

Moyra Davey. Le récit personnel et l'art de la narration fragmentée contre les dogmes

Moyra Davey. The Personal Narrative and the Art of Fragmented Anti-dogma Narration

Nicolas Mavrikakis

Number 118, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97166ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mavrikakis, N. (2021). Moyra Davey. Le récit personnel et l'art de la narration fragmentée contre les dogmes / Moyra Davey. The Personal Narrative and the Art of Fragmented Anti-dogma Narration. *Ciel variable*, (118), 50-57.

MOYRA DAVEY

Le récit personnel et l'art de la narration fragmentée contre les dogmes

NICOLAS MAVRIKAKIS

Existe-t-il un intégrisme de gauche ? Ces derniers mois, divers événements sont venus souligner à gauche l'emprise grandissante de la culture du bannissement (*cancel culture*) – qu'il faudrait plutôt qualifier de culture de l'effacement ou de l'anéantissement –, une façon de faire associée aux dictatures (de droite et de gauche), et qui, dans nos démocraties, semblait l'apanage des religions et de la droite réactionnaire. Ces sociétés démocratiques ont censuré, entre autres grâce à l'Index et à des lois morales répressives, des livres, des films et des œuvres d'art.

La gauche semble de plus en plus utiliser cette attitude, croyant détenir la vérité absolue, décrétant qui a raison et qui a tort, et même qui est coupable.

Dans le domaine des arts, une certaine gauche, au lieu de défendre une liberté de penser et de créer, applique de nos jours des dogmes, se met à traquer dans toutes les formes de représentation des schémas d'oppressions à dénoncer. Elle se complaît aussi à réduire l'art à la vie de l'artiste, sans penser à la qualité des œuvres. Cette gauche veut un art moral, un art lisse sans zones d'ombres.

On accuse des universitaires d'être racistes, car ils osent prononcer en classe le titre du livre *Nègres blancs d'Amérique* (1968) de Pierre Vallières. On veut interdire à Marieke Lucas Rijneveld, écrivaine néerlandaise et blanche, le droit de traduire un poème d'Amanda Gorman, poétesse noire. Au Musée des beaux-arts de Montréal, on bannit le mot « primitif » dans une expo sur Picasso et l'art africain alors que ce mot servait pourtant aux avant-gardes à définir positivement l'énergie pure et authentique des Non-Occidentaux. Et j'en passe... Alors, cessera-t-on de publier les livres de Céline ? Et *Lolita* de Nabokov ? Doit-on rappeler qu'une œuvre ne fait pas nécessairement l'apologie des mœurs qu'elle décrit (reproche que l'on fit à *Madame Bovary* de Flaubert) ? Faut-il réaffirmer que les perversions présentées dans une œuvre ne vont pas convertir son lecteur ou son spectateur ? Pour citer l'historien de l'art René Payant, il y a une différence entre ce que disent un texte ou une œuvre et ce qu'ils font, ce qu'ils créent comme réactions et pensées.

Comme du temps des curés avec leurs ouailles, il faut de nos jours faire parler les œuvres et la vie privée de l'artiste, leur faire avouer leurs péchés, leurs intimités scandaleuses, leurs obsessions malsaines...

L'identité des individus – et de la photo – relue par Moyra Davey. Dans ce contexte, l'exposition de Moyra Davey au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC¹), et en particulier la présentation de sa vidéo *i confess* [j'avoue] étaient totalement libératrices. Intitulée *Moyra Davey. Les fervents*, cette expo permettait d'explorer son œuvre développé depuis les années 1980. Voilà une démarche qui s'intéresse à la question de l'intime, mais aussi à celle de l'obsession que certaines personnes ont pour une activité, incluant



The Personal Narrative and the Art of Fragmented Anti-dogma Narration

Is there such a thing as left-wing extremism? In recent few months, various events have highlighted the growing hold on the left of cancel culture – which should, rather, be called erasure or obliteration culture – a way of doing things associated with dictatorships (on the right and the left) that, in Western democracies, once seemed to be the prerogative of religions and the reactionary right. Democratic societies have censored books, films, and works of art thanks, among other things, to the Index and repressive moral laws. The left seems to be increasingly adopting this attitude, believing that it knows the absolute truth and can decree who is right and who is wrong, and even who is guilty.

In the art world, a certain faction of the left, rather than defending freedom of thought and creation, is applying dogmas and setting out to hunt down and denounce oppressive plots in all forms of representation. It also sees fit to reduce art to the life of the



Les écrivains du métro (détail/detail)

2011-2014, 75 épreuves à développement chromogène, ruban adhésif, timbres postaux, encre / 75 chromogenic prints, tape, postage, ink 30 x 46 cm chacune / each

TOUTES LES PHOTOS DE / ALL PHOTOS OF MOYRA DAVEY: permission de / courtesy of greengrassi, Londres et de la Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

les arts. Davey y montre des gens qui écrivent dans le métro, complètement absorbés par leur activité. Elle y énonce sa propre fascination pour ces individus et son ardeur à librement les photographier, en ne se souciant pas des interdits à ce sujet. Davey souligne son amour pour des photographes qui ont réalisé eux-mêmes des portraits de gens dans le métro, devenant ainsi comme des traqueurs de fragments d'intimité. Davey a installé dans une salle de son expo des *Portraits dans le métro* (1938–1941) de Walker Evans, artiste qui a pris 25 ans avant de les publier afin d'éviter des problèmes... Malgré l'illégalité de son action, Evans réalisait néanmoins ses images, cachant son appareil sous son manteau, la lentille saillant entre deux boutons, comptant sur le bruit du métro pour camoufler le son du déclencheur. Quelle était la nature de son obsession? L'authenticité des gens qui ne se savaient pas photographiés? L'idée – mythique et impossible à atteindre – d'un

Davey aborde aussi des thèmes encore plus polarisants, mais trouve des moyens de nous amener à réfléchir au-delà de l'opposition entre bons et méchants, entre innocents et criminels. C'est ce qu'elle fait dans *i confess* (2019). Comment résumer cette vidéo inclassable, œuvre complexe et riche sans en trahir le propos?

photographe et d'un appareil photo neutres? Ou était-il envoûté par ce dispositif de voyeurisme soft? Lui-même avait conscience de l'étrangeté de la situation, expliquant comment toute photo est exploiteuse et voyeuriste» et que son processus était «une grossière et impudente invasion²».

Davey aborde aussi des thèmes encore plus polarisants, mais trouve des moyens de nous amener à réfléchir au-delà de l'opposition entre bons et méchants, entre innocents et criminels. C'est ce qu'elle fait dans *i confess* (2019).

Comment résumer cette vidéo inclassable, œuvre complexe et riche sans en trahir le propos? S'agit-il d'un journal personnel? D'une rencontre entre la photographie, la vidéo et l'écriture? D'une sorte de poupée russe traitant entre autres de James Baldwin, d'Hubert Aquin, d'Yvon Rivard, de Pierre Vallières et de Dalie Giroux? D'un regard sur un sujet délicat et plutôt difficile à traiter, celui de la représentation des minorités prisonnières de leur condition aliénante? D'une réflexion sur le désir de liberté des minorités et en particulier des Québécois? Ou plus simplement du parcours de Davey, artiste et intellectuelle, que nous suivons dans ses lectures et recherches, en prenant comme point de référence son histoire personnelle traversée par des événements importants pour la collectivité?

Davey fait usage de jeux d'images dans l'image qui complexifie son propos, l'intensifie, nous empêchant de l'appauvrir, de le résumer de façon simpliste. Là encore, on assiste à une mise en abyme. Davey se promène dans son appartement-atelier. Au début, on voit sur un écran d'ordinateur une entrevue de Baldwin. Mais l'image de son espace personnel est entrecoupée par des plans montrant un livre empoussiéré, un jardin, son tourne-disque,

artist, without considering the quality of the works. This faction wants art that is moral and bland, with no grey areas.

University professors are accused of being racist when they dare to say out loud in the classroom the title of thinker and activist Pierre Vallières's book *White Niggers of America* (which was first published as *Nègres blancs d'Amérique* in 1968).¹ The idea that Marieke Lucas Rijneveld, a white Dutch author, would translate a poem by Amanda Gorman, a Black American author, caused such a backlash that the translation was cancelled. At the Montreal Museum of Fine Arts, the word "primitive" was excised from an exhibition on Picasso and African art even though the avant-gardes of the time used the word to positively define the pure and authentic energy of non-Westerners. And I could go on. So, will books by Céline be banned? And Nabokov's *Lolita*? Do we have to be reminded that a work is not necessarily the champion of the morals it describes (an accusation made of Flaubert's *Madame Bovary*)? Must it be restated that the perversions presented in a work will not convert their reader or viewer? As art historian René Payant says, there is a difference between what a text or a work says and what it does, what reactions and thoughts it stimulates.

As priests once did with their flocks, today we must make artists' works and private lives speak – make them confess their sins, their scandalous intimate details, their unhealthy obsessions.

The identity of individuals – and of the photograph – reread by Moyra Davey. In this context, Moyra Davey's exhibition at the National Gallery of Canada,² and in particular the presentation of her video *i confess*, were totally liberating. *Moyra Davey: The Faithful* explored how her work has developed since the 1980s. She probes the question of intimacy, but also the obsession that some people have with an activity, including art-making. Davey shows pictures she has taken of people who write in the subway, completely absorbed in what they're doing – evincing her own fascination with these individuals and the thrill of photographing them freely, ignoring taboos about doing so. She thus underlines her love of other photographers who have produced portraits of people in the subway, stalking fragments of intimacy. In one gallery of the exhibition, Davey installed Walker Evans's *Subway Portraits* (1938–41); Evans waited twenty-five years to publish them in order to avoid issues. Although he knew it was illegal, Evans nevertheless took these shots, hiding his camera under his coat, the lens poking out between two buttons, counting on the noise of the subway to camouflage the sound of his shutter. What exactly was his obsession? The authenticity of people who didn't know they were being photographed? The idea – mythical and impossible to achieve – of a neutral photographer and camera? Or was he under the spell of this mechanism of soft voyeurism? Aware of the strangeness of the situation, he explained how every photograph is "exploitative and voyeuristic" and that his intervention was a "rude and impudent invasion."³

Davey addresses themes that are even more polarizing, but she finds ways to lead us to reflect beyond the opposition between good and evil, between innocents and criminals. That is what she does in *i confess* (2019).

How can I summarize this unclassifiable, complex, rich work without betraying its intention? Is it a personal diary? An encounter among photography, video, and writing? A sort of Russian doll layering, among others, James Baldwin, Hubert Aquin, Yvon Rivard,



i confess
2019, vidéo HD avec son /
HD video with sound
56 min 46 s

une photo d'Hubert Aquin sur un mur, un détail de *La mort du général Wolfe* peint par Benjamin West, des photos de Pierre Vallières qu'elle a prises elle-même... S'agirait-il d'un film sur l'intertextualité? Sur le mécanisme de la réflexion par réseaux de références?

Je dirais qu'*i confess* est avant tout une vidéo contre les dogmes. Un éventail du processus est utilisé par Davey afin de dérouter la narration linéaire. Voilà une œuvre qui arrive à créer une distance narrative, un écart interprétatif.

i confess dévoile l'évolution de la personne même de Davey, mais aussi de personnages de romans. Lisant *Another Country* de James Baldwin, Davey signale comment le personnage du « doux Vivaldo » a fait preuve dans sa jeunesse « d'une intense cruauté envers les homosexuels ». À l'inverse, le personnage d'Ida, qui était innocent, s'est endurci pour devenir revanchard, abusant même de l'homme qui lui est pourtant dévoué. Et Davey de confesser que « ce sont là des contradictions auxquelles elle peut s'identifier ». Elle explique que, dans un premier temps, elle a voulu abandonner la lecture du livre de Baldwin, trouvant certains personnages superficiels, mais que finalement elle les découvre plus complexes. Ce continuel écart interprétatif est accentué par le système narratif employé par Davey.

Davey scande, égrène son texte qu'elle répète après l'avoir entendu grâce à des écouteurs, un texte préenregistré sur son iPhone, ce qui crée déjà un effet d'écart et de décalage narratifs. En tant qu'autrice, elle y raconte son histoire. Mais est-ce bien elle que cette histoire met toujours en scène? Davey parle d'une femme. « Elle » a fait ceci, « elle » a fait cela... « Une femme myope est en train d'écrire », nous dit-elle. Plus tard, Davey explique comment elle croit que « certaines choses ne sont inimaginables qu'à la troisième personne ». Mais parfois, c'est le « je » qui prend sa place. Il s'agit donc de l'histoire que Davey a écrite en tant qu'artiste, mais cette histoire se révèle aussi celle de sa vie, narrée à distance, une distance due au temps et à la réflexion.

La vidéo met en scène une pensée en train de se développer. Une réflexion qui, tels un journal personnel ou des souvenirs qui nous obsèdent, revient sur elle-même, fonctionne par boucles, n'hésitant pas à se renier ou tout au moins à se corriger. Une manière de faire qui met en scène ce que je qualifierai de « silence de l'archive » (qu'elle soit photographique ou de toute autre nature). Je parlerais même du « mensonge de l'archive » qui semble toute seule porteuse d'une vérité, mais qui demande en fait d'autres textes, d'autres images, l'interprétation de gens vivants afin de délivrer une signification. *i confess* est un récit qui ne semble pas réglé d'avance. Une histoire qui permet à Davey de nous raconter sa rencontre avec Vallières, alors qu'il était devenu l'amant de Louis, ex-petit ami de Davey. Elle en profite pour nous confier comment elle a appris que son père, conseiller du premier ministre Pierre Elliott Trudeau, fut peut-être un « artisan de la Loi des mesures de guerre adoptée en 1970 ». Elle nous invite aussi à partager sa discussion avec la théoricienne Dalie Giroux, qui a écrit un texte sur « Les langages de la colonisation » (2017). Toutes deux discutent de Vallières et du livre *Nègres blancs d'Amérique*. Giroux souligne la pauvreté abjecte, d'ordre économique et émotionnel, dans laquelle vivaient encore les Québécois dans les années 1960, évoquant les bidonvilles au sud de Montréal. Elle signale comment Vallières s'est sorti de sa situation de pauvreté « en lisant d'une

Pierre Vallières, and Dalie Giroux? A look at a subject that is touchy and rather difficult to handle – that of minorities imprisoned in their alienating condition? A reflection on minorities' desire for freedom – in particular, that of the Québécois people? Or, more simply, the career of Davey, artist and intellectual, which we follow through her readings and research, taking her personal history and its intersections with societally significant events as a point of reference?

Davey uses images within images that complexify and intensify her intention, preventing us from impoverishing it or summarizing it simplistically. Here again, we are caught up in a *mise en abyme*. Davey strolls through her apartment-studio. To start, we see an interview with Baldwin on a computer screen. But then, the image of her personal space is intercut with shots of a dusty book, a garden, her record player, a photograph of Aquin on a wall, a detail of Benjamin West's *The Death of General Wolfe*, pictures of Vallières that she took herself. Is this a film on intertextuality? On the mechanism of reflection through networks of references?

I would say that *i confess* is, above all, an anti-dogma video. Davey uses a range of processes to obfuscate linear narration and create a narrative distance, an interpretive shift.

i confess reveals the Davey's personal evolution, but also that of characters in novels. Reading Baldwin's *Another Country*, Davey notes how “gentle Vivaldo” had, in his youth, shown “intense cruelty

Davey shows pictures she has taken
of people who write in the subway, completely
absorbed in what they're doing – evincing
her own fascination with these individuals and
the thrill of photographing them freely,
ignoring taboos about doing so.

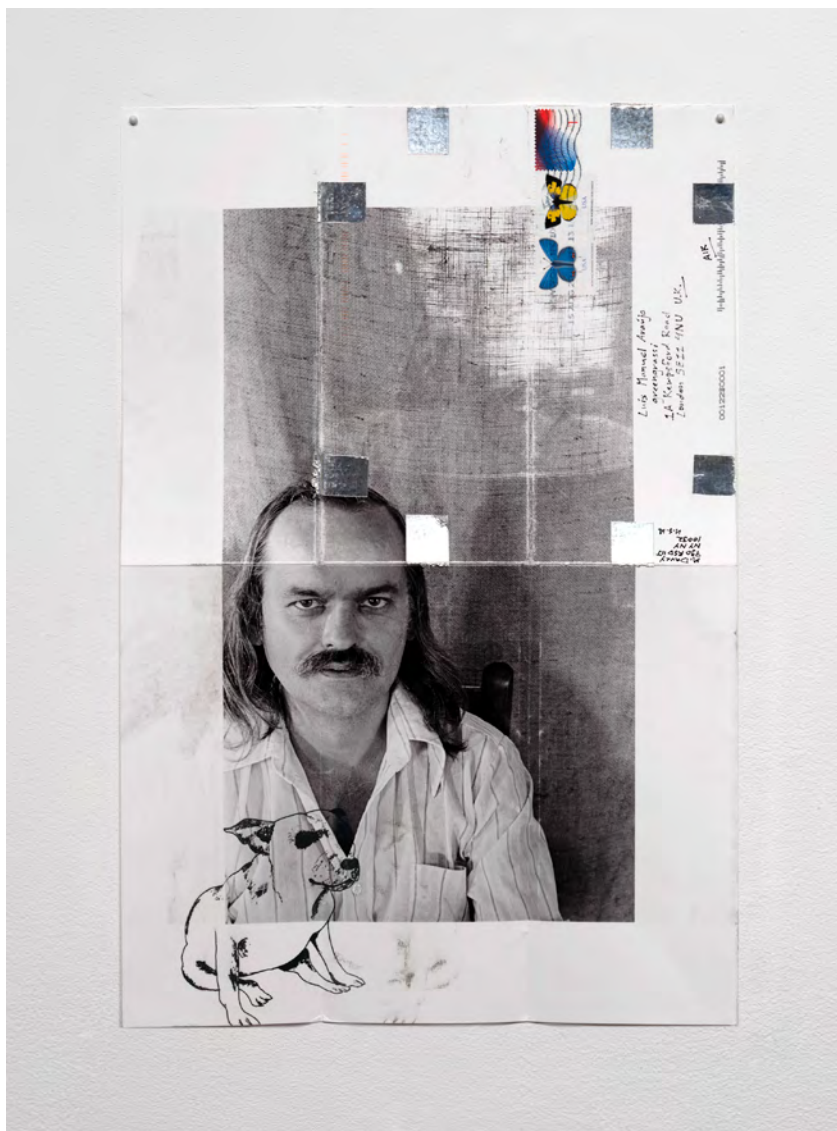
toward homosexuals.” In contrast, Ida, who had been innocent, turns vengeful, abusing even the man who is devoted to her. Davey confesses that “these are contradictions she can identify with.” She explains that at first she wanted to put Baldwin's book down, as she found some of the characters superficial, but in the end she saw their complexity. This continual interpretive shift is accentuated by Davey's narrative system.

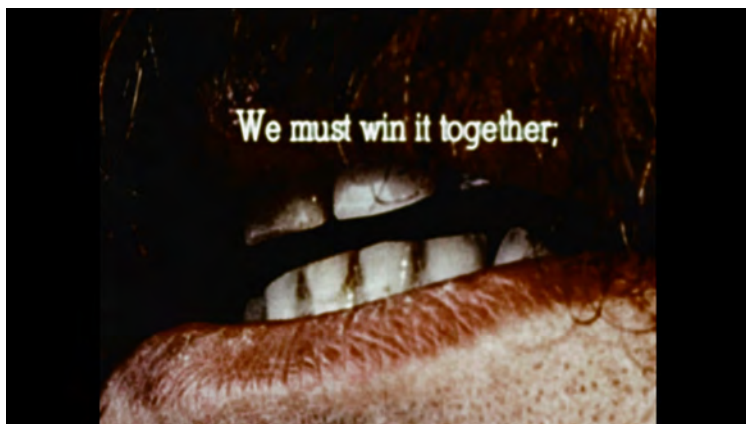
Davey scans and picks apart her text, pre-recorded on her iPhone, which she repeats after hearing it through speakers – here, again, an effect of narrative gap and shift. As an author, she tells her story. But is it really her that this story is always about? Davey speaks of a woman. “She” did this, “she” did that. “A myopic woman is writing,” she tells us. Later, Davey states her belief that “some things are only imaginable in the third person.” Yet, sometimes the “I” takes over. So, this is a story that Davey wrote as an artist, but it is revealed also to be the story of her life, narrated from a distance – a distance formed of time and reflection.

The video features a train of thought in the process of being developed – a reflection that, like a personal diary or memories that we are obsessed with, turns on itself, functions in loops, does not hesitate to disavow itself or, at least, to correct itself. It's a way of doing things that features what I would call “the silence of the archive” (whether photographic or of any other nature). I would even call it the “lie of the archive,” which seems to bear truth on its



1980
2019, 13 épreuves au jet d'encre avec surimpression
en relief sur papier chiffon Canson, ruban adhésif,
timbres postaux, encre / 13 inkjet prints with relief
overprint on Canson rag paper, tape, postage, ink
30 x 46 cm chacune / each





Joyce Wieland, *Pierre Vallières*, 1972, 32 min. 30 sec.

manière boulimique », obsédé par les livres. Même si Giroux a des réserves quant à la comparaison entre la situation des Noirs et celle des Québécois, elle apporte énormément de nuances à ce livre maintenant au cœur d'une tourmente polarisante. Elle ajoute que, dans les années 1960, le rapprochement de « la lutte québécoise aux luttes noires » était courageux, même s'il était « maladroit et inapproprié »... Et Davey et Giroux auraient aussi pu expliquer que pour les intellectuels, en particulier ceux de la revue *Parti pris* – qui publia Vallières –, il était important de signifier sa solidarité avec les peuples ostracisés, de dénoncer le colonialisme sous toutes ses formes.

Vallières revu par Wieland, revue par Davey... Dans la section de l'expo où est présentée une sélection de photos et vidéos de la collection du MBAC, Davey a inclus le film *Pierre Vallières* (1972) de Joyce Wieland. Cela ajoute à la richesse du propos et constitue un choix qui n'est pas neutre. Tout comme n'était pas non plus innocent le fait de montrer récemment cette œuvre au centre Dazibao³ dans un programme de six films de l'artiste. Ce portrait par Wieland, lui aussi inclassable, se trouve au croisement du documentaire et de l'œuvre d'avant-garde, n'exposant que la bouche de Vallières qui parle. Plus le film avance, plus on s'approche de cette bouche comme pour tenter de capter ce qui constitue son secret oratoire. L'image devient ainsi presque abstraite. Mais que voulait bien dire Vallières avec ce titre provocateur ? Wieland permet elle aussi une lecture plus intelligente d'enjeux trop souvent simplifiés. Dans le dernier tiers du film, Vallières s'explique. Étrangement, il le fait un peu comme Davey dans *i confess*, scandant son énoncé, tentant d'échapper lui aussi à un discours préfabriqué et répété :

On m'a souvent demandé pourquoi j'avais intitulé mon livre *Nègres blancs d'Amérique*. On m'a demandé pourquoi le mot « Nègres ». C'est en fait que les Québécois sont un peu [je souligne] dans la même situation au Canada anglais, au Canada, que les Noirs aux États-Unis. Nous ne sommes pas, pour les Anglo-saxons de la bourgeoisie canadienne-anglaise, des êtres humains comme les autres. Nous sommes des paresseux, des arriérés, des non instruits, des gens qui n'ont pas le sens de l'économie, des gens qui sont mal élevés. En fait, le Canada anglais, après nous avoir conquis comme peuple, a répandu sur nous les mêmes préjugés que les Blancs américains ont répandus sur les Noirs. On disait des Noirs américains : c'est des gens qui ont une culture peu développée, qui se lavent peu, qui n'aiment pas l'étude, qui n'aiment pas le travail, qui aiment mieux paresser au soleil, qui aiment mieux se laisser vivre aux crochets des autres, que d'agir par eux-mêmes.

own but which in fact requires other texts, other images, and the interpretation of living people to divulge meaning. *i confess* is a narrative that does not seem to be settled in advance. It's a story that allows Davey to tell us about meeting Vallières when he had become lovers with Louis, Davey's ex-boyfriend. Incidentally, she confides how she learned that her father, who worked for Prime Minister Pierre Elliott Trudeau, may have helped to fashion the War Measures Act enacted in 1970. She invites us to share her discussion with the theoretician Dalie Giroux, who wrote an essay called "Les langages de la colonisation" (The languages of colonization) (2017). The two discuss Vallières and his book *White Niggers of America*. Giroux describes the abject poverty, both economic and emotional, in which the Québécois people were still living in the 1960s, evoking the slums in the south part of Montreal. She notes how Vallières climbed out of poverty "by reading bulimically," obsessed with books. Although Giroux has reservations about comparing the situation of Blacks to that of the Québécois, she brings much nuance to this book, which is now at the heart of a polarizing upheaval. She adds that, in the 1960s, the likening of "the Québécois struggle with Black struggles" was courageous, even if it was "awkward and inappropriate." And Davey and Giroux might also have explained that for intellectuals, particularly those associated with the magazine *Parti pris* – published by Vallières – it was important to signify their solidarity with ostracized peoples and to denounce all forms of colonialism.

Vallières seen by Wieland, seen by Davey. In the section of the exhibition in which a selection of photographs and videos from the National Gallery collection is presented, Davey has included Joyce Wieland's film *Pierre Vallières* (1972). This adds to the richness of the intention; the choice was not anodyne, just as it was not an innocent choice to show this work recently at Centre Dazibao⁴ in a program of six of Wieland's films. Wieland's portrait of Vallières, also unclassifiable, is located at the intersection of documentary and avant-garde, showing only Vallières's mouth as he speaks. As the film advances, we advance toward this mouth as if to try to capture what constitutes its oratorical secret. The image finally becomes almost abstract. But what did Vallières want to convey with this provocative title? Wieland, too, allows a more intelligent reading of issues that are too often simplified. In the last third of the film, Vallières explains himself. Strangely, he does so a bit like Davey does in *i confess*, scanning his wording, also trying to escape a prefabricated, rehearsed discourse:

I've often been asked why I titled my book *White Niggers of America*. I've been asked why the word "niggers." It's in fact because Québécois are a bit [emphasis added] in the same situation in English Canada, in Canada, as Blacks are in the United States. For the Anglo-Saxons of the English Canadian bourgeoisie, we aren't human beings like others. We are lazy, backward, uneducated, people who don't have a sense of economics, people who are poorly brought up. In fact, English Canada, after conquering us as a people, spread the same prejudices about us that white Americans spread about Blacks. They were called Black Americans: they were people with an underdeveloped culture, who didn't wash much, who didn't like to study, who didn't like to work, who preferred to lie around in the sun, who preferred to live off others than to act on their own.⁵



Newspaper; Coffee (reçus) II / Newspaper; Coffee (Receipts) II
2015–2016, 12 épreuves à développement chromogène, ruban adhésif, étiquettes, timbres postaux, encre / 12 chromogenic prints, tape, labels, postage, ink, 30 × 46 cm chacune / each



Kiosque à journaux no. 19 / Newsstand No. 19
1994, épreuve à développement chromogène / chromogenic print, 25 × 25 cm

Loin d'être raciste, il souligne comment la situation de colonisés n'a pas affecté seulement les Québécois, les Noirs ou les Acadiens, mais aussi les « Indiens » qui survivent « de peine et de misère au génocide que les Blancs ont exercé ». Vallières se permet même de pointer une tache aveugle du mouvement indépendantiste québécois :

Au génocide des Indiens ont participé autant des Blancs francophones que des Blancs anglophones et espagnols. Et plusieurs de nos ancêtres à nous, qui sommes des nègres blancs d'Amérique, ont été aussi des assassins d'Indiens, des massacreurs d'Indiens.

Mais ce penseur et militant parle aussi du fait que l'histoire racontée aux enfants du Québec a glorifié les massacres des « Indiens » et les « héros qui ont commis ces actes ». Il conclut en disant qu'il faudrait démystifier cette histoire du Régime français... Mais comment démystifier l'histoire, lui rendre son épaisseur, ses contradictions et ses errances ? Voilà la question à laquelle Davey apporte sa contribution à travers le temps, des temps enchevêtrés, à voix multiples.

1 Présentée du 1^{er} octobre 2020 au 3 janvier 2021, cette exposition commissariée par l'artiste et Andrea Kunard rassemblait 54 photographies ainsi que 6 films de l'artiste, tout en incluant une douzaine d'œuvres de la collection du MBAC. Ce parcours dans l'œuvre de Davey permettait d'explorer « la trajectoire de la créatrice depuis ses premières images de famille et d'amis jusqu'à ses portraits de détritiques du quotidien, ses photographies postées et ses films traitant du travail d'écrivains, de philosophes et d'artistes », extrait de l'annonce de l'exposition, site du MBAC, <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/moyra-davey-les-fervents> [consulté le 10.06.2021]. 2 Blake Morrison, « Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera », *The Guardian*, 22 mai 2010. Il décrit la méthode d'Evans par l'expression de « vol à la tire »... 3 Du 14 mai au 3 juillet 2021.

Nicolas Mavrikakis est critique au journal *Le Devoir*, après l'avoir été à *Voir* pendant 15 ans. Il a écrit dans de nombreuses revues, dont plusieurs où il fut membre du comité de rédaction (*Spirale*, *ETC*, *Espace*). Il enseigne au collège Brébeuf, élabore des expos en tant que commissaire (rétrospective Pierre Ayot en 2016–2017), et a publié *La peur de l'image* (2015) et *L'illusion postmoderne ?* (2021). Dans ses temps libres, il est aussi artiste.

Far from being racist, Vallières underlined how it was not only Québécois, Blacks, and Acadians who were colonized, but also the “Indians” who survived, “in pain and misery, the genocide perpetrated by whites.” He went so far as to point out a blind spot in the Québécois independence movement: “As many white francophones as white anglophones and Spaniards participated in the genocide of the Indians. And many of our own ancestors, we who are white niggers of America, also murdered Indians, massacred Indians.”

Vallières also talked about the fact that the story told to children in Quebec glorified the massacres of the “Indians” and the “heroes who committed these acts.” He concluded, “This history of the French Régime should be demystified.” But how can history be demystified; how can all its weight, contradictions, and aimlessness be returned to it? This is the question to which Davey makes her contribution over time – overlapped times – with multiple voices.

Translated by Käthe Roth

1 Translator's note: *White Niggers of America* (trans. Joan Pinkham, Toronto: McClelland and Stewart, 1971) is the translation of Vallière's *Nègres blancs d'Amérique*. 2 Presented from October 1, 2020, to January 3, 2021, the exhibition, curated by Davey and Andrea Kunard, brought together fifty-four photographs and six of Davey's films and included a dozen works from the National Gallery's collection. This overview of Davey's works offered an exploration of “the artist's trajectory from early images of family and friends, through portraits of the detritus of everyday life, her mailed photographs, and films examining the works of authors, philosophers and artists.” From the announcement of the exhibition, National Gallery of Canada, <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/moyra-davey-the-faithful>. 3 Evans quoted in Blake Morrison, “Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera,” *The Guardian*, May 22, 2010, <https://www.theguardian.com/culture/2010/may/22/exposed-voyeurism-exhibition-blake-morrison>. Morrison describes Evan's method as “sneakthief.” 4 May 14 to July 3, 2021. 5 Translator's note: All quotations by Vallières are our translation.

Nicolas Mavrikakis is a critic for the newspaper *Le Devoir*, having filled the same position at *Voir* for fifteen years. He has written for numerous magazines, for some of which he has been a member of the editorial committee (*Spirale*, *ETC*, *Espace*). He teaches at Collège Brébeuf, is an exhibition curator (retrospective Pierre Ayot in 2016–17), and has published *La peur de l'image* (2015) and *L'illusion postmoderne ?* (2021). In his free time, he is an artist.