

« *Le singe bleu*: parcours de quelques figures »

Annick Bergeron

Pour citer cet article :

Bergeron, Annick. 1998. «*Le singe bleu*: parcours de quelques figures», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/bergeron-2>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Bergeron, Annick. 1998. «*Le singe bleu*: parcours de quelques figures», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2, p. 65-79.

Le singe bleu : parcours de quelques figures

Annick Bergeron

Sida et métaphores

The metaphors and myths, I was convinced, kill. [...] I wanted to offer other people who were ill and those who care for them an instrument to dissolve these metaphors, these inhibitions.

Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*

We cannot effectively analyze AIDS or develop intelligent social policy if we dismiss [some] conceptions as irrational myths and homophobic fantasies that deliberately ignore the « real scientific facts. » Rather they are part of the necessary work people do in attempting to understand — however imperfectly — the complex, puzzling, and quite terrifying phenomenon of AIDS. No matter how much we may desire, with Susan Sontag, to resist treating illness as metaphor, illness is metaphor, and this semantic work — this effort to « make sense of » AIDS — has to be done. Further, this work is as necessary and often as difficult and imperfect for physicians and scientists as it is for « the rest of us. »

Paula A. Treichler, « *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification.* »

Lorsque Sontag écrit que les métaphores peuvent tuer, elle ne les vise pas toutes : c'est la métaphore militaire qu'elle dénonce plus particulièrement. En ce sens, Sontag et Treichler ne se contredisent

pas : le travail de la première, dans *AIDS and Its Metaphors*, montre comment on désigne le sida par des métaphores, et comment ces dernières affectent notre conception de cette infection et déterminent nos comportements à l'égard de ceux qui en sont atteints.

Treichler dit du sida que c'est « *a nexus where multiple meanings, stories, and discourses intersect and overlap, reinforce, and subvert one another*¹ ». Même s'il est parfois difficile de faire la part des choses dans ce mélange inextricable, Treichler refuse de laisser le pouvoir définitionnel à la seule communauté scientifique, parce que le sida n'est pas seulement une infection, c'est une réalité vécue par des millions de personnes, qui ne sont pas que sidéennes.

C'est dans cette perspective que sera abordé *Le singe bleu*, d'Esther Valiquette². Généralement décrit comme le récit de deux parcours accidentés, celui d'une sidéenne et celui de la civilisation des Minoens, *Le singe bleu* participe à la fois du documentaire, du journal intime et de l'essai³. Il s'agira de montrer ce que les métaphores (la militaire et celle de la catastrophe naturelle) et l'analogie entre sidéens et Minoens (dont deux de ses points d'ancrage, le disque de Phaistos et le singe bleu) disent du sida, et de celle qui en est atteinte.

De la métaphore militaire à la catastrophe naturelle

Sontag dénonce surtout, je l'ai déjà mentionné, la métaphore militaire. Cette métaphore apparaît à deux reprises dans *Le singe bleu* : lorsqu'il est question de l'éruption volcanique de Santorin et, au tout début, à l'annonce du diagnostic. Les images montrent une chambre d'hôpital on ne peut plus aseptisée, où les seuls objets qu'on retrouve sont ceux de l'hôpital : chaise roulante, table, téléviseur, sérum. Et une présence presque inhumaine : des mains gantées qui se débarrassent de l'aiguille d'une seringue, avec toutes les précautions qu'il faut prendre en pareil cas. Suivront des images du virus dans l'organisme et une description toute « médicale » de celui-ci :

[...] le virus du sida n'est pas un virus ordinaire, c'est un rétro-virus. Lorsqu'il pénètre dans la cellule et qu'il se dirige vers le noyau, il transforme son ARN en ADN. Ce processus lui permet de s'associer au patrimoine génétique de la cellule, les chromosomes du noyau⁴.

Description qui, si elle possède l'« objectivité » scientifique, apparaît tout aussi aseptisée et inhumaine que la chambre. En ce sens, la métaphore militaire que déploie ensuite la narration vient se poser comme une interprétation de ce discours :

Il [le virus du sida] efface, transgresse, substitue le code originel, millénaire, il prend contrôle du mécanisme de défense et le détourne à son avantage en vue de sa propre reproduction. Changeant constamment de code, il envahit le système sans qu'il soit possible de le déloger, l'intelligence du virus nous déconcerte. (p. 95)

Ainsi, deux discours s'entrecroisent : celui de la médecine, dans toute sa rationalité; et l'autre, entaché de métaphores, dont le nous de la dernière phrase rend difficile l'attribution à une source énonciative. La métaphore militaire n'est pas mise en images, mais force est d'admettre que la narration pousse à voir l'organisme comme un champ de bataille, d'autant plus qu'une musique aux accents dramatiques accompagne les images du virus.

Le propre de la métaphore militaire est de faire du virus du sida un ennemi à combattre. Paradoxalement, la conception du virus en tant qu'entité intelligente (ce qui participe aussi de la métaphore militaire en renvoyant aux qualités de stratège de l'ennemi) en fait un adversaire pratiquement invincible. Si cette métaphore met l'accent sur la rage et le désespoir d'être sidéen, elle peut vite tomber dans la victimisation excessive :

[...] *the move from the demonization of the illness to the attribution of fault to the patient is an inevitable one, no matter if patients are thought of as victims. Victims suggest innocence. And innocence, by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt*⁵.

On le sait, le sida est encore trop souvent perçu comme n'« attaquant » que les gens faisant partie de groupes dits à risques.

Dans la vidéo, la métaphore militaire cède le pas à une autre métaphore : celle de la catastrophe naturelle. Le sida devient « l'orage de cette fin de siècle » (p. 95); « les choses et les êtres sont happés dans le même chemin » (p. 97); vies et civilisations sont interrompues par « accident ». Même si elle renvoie au registre du contingent, de

l'accidentel, du hasard, cette nouvelle métaphore propose toujours des victimes. Et là où il y a des victimes, il y a une culpabilité possible (quitte à faire du sida une épreuve divine).

Mais la métaphore de la catastrophe naturelle laisse place à une analogie : le sida est mis en parallèle avec un événement singulier, l'éruption volcanique qui a eu lieu à Santorin il y a près de 3500 ans, et qui aurait été la cause du déclin de la civilisation minoenne. Le lien est clairement établi :

Il y a des vies interrompues par accident, par la maladie. Il y a des civilisations interrompues par accident. Mille cinq cents ans avant Jésus Christ, la terre subit la plus grande catastrophe géologique que les humains aient connue (p. 99).

La valeur explicative de l'analogie avait déjà été annoncée au début de la vidéo : « C'est au cœur de la trace que tu vas prendre la mesure de ton passage, et dans les méandres noueux de ta mémoire, te fondre dans une mémoire plus grande, pour confronter le temps. » (p. 95)

En mettant ainsi côte à côte sidéens et Minoens, Valiquette déjoue la victimisation des premiers. Parce que l'analogie ne se fonde pas sur un objet générique (comme c'est le cas avec la métaphore militaire), mais sur un objet déjà fortement sémantisé, la voie interprétative est en partie déjà tracée.

Minoens et sidéens

Les Minoens sont présentés, dans la vidéo, comme un peuple florissant : ils tirent profit des richesses naturelles qui les entourent; ils font le commerce de produits de luxe; ils sont d'excellents artisans, etc. À travers eux, la métaphore militaire est contestée : la civilisation minoenne « n'avait pas le temps de faire la guerre » (p. 97).

Nicolas Platon, un spécialiste de la Grèce des Minoens, les décrit semblablement : ils sont proches de la nature environnante, allant jusqu'à bâtir des jardins intérieurs; ils apparaissent, à travers leur art, comme un peuple à la sensibilité fine; leur société est fondée sur une coexistence pacifique, sur le respect mutuel. C'est une société qui avait le temps de se divertir, comme le suggèrent les scènes de sauts taurins

et de boxe⁶. D'ailleurs, les vestiges de la civilisation minoenne sont reconnus pour l'absence de représentations guerrières ou militaires.

Valiquette dit de la civilisation minoenne qu'elle « aura stimulé l'imagination des écrivains et des archéologues en quête de paradis perdus » (p. 97). En effet, la légendaire Atlantide serait l'île de Santorin, engloutie après une éruption volcanique, vers 1500 av. J.-C., et ressurgie des eaux plus tard à cause de nouvelles éruptions. Les cendres du volcan auraient obscurci les cieux des régions avoisinantes pendant trois jours, d'où la neuvième des dix plaies d'Égypte (les ténèbres). De plus, on croit que la civilisation minoenne aurait donné naissance au mythe du Minotaure : l'architecture minoenne est très loin de la symétrie et peut ainsi rappeler le labyrinthe; les sauts taurins et les sacrifices humains⁷ suggèrent les traits du monstre mythique.

La vidéo ne fait que suggérer les deux premiers mythes⁸, mais le rapprochement entre écrivains et archéologues ne manque pas de souligner la part d'imaginaire qui entre dans la reconstruction historique de l'épopée de cette civilisation singulière. Valiquette dit aussi que la « trace ne livre pas tout », qu'elle « murmure et se dérobe tour à tour » (p. 97). Ainsi, la civilisation minoenne est le lieu d'interprétations tant mythiques que scientifiques. Mais elle est aussi le lieu du silence, parce que ses vestiges renferment encore plusieurs secrets.

Le parallèle avec le sida se trace facilement. Parce qu'il est à la fois l'emblème de la décadence de cette fin de XX^e siècle, un signe de la fin du monde, une punition divine, mais aussi une nouvelle maladie sans précédent, la plus grande préoccupation de la santé publique à l'échelle mondiale, ou encore juste une autre maladie transmissible sexuellement⁹, parce que le sida est tout ça à la fois, il ne cesse de stimuler l'imagination de tout un chacun. Quand Valiquette dit que la trace ne livre pas tout, elle rappelle que la civilisation minoenne est en partie incomprise, et que le sida est encore très méconnu. Lorsqu'elle souligne que les ruines minoennes stimulent l'imagination des écrivains et des scientifiques, elle suggère qu'il en est de même pour le sida.

La présentation du peuple minoen se termine par un long mouvement de la caméra, qui passe d'une pièce à l'autre dans les ruines, s'attarde sur ce qui semble avoir été des objets du quotidien. La bande sonore rappelle que ces ruines ont été autrefois le lieu de la vie de tous les jours : on entend des rires d'enfants, des bruits de pas, de l'eau qui coule, des animaux, etc. Valiquette demande « où sont les témoins

intimes de ces vies des autres siècles » (p. 99). Témoins intimes parce que ni les archéologues ni les historiens ne peuvent nous révéler ce qu'ont été les pensées et les sentiments de ces gens, qui « n'avaient pas prévu leur fin » (p. 99). Tout comme le meilleur tableau clinique du sida ne dira jamais ce que c'est que d'être sidéen au jour le jour.

La vidéo revient ensuite à la sidéenne, à l'accident qui a surgi dans sa vie, qui désorganise ses plans et ses projets. Ici se déploie, pour une deuxième fois, la métaphore militaire : « Un virus qui t'envahit, se multiplie; squatter infatigable, colonisateur du système immunitaire, opportuniste, assassin de la cellule originelle, sacrilège de la mémoire biologique ancestrale. » (p. 99) Des images du virus dans l'organisme seront suivies de celles d'une éruption volcanique; le jaillissement de lave dans les secondes rappellent la curieuse substance rouge des premières; des percussions ponctuent la séquence entière. S'inscrit entre la narration et les images, un passage de la métaphore militaire à celle de la catastrophe naturelle; du combat potentiel à la faillibilité devant l'inévitable. L'ennemi devient le temps qui passe, irrémédiablement; le combat, celui de la mémoire, de la trace.

La métaphore fait ensuite place à l'analogie. Des vies sont interrompues par la maladie; des civilisations sont interrompues par accident. La violence n'est pas absente de cette analogie, puisque l'éruption volcanique de Santorin, si elle n'est qu'« un souffle, un frisson, un éternuement de volcan », demeure tout de même « la plus grande catastrophe géologique que les humains aient connue. » (p. 99) La métaphore militaire laissait place à une violence dirigée, territorialisée; celle de la catastrophe naturelle disait le hasard, le contingent, l'accidentel, mais parlait toujours de victimes. L'analogie entre le sida et l'éruption volcanique de Santorin, entre sidéens et Minoens, court-circuite l'idée des groupes à risques sous-entendue par ces deux métaphores en introduisant l'image idyllique et innocente de la civilisation minoenne.

Des nombreuses traces laissées par les Minoens de leur passage sur terre, deux éléments retiennent l'attention : le disque de Phaistos et le singe bleu. Ils permettent, chacun à leur façon, de mettre l'emphase sur certains traits de la condition de sidéen.

Le disque de Phaistos

Le disque de Phaistos a été découvert en 1908. Il est en terre cuite et, des deux côtés, des signes imprimés dans l'argile au moyen de poinçons demeurent, encore aujourd'hui, indéchiffrables. Si de nombreuses interprétations ont été avancées, aucune ne fait l'unanimité. Certains prétendent y voir des thèmes asianiques ou hittites, mélangés à des représentations clairement minoennes. D'autres remettent en question son appartenance au monde minoen. Récemment, deux linguistes américains ont proposé un rapprochement avec certains objets de Byblos, au Liban, et d'autres trouvés en Turquie¹⁰.

Dans *Le singe bleu*, Valiquette présente le disque ainsi :

L'énigme du disque de Phaistos ne sera peut-être jamais résolue. À la fois étranges et familières, des figures empruntées au quotidien circulent dans une spirale rythmée, suggèrent un refrain ou un calendrier, rappellent le retour des événements et leur brève apparition dans le temps (p. 97).

La description du disque l'entoure de dynamisme, de mouvement : les figures circulent dans une spirale rythmée, refrain et calendrier suggèrent le passage du temps.

Le sida, écrit Sontag¹¹, est perçu à travers une séquence temporelle, une série de stades menant inéluctablement à la mort. Le sida, ou du moins le tableau clinique qu'on a pu en dresser jusqu'à maintenant, stigmatise la mort dans un avenir rapproché. Le temps, alors, devient un enjeu majeur.

La vidéo est explicite à ce sujet : « Le facteur temps joue désormais contre toi... le seuil de l'irréparable était franchi, le taux des T4 avait chuté en dessous de 400, le compte à rebours s'amorçait. » (p. 95) En gros plan, une image du tableau d'immunologie cellulaire, où s'inscrivent l'un après l'autre les chiffres du verdict fatal : « 0,399 ». Par deux fois, ces mêmes images reviendront, mais avec un constat de plus en plus alarmant. Ainsi, juste avant les images de l'éruption volcanique, les T4 sont à 0,0178. Puis, vers la fin de la vidéo, entre les images de la porte de l'unité d'isolement et celle de la chambre d'hôpital dans la pénombre : « 0,062 ». Valiquette dit compter les jours « comme autant de petites victoires » (p. 101).

Parallèlement à cette représentation littérale du temps, Valiquette propose le disque de Phaistos, ce paradoxal objet qui « parle de la pérennité des choses et de l'évanescence de leur contenu » (p. 99). Le dynamisme et le mouvement que suggère le disque est mis de l'avant par les mouvements de la caméra; par la musique, dont le rythme est très rapide; mais surtout, par la rotation de l'image du disque. Une séquence de quelques plans fait le lien entre le disque, le sida, et l'éruption volcanique de Santorin : le disque en rotation est fondu dans une représentation en traits illuminés; des images du virus sont entrecoupées de l'état de l'immunologie cellulaire, puis suivies des images d'un volcan. Si le disque suggère le temps qui passe inlassablement, le virus et le volcan rappellent que l'accident est imminent.

Si on soutient toujours l'analogie entre Minoens et sidéens, on y lit la non-conscience du danger qui guette au détour d'une vie, la vulnérabilité, la faillibilité devant l'incontournable, le hasard du destin. L'analogie marque aussi l'incompréhension : le disque n'est pas déchiffré, le sida est encore largement inexpliqué. Les deux, d'ailleurs, sont le lieu de nombreuses constructions imaginaires, constructions qui, paradoxalement, peuvent mener à de nouvelles découvertes à leur sujet, ou encore à des culs-de-sac, des impasses, des mésinterprétations. Si, dans le cas du disque de Phaistos, les hypothèses erronées sont sans grandes conséquences, celles qui concernent le sida ont une tout autre portée : « *AIDS [...] brings to many a social death that precedes the physical one*¹². »

La mort sociale est énoncée dans la vidéo : « Toi, c'est l'autre que je suis devenue, celle qu'on a isolée, retranchée, celle qu'on met en quarantaine, qu'on ne touche plus. » (p. 101) Cette phrase est accompagnée d'une image de la porte de l'unité d'isolement, à l'hôpital; porte qui est fermée et que la caméra ne franchit pas. C'est par le truchement du montage qu'on pénètre dans la chambre : le plan de la porte de l'unité d'isolement est suivi d'un plan noir, d'un plan du tableau d'immunologie cellulaire, d'un nouveau plan noir, et finalement d'un plan de la chambre d'hôpital. Cette chambre est dans la pénombre. Sur le mur du fond, on voit passer l'ombre de quelqu'un, seule trace d'une présence humaine à l'hôpital¹³. Mais cette chambre est surtout vide. « Celle qui compte les jours comme autant de petites victoires, qui voudrait conjurer le temps » (p. 101), et dont le taux de T4 est

maintenant à un niveau incroyablement bas, la malade, la sidéenne, n'est pas dans son lit d'hôpital. Si elle n'a pas réussi à conjurer le temps, elle aura conjuré l'isolement, l'effacement.

Le disque de Phaistos revient une dernière fois dans la vidéo, peu avant la fin. Un fondu le fait passer de sa version illuminée à sa version originale, en terre cuite. On passe de l'imaginaire au concret. Mais le disque est toujours en rotation : le temps ne cesse jamais sa marche en avant. Une de ses sections est remplacée, grâce à un encart vidéo, par la figure d'un singe bleu.

Le singe bleu

L'art minoen jouit d'une réputation tout aussi idyllique que la civilisation qui l'a fait : « L'art était régi par une esthétique de la sensation et de la grâce : de là cette tendance au mouvement et au dynamisme, ce goût marqué pour le pittoresque, le précieux et le somptueux¹⁴. » Valiquette abonde dans le même sens :

Un amour des formes mouvantes, courbes et obliques, qui sont celles-là mêmes de l'être vivant. Un tracé hardi et sans retouche, alliant la souplesse des lignes à l'audace du geste. Un art affranchi de la représentation symbolique, s'attachant plutôt à la vie elle-même.
(p. 101)

Le singe bleu, dans ce « roman d'images à la grâce exquise » (p. 101), est posé comme une présence incongrue. Mi-humain, mi-animal, il personnifie l'inusité, le mystérieux, la présence dérangementante, l'autre. Il serait la version minoenne du singe soudanais gris-vert qu'on trouve dans la peinture égyptienne¹⁵. Chez les Égyptiens, le singe est le maître du temps, ce que Valiquette souligne dans sa narration. Doit-on y voir un désir de conjurer le temps? Cette lecture est plausible, mais elle est précarisée par ce qui suit dans la vidéo : le disque de Phaistos, en rotation. Précarisée aussi, parce qu'on sait bien maintenant que ces singes bleus seront engloutis, comme le reste de la civilisation minoenne, avec l'île de Santorin.

Le singe bleu habite l'univers imaginaire des Minois, il semble faire partie de la vie de tous les jours : dans une des fresques, on le voit

servir une déesse; dans une autre, il participe au rituel de la cueillette du safran. Si sa présence est pleinement affirmée dans les peintures murales, sa réalité historique est niée : il n'y avait pas de singe en Crète. D'autres animaux, inexistant dans l'île, s'ajoutent au bestiaire des fresques : lions, crocodiles, antilopes; sphinx et griffons en forment le versant imaginaire. C'est autour du singe bleu que se déploie le caractère paradoxal de cette faune pour le moins hétéroclite. Le singe bleu, à chacune de ses apparitions, évoque l'écart, le mystère, l'ambigu, l'incongru, le dérangent, l'autre, le malaise et l'inconfort devant la mort, l'étrange et l'étranger.

Chantal Nadeau, dans « Esthétique scientifique et autobiographique »¹⁶, rappelle que la représentation du corps sidéen passe, chez Valiquette, par la technologie : « Les images d'elle-même que nous abandonne la cinéaste, c'est celles que lui renvoie le discours médical. [...] [L]es images d'ordinateur certifiant la chute implacable des cellules T4 confrontent le regard à une représentation clinique du corps positif¹⁷. » Par le relais du singe bleu, ce n'est pas le corps sidéen qui est représenté, mais la condition de sidéen.

L'importance de la figure du singe bleu est déjà marquée par le titre de la vidéo. Point d'ancrage pour l'analogie entre sidéens et Minoens, le singe bleu permet aussi à Valiquette de projeter sa propre histoire et de la confronter à celle de la civilisation minoenne, à travers une figure hautement imaginaire.

La narration présente d'abord un dédoublement pronominal : « Je suis partie en quête, et je t'ai arrachée, toi, à ton hôpital aseptisé, à ton histoire à toi [...] L'Histoire est vaste et, de toutes les histoires, c'est la tienne qui m'intéresse. Je serai ton témoin. » (p. 95, 97) Les images laissent place à l'interprétation : on passe d'une chambre d'hôpital vide à la mer, à une plage. Suivront des images d'archives sur les fouilles des ruines minoennes.

Ce n'est que plus loin dans la vidéo que l'identité du « tu » sera dévoilée, alors que la caméra s'arrête pendant un moment sur le visage d'un singe bleu :

Tu me regardes... Toi l'insulaire, l'étranger, toi l'autre. C'est ma propre image que tu me renvoies dans ce regard. C'est ma détresse que je lis au fond de tes yeux. Toi, c'est l'autre que je suis devenue, celle qu'on a isolée, retranchée, celle qu'on met en quarantaine, qu'on ne touche plus (p. 101).

Le détour pronominal est expliqué dans la conclusion : « La fatigue c'est avoir sa grande solitude et la regarder une fois pour toutes et commencer à dire "je" calmement. » (p. 103) Au terme d'un long parcours métaphorique, Valiquette avoue son animosité, l'emportement devant la fatalité : « La fatigue, c'est la passion qui se dérobe et fait place à la curiosité tranquille. » (p. 103)

Un même parcours se lit dans la présentation des singes bleus. Ils sont d'abord « un clan à part ». La caméra promène son regard sur une fresque qui les représente, s'attarde un peu sur chacun, mais revient vite au plan d'ensemble : « ce sont les autres » (p. 101). Une deuxième séquence de plans les présente cette fois comme des « êtres menacés par la mort ». C'est ici qu'intervient l'adresse à l'autre, alors que le cadre se ressert sur le visage d'un des singes : « Tu me regardes... Toi l'insulaire, l'étranger, toi l'autre. » C'est ici aussi que Valiquette avoue sa détresse, détresse qui jusque-là était celle de l'autre, du « tu », et qui devient la sienne propre, au moment d'assumer l'énonciation : « C'est ma propre image que tu me renvoies dans ce regard [...] Toi, c'est l'autre que je suis devenue [...] » La dernière image du singe bleu se passe de narration : le visage du singe, inséré comme une section du disque de Phaistos, viendra peu à peu envahir le cadre.

À travers la figure du singe bleu, on passe du documentaire-essai sur les Minoens au témoignage de la sidéenne. À travers la figure du singe bleu, on comprend aussi la fragile situation de cette autre qui se cache derrière le « tu » de la narration¹⁶. Un « tu » qui est non pas isolé ou mis en quarantaine (le lit d'hôpital vide dit assez bien que l'isolement et la quarantaine ont été brisés), mais solitaire. Un « tu », à la limite, tout aussi imaginaire et improbable que le singe bleu, et pourtant là. Un « tu » qui disparaîtra avec la dernière image du singe pour laisser le « je » dire la fatigue. La chambre d'hôpital est ici chargée d'objets intimes : livres, robe de chambre, fruits, fleurs. L'acceptation, « le pardon du hasard, la reconnaissance de l'accident » (p. 103) s'énoncent dans cet environnement concret.

Loin de mettre un terme à la longue sémantisation opérée par les métaphores et l'analogie, cette dernière séquence les affirme encore : le travelling à travers la chambre se termine sur un pot de fleurs; l'image suivante nous ramène en Crète, une jarre occupe l'espace qui était celui du pot.

Dans *Le singe bleu*, la métaphore militaire dit que le virus du sida est coriace. Elle dit aussi le désespoir, en regard d'une maladie aussi peu « maîtrisable ». La métaphore de la catastrophe naturelle dit les ravages de cette infection : « À l'aube de l'an 2000, le XX^e siècle laisse un goût amer. Un orage passe. » (p. 101) L'analogie avec les Minoens contrecarre la stigmatisation des sidéens sous-entendue par ces deux métaphores, parce qu'elle compare les sidéens à un peuple dont l'image est hautement idyllique et, surtout, très innocente. De plus, les deux objets sur lesquels Valiquette s'attarde plus longuement permettent de commenter la réalité du sida : à travers le disque de Phaistos est énoncé l'enjeu que représente le temps qui passe quand on est sidéen; à travers le singe bleu, la position d'altérité à laquelle on est condamné. Le commentaire sur le singe bleu dit l'inconfort devant ce qui est autre; l'identification avec le singe, le désespoir d'avoir à occuper la position de cet autre.

La singularité du discours de Valiquette sur le sida tient à l'analogie proposée entre sidéens et Minoens. L'image reluisante des seconds peut paraître exagérée en regard des premiers. Mais l'argument dépasse le simple commentaire sur le sida, il met en place un questionnement sur la mémoire, sur la trace, sur le sens de notre « bref passage » sur cette planète. Les Minoens, dans cette perspective, sont un objet de choix : rien, dans leur histoire, ne semble les prédestiner à l'extinction.

D'ailleurs, l'analogie, figure tant stylistique qu'argumentative, se fonde sur l'accident qui a précipité « le rendez-vous avec le temps » (p. 95), et non sur le sida en tant que tel. Une distinction entre Minoens et sidéens est établie : eux, ils « vauquaient, si occupés à vivre pendant que se tramaient les mouvements de la terre » (p. 101); tandis que Valiquette, qui est sidéenne, sait que le temps lui est compté. L'identification, elle, passe par la figure du singe bleu. Ici encore, la condition de sidéen est mise en sourdine pour dire le malaise qu'on ressent devant et dans l'altérité.

Ainsi, l'argumentation se construit à travers les métaphores et l'analogie. L'identification passera par le singe bleu, mais précairement. Figure au statut imaginaire, le singe bleu ne pouvait être qu'un détour.

Sans renier le long parcours sémantique effectué, Valiquette assume, au terme de son trajet, « la tragédie humaine : vivre et mourir » (p. 103).

NOTES

- 1 Paula TREICHLER, « *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification* », in CRIMP, Douglas, *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press, « *An October Book* », 1993, p. 42.
- 2 Esther VALIQUETTE, *Le singe bleu*, prod. Josée Beaudet, Studio-F - Regards de femmes, Montréal, ONF, vidéo, 1992, 30 min.
- 3 Chantal Nadeau le décrit ainsi : « Testament, poème sur la mort et l'espoir perdu, essai esthétique sur la science, *Le Singe bleu* est une immense empreinte autobiographique que la cinéaste s'est plu à mouler à un présent "hanté" par un futur qui n'aura pas lieu. », in « Esthétique scientifique et autobiographique dans l'oeuvre d'Esther Valiquette », *Protée*, vol. 24, 1996, p. 36.
- 4 Esther VALIQUETTE, « Le singe bleu », *Trois*, vol. 8, no 3, 1993, p. 95. Les prochaines références à ce texte se feront dans le corps de l'article, entre parenthèses.
- 5 Susan SONTAG, *Illness as Metaphore and Aids and Its Metaphors*, New York, Double Day, 1990, p. 99.
- 6 La vidéo effleure ces réalités à travers quelques images : la figurine de *L'acrobate* et la fresque du *Pugilat* (ou *Les enfants boxeurs*).
- 7 La question des sacrifices humains est délicate. Même si on a découvert des traces qui suggèrent un tel rituel, spécialistes et amateurs de la Crète minoenne sont réticents à admettre une telle pratique, notamment à cause de la réputation du peuple minoen : « Pareil drame aurait été découvert hors de Crète qu'il eût soulevé moins d'étonnement. Passe encore en effet qu'Abraham au pays de Moriyya ou Agamemnon sur la plage d'Aulis aient eu à sacrifier ce qu'ils avaient de plus cher. Mais des Minoens! », Keith A. J. MASSEY et Kevin MASSEY-GILLESPIE, *The Phaistos Disc Cracked?!*, [http:// : www.ourworld.compuserve.com/homepages/phaistos/](http://www.ourworld.compuserve.com/homepages/phaistos/), 1997, p. 75.
- 8 La non-mention du mythe du Minotaure me semble significative puisque, contrairement aux deux autres, ce mythe donne des Minoens une image peu reluisante (voir note précédente).
- 9 TREICHLER, *Op. cit.*, p. 33
- 10 Keith A. J. MASSEY et Kevin MASSEY-GILLESPIE, *Op. cit.*
- 11 Susan SONTAG, *Op. cit.*
- 12 *Ibid.*, p. 122.
- 13 Bien sûr, dans les premières images, il y a ces mains qui se débarrassent de l'aiguille d'une seringue. Mais ces mains sont gantées, et on ne voit qu'elles

puisque'il s'agit d'un gros plan. De plus, l'inclusion de ce plan au sein d'une série qui présente différents objets reliés à l'hôpital (seringue, tableau des précautions, chaise roulante, écran d'immunologie cellulaire) les place au même niveau que ceux-ci, rappelant le caractère très aseptisé du milieu hospitalier.

14 Nicolas PLATON, *Crète*, Genève, Nagel, 1996, p. 160.

15 Sara A. IMMERWAHR, *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park et London, Pennsylvania State University Press, 1990, p. 41. On pourrait lire ici l'idée reçue qui veut que le sida nous vienne du « continent noir », l'Afrique, où des hommes l'auraient contracté par le biais de relations sexuelles avec des singes. Il me semble que le contexte laisse peu de place, sinon aucune, à une telle interprétation.

16 Chantal NADEAU, *Op. cit.*

17 Effet qui est aussi soutenu par les images du virus dans l'organisme.

18 Dans sa version écrite (Valiquette, 1993), le texte est dédié « à l'autre ». Ce qui n'est pas sans rappeler les intertitres du *Récit d'A.* : « C'est le récit d'Andrew. Le récit de l'Autre. Le mien. », Esther VALIQUETTE, *Le récit d'A.*, prod. Vidéographe inc., Charles Street Vidéo/Valiquette-vidéographe, Montréal, vidéo, 1990, 20 min. Comme c'est le cas dans *Le singe bleu*, Valiquette passe par le récit d'un autre (Andrew) pour dire le sida, et ne revient à sa propre condition qu'à la toute fin : « Un an plus tard, j'ai rappelé Andrew. Il va bien, moi aussi. »

BIBLIOGRAPHIE

IMMERWAHR, Sara A., *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park et London, Pennsylvania State University Press, 1990, 240 p.

MASTORAKIS, Michel et Micheline van Effenterre, *Les Minoens : L'âge d'or de la Crète*, Paris, Armand Collin, 1991, 213 p.

MASSEY, Keith A. J. et Kevin Massey-Gillespie, *The Phaistos Disk Cracked?!*, <http://www.ourworld.compuserve.com/homepages/phaistos/>, 1997.

NADEAU, Chantal « Esthétique scientifique et autobiographique dans l'œuvre d'Esther Valiquette », *Protée*, vol. 24, no 2, 1996, pp. 35-43.

PLATON, Nicolas, *Crète*, Genève, Nagel, 1966, 235 p.

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors*, New York, Double Day, 1990, 183 p.

STIERLIN, Henri, *Le monde de la Grèce*, Paris, Éditions Princesse, 1980, 95 p.

TREICHLER, Paula A., « AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification », in Douglas Crimp, éd., *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press (An October Book), 1993, pp. 31-70.

VALIQUETTE, Esther , « Le singe bleu », *Trois*, vol. 8, no 3, 1993, pp. 99-103.

VALIQUETTE, Esther , *Le singe bleu*, prod. Josée Beaudet, Studio-F - Regards de femmes, Montréal, ONF, vidéo, 1992, 30 min.

VALIQUETTE, Esther, *Le récit d'A.*, prod. Vidéographe inc., Charles Street Video/Valiquette-vidéographe, Montréal, vidéo, 1990, 20 min.