document en refusant la lisibilité et en établissant un (dés)ordre des choses alternatif » (103). Lorsqu'il y a peu de précédents, ces œuvres, la peau, les plantes et l'héritage générationnel du travail diasporique captés à même leurs cadres mettent en œuvre des témoignages non pas pour susciter la confiance, mais pour marquer une présence impénitente.

J'ai été en contact pour la première fois avec la pratique artistique de Lan à l'hiver 2020. Un édredon blanc froissé et taché était posé négligemment sur le plancher de bois de Gladstone, un ancien repère du quartier queer de l'ouest de Toronto. Dans le tissu, des mots avaient été brodés à la main en caractères foncés et gras :

*Je travaille dur afin que*

*Tu n'aies pas à le faire*

*Je travaille dur afin que*

*Tu n'aies pas à le faire*

*Je travaille dur afin que*

*Je travaille dur afin que*

La phrase « Je travaille dur afin que » était ensuite répétée tout le long de l'édredon. Ma rencontre avec cette œuvre intitulée *A Labour of Labour* (2018) me semble particulièrement fortuite. J'étais à 16 jours de donner naissance à mon enfant, Asa, et je me sentais lourde (dans tous les sens du terme). L'édredon résumait la complexe tâche d'être parent qui se présentait à moi, mais rappelait aussi le terrain sonore et psychique d'une enfance avec des parents immigrants. Responsable des résidus de la perte et du poids d'une dette inapaisable née de leurs sacrifices, pour moi, le refrain « Je travaille dur afin que » était une méditation sur la migration asiatique et ses vies ultérieures. Il existe une ligne thématique qui parcourt la pratique artistique de Lan. Elle est attentive à l'artisanat, au travail minutieux et qualifié, ainsi qu'aux récits sur la race et le genre qui rendent

possible sa pratique. Elle n'est pas caractérisée par des sentiments néolibéraux de progression, mais elle parcourt de travers et trace une voie qui choisit simultanément de multiples temporalités.

Dans l'œuvre *Self-portrait as interior, garden, afterlife*, une peinture à l'huile reprend l'image d'un coffret à clés positionné sur un arbre et que Lan a retrouvée dans le rouleau de son appareil photo. Des briques de verre, un autre thème récurrent dans l'exposition qui étudie les identités queer et trans racisées à travers les relations entre les esthétiques et les archives, encadrent l'image. Au 19<sup>e</sup> siècle, les briques de verre étaient intégrées aux édifices commerciaux afin de faire passer la lumière du soleil dans les espaces en sous-sol. Tout en laissant entrer la lumière, les briques obscurcissaient l'accès à ce qui se déroulait à l'intérieur. En raison de leur capacité à masquer la visibilité et à étouffer les sons forts, les blocs de verre étaient initialement utilisés afin de dissimuler à la vue du public le travail d'usine et les mauvaises conditions de travail. Les briques empêchaient également les travailleur·euse·s de savoir ce qui se déroulait à l'extérieur des murs de l'usine. L'apparition des briques de verre dans le travail de Lan évoque non seulement une histoire du travail asiatique qui est partie intégrante de l'industrialisation occidentale, mais concerne également des politiques d'occultation plus vastes. Durant la pandémie, Lan a remarqué que les briques de verre étaient très répandues dans les édifices des quartiers chinois tels que les centres communautaires et les bureaux médicaux, souvent construits sur d'anciens quartiers où se trouvaient des usines de vêtements. Avec le confinement, Lan ne pouvait sortir que pour aller à des rendez-vous chez le dentiste ou le médecin. La limitation des interactions sociales lui a permis de remarquer que les briques de verre offraient à ce genre d'établissements une forme d'intimité qui n'était pas entièrement isolée de l'extérieur. Cette constatation a été significative. Lan partage : « [les briques de verres] sont devenues un motif ironique dans ma vie publique et privée, comme si ces murs de lumière distordue reflétaient l'occultation de la violence domestique dans mon foyer. »

*Les mauvaises herbes poussent-elles encore au paradis ?* permet une entrée matérielle et psychique dans les espaces cachés de la perte, de la violence et de l'exclusion, en façonnant une distance raisonnable avec la douleur grâce à la réfraction et en créant les conditions pour que la lumière (lorsqu'elle est prête) puisse remplir ces « espaces autrefois impossibles à éclairer ». Il s'agit d'un processus et d'un corpus d'objets qui font de la place à une potentielle réparation (Yee 2024; De Vis et coll. 2010). Mes rencontres avec le travail de Lan me transforment continuellement et j'en redemande. Lan compare les mauvaises herbes aux « excès

inorganisables » de l'expérience queer, trans et racisée, et ce n'est certainement que le début d'une tentative de cultiver leur résistance.

Texte par Casey Mecija

*Traduit de l'anglais par Catherine Barnabé*