

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HÉMÉROCALLES

SUIVI DE

CELLE QUI ÉCRIT

ET

CHAMBRE D'ÉCHO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉDITH COUSINEAU

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
PARTIE 1	
<i>HÉMÉROCALLES</i>	1
PARTIE 2	
<i>CELLE QUI ÉCRIT</i>	39
PREMIER VOLET	
Mémoire: la figuration la plus élémentaire	41
Gros plan	43
Détail	45
Économie	47
Image: valeur	49
Image: constitution	51
Image: contenu	53
Regard	55
DEUXIÈME VOLET	
Épuration: montage	60
Conditions de l'écriture: minimalisme	63
Marques de l'enfance: contenu de l'image	67
TROISIÈME VOLET	
Synthèse: détail, gros plan, image	70
Liaisons poétiques	72
Trois mémoires	73
Posture	74

PARTIE 3	
CHAMBRE D'ÉCHO	76
<i>Slow motion</i>	77
Montage.....	78
Portrait de <i>mother</i>	80
Portrait du père	81
Portrait de la sœur	82
Jour 1	83
Jour 2	84
Jour 3	86
BIBLIOGRAPHIE	90

RÉSUMÉ

Le premier volet de ce triptyque comprend un recueil de fragments. La plupart de ces textes brefs, écrits au présent, proviennent de la voix d'un enfant qui fait le récit des moments forts, parfois incongrus, qui ont marqué son enfance. Ils sont intercalés par un autre genre de fragments issus, cette fois, de la voix de ce même enfant devenu adulte qui décrit des photos d'album. Dans le recueil, les récits et les descriptions s'entremêlent, non pas de manière logique ou chronologique, mais par associations poétiques. L'ensemble de ces fragments révèle, au moyen d'une écriture minimaliste fondée sur le non-dit, les deux versants de l'enfance que sont le *beau* et le *troublant*.

Le deuxième volet brosse le portrait d'un processus créateur littéraire qui établit des liens avec les arts visuels, en particulier la peinture et le cinéma. À partir d'artistes qu'elle admire tels Jean Renoir, Andreï Tarkovsky, Lucian Freud, Francis Bacon, Le Corbusier, et Louise Bourgeois, et de livres qui l'attirent, le personnage *de Celle qui écrit* se définit au fil de ses découvertes. Les points de vue de l'acte créateur s'élaborent en de courts essais qui se recourent, se répondent et, à mesure, s'amalgament en un tout cohérent. Des thèmes comme le gros plan, le détail, l'image (valeur, constitution, contenu), le minimalisme et le montage gravitent autour de deux questions fondamentales qui sous-tendent la réflexion : la perception de la mémoire et sa représentation artistique. Il s'agit d'un parcours intuitif, c'est-à-dire non déterminé d'avance, qui honore et reflète la part de non-savoir inhérent à tout processus créateur.

Le troisième volet poursuit, à titre d'expérimentation, la recherche d'une forme représentative de la mémoire, en utilisant les matériaux du mot et de l'image, et en questionnant leur influence réciproque. Il inclut un DVD sur lequel quatre fragments du recueil sont lus en voix off et scénarisés par un montage de film 8mm relatif à l'enfance.

Mots-clés : mémoire, image, gros plan (cinéma), regard.

PARTIE 1
HÉMÉROCALLES

Personne n'a jamais eu de parent : quelqu'un dont
la seule présence nous empêche de souffrir, cela
n'existe pas.

Christian Bobin

Prélude

À ma naissance, la maison sans fleurs ni gazon n'est plus habitable. Quelque chose sent mauvais. *Mother* s'aperçoit que l'eau coule entre les craques du plancher. Le plancher est en train de pourrir. Elle accouche et elle me laisse seule à l'hôpital pendant que des hommes font les réparations.

Après, nous déménageons. Nous changeons souvent de maison.

Je vis seulement trois mois dans ma maison natale.

Mother me tend un morceau de linge et elle demande à qui il appartient. Puis elle place le vêtement sur la bonne tablette. Elle dit que j'ai l'odorat fin. Elle s'en sert pour identifier, trier le linge. Nos vêtements sont empilés, à découvert, sur cinq tablettes clouées au mur de la salle de lavage. *Mother* n'arrête pas d'avoir des enfants. Elle obéit aux curés qui décident de tout. Ils disent aux épouses de mettre des enfants au monde et de se taire. Il n'y a que les hommes qui sont heureux. C'est ce que répète *mother*.

Quand elle accouche pour la cinquième fois, elle perd beaucoup de sang. Elle est presque morte. Après, elle a très peur la nuit quand elle se réveille pour le bébé. Tout son corps tremble. Elle pense qu'un homme se cache derrière le rideau du salon avec un couteau.

Sur les photos, nous sommes toujours placées en ordre de grandeur, habillées de la même petite robe confectionnée par *mother*. Nous sommes aussi assises en ordre, sur des bancs, pour le déjeuner. *Mother* est derrière le comptoir. Elle prend notre commande comme au restaurant. Confiture de fraises, miel, ou beurre d'arachides. Pour nous faire patienter, elle fait passer des oranges coupées en quartier sur une planche. Quand elle lave nos cheveux, nous nous couchons sur le comptoir, chacune son tour, la tête renversée dans l'évier. Cinq têtes à laver. Elle en vient à bout parce que nos cheveux sont rasés. Pas de temps pour les cajoleries, le brossage et les peignures. Même quand la femme de ménage vient lui donner un coup de main. Madame Duval passe l'aspirateur, lave le réfrigérateur et les fenêtres. Elle fait des gâteaux qu'elle recouvre de glaçage bleu. *Mother* la surveille. Elle trouve qu'elle ne travaille pas assez vite. Madame Duval s'arrête souvent pour fumer une cigarette. Elle aime jaser accotée sur le comptoir de cuisine.

Juchée sur l'accoudoir du fauteuil, je regarde droit devant. Comme si quelqu'un m'avait interpellée. Notre mère s'est tournée vers moi. Ma sœur la regarde et cherche son attention. Nous portons de petites robes en coton à manches bouffantes. Tout est parfait chez ma mère. Ses jambes croisées sont lisses et sa robe est parfaitement ajustée. Elle est assise entre nous deux et nous entoure de ses bras. À la façon dont elle place ses doigts, on devine que ses ongles sont manucurés. Je n'avais pas remarqué que ma petite main tient son pouce. La tendresse maternelle est refroidie par le souci de donner une belle image. Notre mère pose comme dans un magazine.

Nous allons à l'église avec notre père. *Mother* ne vient pas. Durant la messe, notre père se ronge les ongles et se mordille les cuticules. Il crache des petits morceaux d'ongle et de peau en se tournant sur le côté. Le curé raconte des histoires que notre père n'écoute pas. Il fait semblant. Notre père se lève, se rassoit ou se met à genoux quand le curé le demande. Il murmure des paroles et répète des *amen*. Un homme passe la quête dans les rangées. Ma petite sœur, qui ne comprend pas ce qu'il fait, jette son missel dans le panier. Tout le monde rit. Je n'en peux plus d'attendre. J'ai hâte au chant de l'*Agneau de Dieu*. Ça veut dire que la fin de la messe est proche et qu'on va être enfin *délivrés*, comme dit le curé à propos du mal.

J'ai dix ans. Madame Thérèse nous enseigne la confession, mais je ne comprends pas ce qu'est le mal. Je dois me souvenir de mes péchés et les raconter au curé. Je cherche pendant que j'attends mon tour, mais je ne trouve rien. Heureusement que Madame Thérèse a donné des exemples. En entrant dans le confessionnal, je me répète: *J'ai fait du mal à ma sœur*. L'espace est petit et sombre comme dans une garde-robe. Je ne peux pas m'asseoir, ni me tenir debout: il faut que je m'agenouille. Derrière la grille, j'entends la grosse voix du curé. Il tend l'oreille, mais on ne peut pas vraiment le voir. Il reste caché. Comme Dieu. Quand j'ai fini de me confesser, il me donne une punition. Je dois dire deux *Je vous salue Marie* et trois *Notre Père*.

Notre père est capable de lire dans le corps des autres. En regardant des images, il peut voir les maladies. Les soigner avant qu'il ne soit trop tard. Il place l'image contre un écran lumineux et le corps devient transparent. Il l'examine. Il dicte dans un microphone l'état des os, des muscles et des organes. Si tout est normal, il dit *pas d'évidence de...* Un patient, à qui il sauve la vie, lui donne une bouteille de cognac. Notre père n'est pas souvent à la maison. Sur son bureau, des piles de grandes enveloppes brunes attendent un *diagnostic*.

Nous habitons sur une grande côte. On dit *en bas de la côte, en haut de la côte*. Quand le ballon roule en bas de la côte, il faut courir comme des folles pour le rattraper. Il faut souvent descendre et remonter la côte. Pour aller au magasin, à l'école et à l'église.

La peinture s'écaille sur les murs de notre maison centenaire. Chaque fois que je passe devant, je fais comme si je n'habitais pas là. J'ai honte. Il y a un lilas, près de la fenêtre, qui sent bon au printemps. C'est un lilas blanc dont les fleurs finissent par rouiller.

J'aime les arbres dans la cour. Il y a trois vieux saules à plusieurs troncs et un grand peuplier. Les arbres deviennent des maisons. Je les habite. *Mother* a peur qu'une grosse branche casse et écrase le toit de notre demeure. À chaque fois qu'il y a une tempête, elle s'inquiète. Les vieux arbres deviennent une malédiction, comme dans les contes. Sous les arbres, il y a la piscine qui se remplit de feuilles mortes en automne. Elles s'entassent, noircissent et puent. Au printemps, il faut mettre des paquets de feuilles qui dégouttent et qui pèsent dans des sacs de plastique. Notre père vide la piscine et blanchit les parois avec de l'acide. L'odeur pique le nez et prend à la gorge.



Il y a beaucoup de monde autour de la piscine qui éclaire la nuit. Des tables et des chaises qui ont été rajoutées. Des verres remplis de glace et d'alcool que notre père sert à tout le monde. Des *drinks*. On dirait que *mother* n'est plus la même. Elle se baigne avec l'oncle de notre père. Un vieux. Ils descendent, collés l'un contre l'autre, au fond de la piscine et ils s'embrassent sous l'eau. On les a vus et on se le raconte, cachées derrière le saule. Une invitée finit par dénoncer *mother*. Elle dit qu'elle *fait honte à ses filles*. Le lendemain, des bouteilles traînent partout. Et aussi, le costume de bain que tante Lucie a oublié. *Mother* le jette à la poubelle.

Les bateaux étaient en bois à cette époque. Je ne sais pas si nous accostons, mais on salue de la main et l'amarre n'entoure qu'une seule fois le taquet fixé au quai. On est assises de chaque côté de notre tante Lucie. C'est la seule photo où elle apparaît dans les albums. Elle porte un costume de bain *strapless*. Notre père retient le bateau au quai sur lequel des bouts de pneu ont été cloués pour faciliter l'accostage. Il est assis avec notre cousin qui tient la barre de roue. Fait semblant de naviguer. Notre tante s'est retournée et le fixe d'un air inquiet. Notre cousin porte une veste de sauvetage en coton orange. On porte la nôtre autour du cou, comme une fraise à la Médicis.

Notre père arrête sur le bord de la route. Il déterre des hémérocailles dans les fossés.
Une plante robuste qui pousse dans des sols pauvres. Dont la fleur ne dure qu'un jour.
Il en met plein dans la valise. Les hémérocailles se multiplient autour de la maison.
Oranges. Sauvages. Notre père plante aussi des arbres dans la cour, mais il ne prévoit pas assez d'espace. Il place un jeune pin sous un fil électrique et il adosse des cèdres aux murs de la maison. Les arbres étouffent.

Sur la rue Hillcrest, il y a les Cadieux, les Walker, les Frigons. Et aussi les MacMillan. C'est eux qui nous ont vendu la maison centenaire. Pour la première fois de sa vie, *mother* est contente de l'endroit où l'on habite. Il y a beaucoup d'espace autour de la maison, comme dans son enfance, et de la lumière qui passe par les fenêtres. *Mother* l'arrange à sa façon. Peinture les portes d'armoires de cuisine en trois couleurs. Demande qu'on fasse des rénovations. *Mother* veut toujours que ça soit plus beau. Moins triste. Un architecte déroule des plans. Des dessins à l'encre bleue de la maison avec une nouvelle rallonge. *Mother* veut un évier en émail. Notre père s'impatiente. Un compacteur. Un broyeur. Des bidets dont on ne connaît pas l'utilité. Elle se plaint parce qu'il n'y a pas de fenêtre dans les salles de bains. On perce deux petites ouvertures qui jurent de l'extérieur. Les portes vitrées de la nouvelle bibliothèque, qui remplit tout un mur, glissent mal. Elles cahotent chaque fois qu'on les ouvre ou qu'on les ferme.

Un seul livre m'intéresse dans la bibliothèque. C'est un dictionnaire de psychologie qui explique des symboles. Quand je le feuillette, je tombe sur le mot *couleuvre*. Je lis : *La couleuvre a une forme phallique. Elle symbolise l'énergie sexuelle.* Mon père a peur des couleuvres. Sur la couverture, il y a un dessin symétrique. Une tache d'encre noire qui se change en images. *Mother* y voit un bassin. Elle a beaucoup d'enfants et elle dit que c'est pénible.

Nous jouons à de drôles de jeux, avec des mantes religieuses, des chenilles et des sauterelles. J'attrape une couleuvre par la queue et je la fais tourner dans les airs. Comme un lasso. Je l'enferme dans un pot qui, tout à coup, grouille de petites couleuvres.

Quand notre père rentre le soir, le pot est dans le garage. Il apprend l'histoire de la couleuvre et il panique. Il force *mother* à s'en débarrasser. Au plus vite. Il est dehors dans le noir avec une lampe de poche et il éclaire le pot que *mother* tient dans ses mains. De l'autre côté de la rue. Dans le champ où l'on s'amuse et on chante *À la pêche aux moules..., je ne veux plus y aller maman. Mother* retourne le pot à l'envers. Le secoue. Essaie par tous les moyens de le vider.

L'été, nous partons en camping toute la famille avec la tente-roulette. Quand notre père la déplie, la toile sent l'humidité. Ça fait drôle d'être tout le monde dans la même chambre. Les cinq sœurs tassées en bas et les parents en haut dans leur *sleeping bag* double. Je dors mal. Chaque soir, notre père allume un feu avec du bois sec. Debout, on s'amuse à faire rougir des bouts de branches. Le feu crépite. C'est un jeu excitant. Dangereux. Quand je reçois une faveur de mes parents, ma sœur enfonce son tison dans mon bras.

Notre mère est assise dans la petite causeuse et elle tient son bébé dans ses bras. Le mobilier est très modeste. Sur la table d'appoint, il y a un cendrier, un journal et une lampe dont l'abat-jour est renversé. On regarde le bébé qui porte une robe de baptême dont deux rubans pendent sur le côté. Mon bras est posé sur celui de notre mère comme pour l'empêcher de s'intéresser au bébé, mais elle n'en fait pas de cas. Elle porte des pantoufles à pompons qui, malgré leur chic, font penser qu'elle n'est pas complètement rétablie de son accouchement. Notre mère prend de la thalidomide durant sa troisième grossesse. *Un nouveau tranquillisant qui, vers 1961, se révèle tératogène. Qui, par son action sur l'embryon, peut produire un monstre.*

Les dimanches après-midi sont longs et ennuyants. On regarde toujours l'*Heure des quilles* comme s'il n'y avait rien d'autre à faire. Je rêve de fabriquer une boîte à bijoux avec des bouts de planches qui traînent dans la cave. Mais je ne peux pas les assembler ni les sabler sans l'aide de notre père. Nous sommes assises dans le divan qui nous contient toutes. Un long divan en cuirette noire. Froide. La voix endormante d'un homme que l'on ne voit pas explique la partie. Il s'excite seulement quand il dit: «Et c'est l'abat!». Les quilles tombent et font un bruit régulier comme un refrain. Quand la boule quitte l'allée, un chemin mystérieux la retourne du dalot jusqu'au joueur. On suit la main qui dessine lentement sur le tableau des chiffres parfaits au crayon gras.

La plupart du temps on va à Chute à Blondeau. C'est l'endroit où notre père est né, et il a toujours envie d'y retourner. On repasse chaque fois par les mêmes villages dont on connaît la suite des noms par cœur. *Mother* vient, mais c'est comme si elle n'est pas là. Comme d'habitude, elle ne parle pas. Elle ne sourit pas. Elle ne se fâche pas. Une fois seulement, elle a lancé une assiette de toutes ses forces sur le plancher de la cuisine. Nous sommes restées figées comme dans le jeu de la statue.

Dans la maison de notre grand-mère Laura, il y a de la tapisserie sur les murs, des draperies, une bibliothèque avec des encyclopédies. Un piano qui sonne faux avec des touches brisées et jaunies. Nous courons d'abord vers l'étagère du salon mettre la langue sur un morceau de bois salé. À chaque visite, on n'en revient pas. Après, on monte au deuxième étage et on s'enferme dans la salle de bains. Laura nous laisse faire. Sa coiffeuse est pleine de petits contenants: poudres, crèmes, parfums et rouge à lèvres.

Derrière la maison, un sentier glissant de glaise et de roches descend jusqu'à la rivière. Il y a des cerisiers sauvages, de chaque côté du sentier, pleins de grappes de petites cerises amères qu'on mélange avec du sel. Plus bas, le ciel apparaît devant nous. Bleu. Il y a le bruit des moteurs. Des bateaux se promènent et font des vagues qui s'avancent sur le sable. Laissent une trace de mousse. Quand je me baigne, je ne vois pas le fond de la rivière. L'eau est sale. L'eau du robinet dans la cuisine de Laura n'est pas mieux. Elle sent mauvais. N'est pas buvable. Notre grand-mère n'y peut rien. Elle dit que c'est l'odeur du soufre.

Laura s'assoit à côté du poêle. Son oiseau vient se percher sur ses broches à tricoter ou dans le filet de son chignon. Elle sourit sans rien dire. Notre grand-père ne s'occupe pas de nous. Il parle à notre père. On dirait qu'ils se disent des secrets.

Notre père ne veut pas s'en aller. *Mother* n'en peut plus. Il n'écoute pas quand elle lui demande de partir. Il est heureux chez ses parents, à boire et à jaser avec mes oncles. Quand il est *chaud*, rien ne le préoccupe autour de lui. *Mother* nous endure. Nous ne sommes plus du monde. Quand on revient à la maison, il est tard. Notre père roule dans le noir à cent milles à l'heure. Il conduit en zigzag comme on fait sur le trottoir avec notre bicyclette. *Mother* crie son nom pour ne pas qu'il s'endorme. Les villages, éclairés par les lampadaires, deviennent flous. On ne regarde plus dehors et on n'a plus envie de jouer aux devinettes.

Il y a assez de place pour nous deux au fond de la voiture. Un manteau nous abrille. Il nous sert de couverture, comme au lit. Je ne sais pas ce qui nous prend. Le jeu commence d'abord avec le nez, comme les Inuits. Puis sur la bouche. On se cache pour s'embrasser. Notre père qui conduit s'en aperçoit. Son regard quitte la route, comme il peut, pour nous dévisager. Il se mord la langue. C'est ce qu'il fait, au lieu de parler, quand il est en colère.

Nous sommes assises à une table de pique-nique. Le bois est marqué par de gros clous à tête disposés en croix. Nous sommes serrées l'une contre l'autre enroulées dans la même couverture. On dirait un corps à deux têtes. Même si le gazon et les arbres sont verts, on devine la fin de l'été. Nous sommes transies de froid comme après une baignade. Nos lèvres sont bleues. Un petit garçon en costume de bain passe au fond du parc. Il porte une longue serviette blanche avec un capuchon, comme un moine. L'image prend l'allure d'une parabole. Il se dirige vers quelqu'un dont on ne distingue pas les traits. J'ai toujours pensé que c'était *la mère*. Un peu plus loin, le soleil déverse une flaque de lumière jaune.

Chez la mère de *mother*, c'est différent. On y va moins souvent, parce que c'est loin. Et aussi parce que *mother* n'y tient pas. Elle dit qu'elle a quitté la maison de ses parents quand elle était très jeune.

Sa mère marche comme une somnambule dans la maison. Elle prépare toujours le même repas. Du veau canné dans un bouillon clair et des pommes de terre pilées. Crémeuses. Le dessert se trouve dans la dépense au fond de la cuisine. Elle attend des heures avant d'aller le chercher. Nous prive. Notre grand-père ne parle jamais. Il fume sa pipe et se berce dans son coin. Quand il me fait signe de venir, je dois passer à côté d'un crachoir. Un contenant plein de morve qui me donne mal au cœur.

Les bâtiments de la ferme voisinent la maison. Une grange. Une étable avec des vaches. Notre grand-père laisse traîner des cordes de moissonneuse partout. Chaque fois qu'il défait une botte de foin. *Mother* les ramassait, enfant, pour se faire des cordes à danser. J'aimerais qu'elle m'apprenne à tresser. Il y a aussi des vieilles balançoires. Des planchettes, dont la peinture s'écaille, attachées à des chaînes. Les grosses chaînes grincent pendant qu'on se balance toujours plus fort... toujours plus haut.

Les balançoires vides s'en vont tout croches dans les airs. C'est dangereux. Mais on continue de s'amuser à les pousser. Jusqu'au moment où le coin d'un siège me frappe la tête. Je me touche, et il y a du sang. J'entre vite dans la maison. *Mother* est là. *Mother* s'affole. Elle me pose des questions. Sans arrêt. Je veux lui répondre. Mais je ne suis plus capable de parler.

Mother a aussi sa chaise dans un coin de la maison. Malgré son âge. Elle se berce dans une moitié de chambre sans porte. Comme si une mère devrait toujours être visible. *Mother* ne veut pas que je la dérange. Je monte et je descends l'escalier qui mène aux chambres comme une flèche. Occupée à mes affaires d'enfant. *Mother* ne me voit pas. On dirait qu'elle regarde un film toute seule dans le noir.

Mother entend aussi parfois des voix qui disent des choses méchantes.

Un pneu crève. Celui du *trailer* qui porte le bateau. Quand on fait des sorties, il nous arrive toujours des malheurs. Il faut reporter notre voyage de pêche au lendemain. Passer une nuit au motel. Une femme nous donne des clés et un numéro de chambre. En enlevant le couvre-lit, j'aperçois un rouleau de papier de toilette écrasé. Il soutient le lit auquel il manque une patte. Il y a aussi un divan bleu, qui vibre quand on met des sous dans une fente. Le divan devient un manège. Toute la soirée, on supplie notre père de le remettre en marche.

Je suis assise dans les bras de mon père que je tiens par le cou. Il porte sa robe de chambre mauve et rouge en satin, qui laisse entrevoir en V son torse poilu. Je suis habillée d'un pyjama de flanelle rose et blanc. J'attire son visage vers le mien pour l'embrasser, sans doute avant d'aller dormir. À moins que ce ne soit le matin. On dirait qu'il résiste. Ma sœur dit avoir eu des *histoires secrètes* avec notre père. Qu'elle avait une photo analogue dans son album et qu'elle l'a déchirée. Je n'avais pas remarqué l'ouverture, à droite du mur, qui nous fait pénétrer dans une autre pièce. Au fond de laquelle on découvre une chaise, un meuble stéréo et un lit pliant.



Pour mettre le bateau à l'eau, il faut entrer dans la forêt. Faire un petit bout à pied. Notre père regarde partout et marche avec précaution. *La couleuvre n'est pas dangereuse pour l'homme.* Je ne comprends pas pourquoi il a si peur. Quand il y en a une qui sort du sous-bois et glisse devant nous, il s'arrête. Il devient tout à l'envers. Notre père n'est heureux qu'une fois sur l'eau... quand le bateau à moteur traverse le grand lac d'eau noire. Pure. Trace un chemin qui nous suit comme une traîne.

Le vent tire la peau du visage jusqu'à ce que le bateau ralentisse. Le bruit du moteur diminue. Le bateau se faufile doucement dans les criques auxquelles notre père donne des noms. Il faut planter la pointe de l'hameçon dans le ver qui se tortille. Qui saigne. Je ne m'y fais pas. C'est notre père qui s'en occupe. On attend que la ligne morde. Qu'elle plie sous le poids du doré avec lequel on se bat. Notre père fend le ventre du poisson avec son couteau de pêche qu'il porte à la ceinture. Le vide de ses entrailles. Il isole le cœur qui continue de battre, comme un mystère.

Un accident arrive sur la route. Notre père s'arrête. Toute la famille descend de l'auto, et on le suit. J'ai le droit de tout voir. Une poignée de cheveux est coincée dans la vitre du pare-brise. Un soulier a revolé dans les airs. Il est retombé loin sur le pavé. Seul. Notre père marche vers un motocycliste couché sur le dos. Notre père s'agenouille. Tâte ses organes. Cherche le pouls. Quand il appuie ses doigts dans le cou de la victime, un filet de sang coule sur son visage. Notre père dit que le jeune homme est mort. Il fait non de la tête comme s'il avait de la peine.

Je croyais que les glaïeuls étaient les fleurs des morts. Sur les photos de baptême, il y a un bouquet dont les gerbes sont disposées en éventail. Je suis couchée sur le dos, habillée d'une robe qui me recouvre les pieds. Rappelle les anges de Giotto. Elle a été confectionnée par mes tantes à partir d'une robe de mariée. Sur une autre photo, ma sœur est assise à mes côtés. Pieds nus. Nous sommes dans une salle attenante à l'église. Je gis sur la table avec une indifférence néonatale, tandis qu'elle écarquille les yeux. Regarde vers la caméra comme sous l'effet d'un choc.

Elle est à cheval sur un colley qui se tient immobile. Notre père est debout derrière et la soutient par un bras. Il est torse nu et sa toison foisonnante s'apparente au pelage épais du chien. Tout le corps de ma sœur est potelé. Son costume de bain deux-pièces met à nu son ventre rond et son nombril renflé. Le sol est sablonneux comme celui d'une plage. Probablement qu'il y a un lac devant. À la lisière d'une forêt, un petit chalet avec de larges moustiquaires est monté sur des pilotis. Sur une autre photo, notre mère est avec son premier enfant. Elles sont assises dans un hamac à franges au ras du sol. À l'horizon, le terrain trace une ligne courbe qui rappelle la forme de la Terre. Donne l'impression d'une île. Notre mère sourit vers l'objectif. Une cuve. Un carrosse. Des objets traînent ici et là. Des bois d'original ont été cloués sur le tronc d'un arbre.

Le commencement ressemble à un paradis.

PARTIE 2
CELLE QUI ÉCRIT

La vraie poésie est en dehors des lois.
Georges Bataille

PREMIER VOLET

Mémoire

Figuration la plus élémentaire

Elle vivait avec presque rien. Deux cuillères à soupe dont une était oxydée. Une chaise près du comptoir sur lequel elle mangeait. Pas de table. Une chaise d'écolier peinte en blanc achetée sur le bord de la route. Une chaise à cinq dollars. Avec le temps, la situation s'était améliorée. Mais il y avait toujours quelque chose qui manquait.

Une bouilloire. Elle fait bouillir l'eau dans un chaudron. Les moyens du bord. Le même chaudron dans lequel elle fait cuire le riz. Boire un thé après le riz pose toujours le même problème. Il faut vider, gratter la casserole. Elle fouette avec une fourchette. Elle se dit toujours qu'il faudrait acheter ceci, cela. Ne le fait pas. Elle aime vivre avec la contrainte du manque. Un état de pauvreté. Ce qui n'empêche pas la passion du beau, le luxe des livres. Elle ne s'est jamais privée d'un livre. Deux livres sont ouverts côte à côte dans le salon. Dans les deux cas, des mots qui accompagnent des images. Dont elle s'efforce de comprendre le sens. Soit des textes de Louise Bourgeois¹ écrits à partir de ses dessins. Soit des textes de Denis Roche² écrits à partir d'un choix de cent photographies. Elle a pensé établir un lien entre les deux livres, ouverts au hasard. Écrire ce qu'ils suscitent comme réflexion. Son écriture a besoin d'un support.

¹ Louise Bourgeois et Lawrence Rinder, *Louise Bourgeois. Drawings & Observations*, New York, Bulfinch Press, 1995, p.159.

² Denis Roche, *Le Boîtier de mélancolie*, Paris, Éditions Hazan, 1999, p. 110.

Elle marque les pages 120 et 121 du *Boîtier de mélancolie*. La photographie de Man Ray l'émeut. Elle s'intitule *Terrain vague*. Une épuration qui frôle l'absence. Un état qu'elle associe soudain aux dernières paroles d'un mourant. Elle pense au «Ich sterbe³» de Tchekhov, qui a fasciné Nathalie Sarraute. L'intensité que prend une telle parole. Élémentaire. *Terrain vague*. Les escaliers sont creusés à même la terre. L'arbre est dénudé. Un Y comme dans un dessin d'enfant, écrit Denis Roche. Au banc de parc, qui est renversé, il manque le siège. Rien dans le ciel. Les objets sont devenus des signes. Roche dit de la photo: «Un monde extérieur réduit à ses squelettes». Ce qui mène sa réflexion ailleurs. Elle note sur un bout de papier: *Figuration la plus élémentaire de la mémoire*. Elle pense à la mémoire qui garde ou efface les images. Fait une métaphore. Des images apparaissent et disparaissent comme la lumière des lucioles dans le noir. En majorité que du noir. Reste ce qui a marqué une personne, dont la perception agit comme un filtre. La longévité des souvenirs la surprend. Elle se rappelle le récit que lui a fait une parente. Après cinquante ans, l'image est demeurée claire. Les ongles noirs du curé qui baptise sa filleule. Met du sel sur sa langue. Elle se demande ce que cette femme a ressenti pour que l'image reste. Persiste. Le pouvoir du détail la préoccupe. Comme le gros plan au cinéma. Elle croit que le gros plan peut aussi se retrouver en littérature. Déterminer une forme.

³ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1980, p. 11.

Gros plan

Le gros plan la préoccupe surtout depuis qu'elle a vu la *Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer. Un soir où, exceptionnellement, la représentation du film muet a eu lieu sans musique. Elle n'oublie pas ce moment d'intensité où le silence de l'auditoire se conjugue avec les images en gros plan. Où le spectateur éprouve le même choc que la martyre. Jeanne d'Arc torturée à chaque question du procès.

Elle manifeste un engouement pour le gros plan. Se réjouit quand elle entend Jean Renoir en faire l'éloge dans une vidéo⁴. La parole vivante, même captée, vaut encore plus que les livres. Renoir s'anime. Raconte que le gros plan est une chose extraordinaire et mystérieuse. Il ajoute: un phénomène hypnotique. Renoir parle avec conviction de l'expérience de fusion que permet le gros plan. Il le décrit comme le meilleur pont qui puisse créer un lien intense entre les spectateurs et l'acteur. Toute une salle est suspendue. Il explique que les spectateurs pénètrent dans l'acteur ou l'actrice sur l'écran. S'identifient à tel point qu'ils s'oublient dans «l'émotion due à la contemplation d'un gros plan». Mais il ajoute qu'il n'y a pas que le gros plan. Qu'il y a aussi, bien entendu, les vues d'ensemble. Dont la présence contribue peut-être même, par contraste, à donner de la force au gros plan. Elle s'étonne qu'il ne mentionne pas la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, un film constitué presque exclusivement de gros plans. Un tour de force dans l'histoire du cinéma.

Renoir compare le gros plan au phénomène du solo à l'opéra. Décrit le moment où toute l'attention est portée sur les lèvres du chanteur ou de la chanteuse, et où tout le reste autour, personnages, décor, disparaît. Il parle cependant du gros plan comme de la spécificité du cinéma. Ce qui le différencie des autres arts. Ici, elle ne consent pas entièrement. Le point de vue serait-il réducteur? Anachronique? Tarkovsky, quelques

⁴ Paule Sengissen, *Jean Renoir et le gros plan au cinéma*, France, 1971, 4 min 29 sec.

décennies plus tard, affirme que c'est l'élément du *temps* qui caractérise le septième art. À l'époque de Renoir, le gros plan est nouveau. «Quelque chose que l'on n'a jamais vu».

Elle cherche, dans *Les mots du cinéma*, la définition technique du gros plan⁵. On dit que le GP ne présente que la tête du personnage. Que c'est peut-être le plus célèbre des plans au cinéma, celui qui traduit le mieux les émotions. La définition se termine par une mise en garde: un réalisateur ne doit pas abuser du gros plan. Elle découvre qu'il existe aussi ce qu'on appelle le TGP. Le très gros plan met en valeur une partie du visage, yeux, bouche ou n'importe quelle autre partie du corps montrée en gros plan. Dans ce cas, elle se demande ce qui advient de l'émotion. Elle réalise que si le rapprochement ou l'éloignement est trop grand, démesuré, on tombe dans l'abstraction. Ce qui l'intéresse dans l'écriture est la cible du gros plan. Les événements dans ce qu'ils portent d'essentiel. Ou d'essentiellement humain.

⁵ Christine de Montvalon, *Les mots du cinéma*, Paris, Éditions Belin, 1987, p. 348.

Détail

Elle tombe sur un livre dont le titre est *Détails*⁶. L'image de la couverture est conçue pour attirer. Une main de femme qui pince un mamelon. Détail d'un tableau du Louvre. Anonyme, école de Fontainebleau. Fin du XVI^e siècle. Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur, la duchesse de Villars. Le livre révèle des détails cachés de peintures qui ouvrent sur d'autres mondes. Elle s'arrête sur un tableau de Quentin Metsys, *Le peseur d'or et sa femme*. Le côté droit, grossi à la loupe, montre deux passants qui discutent dans la rue derrière une porte entrebâillée. De quoi discutent-ils? Il est dit: peut-être de l'activité du marchand. Elle réalise qu'elle n'avait pas accordé d'importance, de cette manière, aux détails des photos d'album. Des images qui lui servent de support à l'écriture d'un texte.

Elle sort de son album la photo d'une enfant qui cherche à embrasser son père. Une photo qui comporte, selon elle, une ambiguïté affective. Elle n'avait pas remarqué l'ouverture du mur, à l'extrême droite de la photo. Le regard pénètre dans une autre pièce. Au fond de laquelle elle découvre soudain un lit pliant. Elle réalise que, contrairement aux détails des tableaux du Louvre, la présence du lit ici ne découle pas d'une intention. N'empêche qu'il devient, dans les circonstances, un symbole éclatant. Elle cherche la définition du mot *lit* dans Wikipédia:

Un lit est un meuble utilisé principalement pour dormir, et donc généralement placé dans une chambre dont il est le meuble caractéristique. On s'y allonge pour se détendre ou se reposer, on s'assied pour lire, et on s'en sert pour les activités sexuelles. Mais aussi pour naître (lit de travail à l'hôpital) et pour mourir⁷.

Après, son regard s'arrête chaque fois qu'elle aperçoit un sommier. Dans un magasin de meubles usagés. Au bord de la rue. Le sommier en métal muni de ressorts devient une obsession. Elle décide de le photographier. Au fond, à droite de la nouvelle

⁶ Nadeije Laneyrie-Dagen, *Détails. Vue du Louvre*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009.

⁷ *Wikipedia*, «Lit», en ligne, <wikipedia.org/wiki/Lit>, consulté le 3 janvier 2012.

photo, elle découvre un détail qui la surprend. Le mot FRAGILE apparaît, inscrit sur un coffre.

Elle constate que le détail, malgré qu'il soit un zoom moins spécifique que le gros plan, peut être crucial. Porteur d'un sens caché qui révèle la vérité avec plus de profondeur. Pas seulement dans les tableaux, pense-t-elle. Dans les images virtuelles de la mémoire. Dans les images concrètes de la photographie. Elle se rappelle du film *Blow up* de Michelangelo Antonioni, dans lequel un photographe examine sa photo. Aperçoit une tache sombre dans les arbres. Un détail qui, une fois agrandi, révèle un corps abandonné. Elle se souvient du moment où la représentation banale d'un couple assis dans un parc devient soudainement la scène d'un crime. Du choc du photographe.

Économie

Elle lit *Une petite maison* de Le Corbusier. Un petit livre qui décrit l'élaboration du plan de la maison que l'architecte a minutieusement conçu pour abriter les vieux jours de ses parents. Elle écrit: *Tous les détails sont pensés de façon à procurer un maximum de bonheur pratique et esthétique*. Le choix du mot *pratique*, pour qualifier le bonheur, la fait hésiter. Ne la satisfait pas. Elle pressent qu'elle touche vaguement à une idée qu'elle souhaiterait préciser. Dans un film intitulé *Le Cabanon par Le Corbusier*⁸, elle entend le mot *fonctionnalisme*. Un mouvement des années 1950 qui soutient que «la grammaire spatiale d'un bâtiment doit dériver uniquement de sa fonction». Principe architectural que Sullivan résume en une phrase devenue célèbre: «La forme suit la fonction». Elle constate que, par cette approche, la beauté n'est pas exclue: elle en découle naturellement et nécessairement. Ce qui la rassure. Mais à la fois lui rappelle le fameux débat entre le fond et la forme. Elle se demande à quoi correspondrait la fonction en littérature.

Elle est intriguée par le cabanon, cette construction que le synopsis décrit comme un modèle d'habitation minimal. Dont l'architecte dit: «J'ai un château sur la Côte d'Azur». Il s'explique: «Pas une pièce de bois, dans sa forme et dans sa force, pas une ligature, sans fonction précise. L'homme est économe. Un jour cette cabane ne sera-t-elle pas ce Panthéon de Rome dédié aux dieux?»

Elle saisit son propos bien qu'elle se demande si, en fait, il n'exagère pas un peu. Il se peut que le poète supplante parfois l'architecte. Se laisse emporter machinalement dans des envolées lyriques. On dit pourtant du cabanon, constitué de matériaux modestes et ne faisant que 16 mètres carrés, qu'il est un trésor d'ingéniosité et de fonctionnalité. Elle apprend que sa conception est basée sur le principe du modulator, un mot-valise composé sur «module» et «nombre d'or». Système de proportion

⁸ Rax Rinnekangas, *Le Cabanon par Le Corbusier*, Finlande, 2010, 60 min.

inventé par le Corbusier en 1943. Une composition tellement complexe qu'elle est presque invisible dans la simplicité du lieu. On dit que l'architecte joue sur la contraction et la dilatation de l'espace. Que les paysages marins, cadrés par les ouvertures, procurent le sentiment du large et démentissent la sobriété de l'intérieur. Elle se dit: l'abri d'un ermite. À côté du cabanon, encore plus petite, une «baraque de chantier» de 2x4 mètres lui sert d'atelier. C'est là, sur un coin de table, qu'il dessine des plans et conçoit des merveilles d'architecture. Une richesse inestimable qui naît d'un état de simplicité.

Elle se souvient de la fin du film qui raconte que Le Corbusier meurt, selon son désir, lors d'une de ses habituelles baignades matinales. Elle pense: Il meurt dans la mer comme dans le tombeau d'un roi.

Image

Valeur

La raison de son écriture se perd et se regagne. Et parfois se confirme: elle fait une expérience dont la force s'amoinde déjà. Elle se reproche de ne pas l'avoir écrite plus tôt. Quand le *ferment* était encore actif. L'image cependant la poursuit. Elle repense à ce petit manteau en coton blanc étendu sur une clôture. Enseveli de neige. Devant lequel elle s'est arrêtée. Le petit manteau d'une enfant abandonné dans le silence. Blanc sur blanc. Elle s'était dit: un poème. Elle revient sur les lieux pour le photographier. Espère re-capter l'émotion. Mais l'image photographique est décevante. Ne révèle rien. Reste le moment en lui-même, entreposé dans la mémoire. Comme un rappel.

Elle pense que ces moments rares sont des jalons précieux sur la voie artistique. Fait un rapprochement avec un texte écrit depuis longtemps. Un texte sans titre qui décrit un petit nid. Solidement attaché à une branche. Dans lequel il y a un oisillon séché, mort. Un nid qui recevait la vie. Qui est devenu un petit tombeau. Un petit tombeau rond, ouvert sur l'infinité du ciel. Le texte se poursuit en décrivant les arbres dont toutes les feuilles sont tombées. En mentionnant que tous les autres oiseaux sont partis. Que la neige tombera bientôt, flocon par flocon et couvrira doucement le nid. Que le petit corps sera enseveli sous une couverture blanche. Légère et glacée. Le texte se termine en disant que le mystère passera ainsi inaperçu. Elle pense: le mystère ne s'explique pas. Mais il est possible de toucher à son essence à travers l'image poétique. Elle note dans son carnet: *Élever à l'essence poétique, la vie.*

En même temps, elle n'en peut plus du trop-plein d'images sans valeur. Qui prennent toute la place. Étouffent. Elle s'indigne devant les publicités collées sur les murs du métro. Qui font maintenant plus de dix mètres. Elle se dit: cochonnerie. À côté desquelles les passagers paraissent minuscules. Insignifiants. Quand elle porte son

attention sur une de ces images collées, elle remarque l'ambiguïté du message :

L'île Diesel. Patrie des stupides et des courageux. Nous voulons créer une nouvelle nation. Rejoignez-nous en devenant citoyen...

Elle consulte le site et comprend que c'est une compagnie qui aguiche les jeunes pour leur vendre des vêtements. Leur proposer un look. Une manière d'être superficielle. Le reste du message est inintelligible.

Elle ne supporte pas également l'omniprésence du petit écran. Dans *Il y a trop d'images*, un livre dont le titre l'a attirée, elle lit:

Il m'arrive de penser que les 20 ou 30 heures de télévision qu'ingurgitent chaque semaine la plupart de nos contemporains vont finir par les rendre insensibles à tout ce qui n'est pas rire gras, effets spéciaux, dialogues artificiels et jeu convenu⁹.

La lucidité de Bernard Émond la reconforte.

⁹ Bernard Émond, *Il y a trop d'images. Textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, p. 52.

Image

Constitution

Elle réfléchit à la constitution des images. Celles provenant de l'appareil photo ou celles issues de la mémoire. Remonte à la première tentative de fixer l'image.

Nicéphore Niepce

« [...] ouvre la fenêtre de son cabinet de travail et dispose face à elle, sur une table, braquée sur le paysage -un début de vallée restée muette jusque là- une machine avec laquelle il va s'essayer de capter ce qu'il voit: la croisée de la fenêtre, des murs et des toits, des arbres et l'horizon¹⁰».

Vue de la fenêtre, 1826: elle observe la reproduction de la photo. Trouve qu'elle ressemble étrangement à un dessin. Plus précisément à un fusain de Seurat. Elle remarque la présence du grain. On dit qu'«une photo a du grain quand sa composition granulaire est visible à l'œil nu¹¹». Elle ne considère pas, comme les adeptes de la photographie pure, le grain comme un défaut. Le grain produit une image floue et poreuse. En atténue la fixité. Elle se demande s'il n'y a pas lieu de faire un rapprochement entre la «machine» de Niepce, cet appareil photo rudimentaire réalisé dans une simple boîte, et la mémoire. Une phrase de Patrick Roegiers vient renforcer son intuition: «À l'inverse du procédé photographique, le sténopé opère comme un œil unique qui enregistre et capte, mais ne reproduit pas le spectacle de la réalité¹²». Elle se répète: Capte, mais ne reproduit pas le spectacle de la réalité.

Certaines photographies de son enfance ont perdu de leurs couleurs. Il faut les replacer entre les pages noires des albums. Les protéger de la lumière. Mais elle néglige de le faire. Les images s'effacent du papier ou de la pellicule comme elles disparaissent de la mémoire. Une photo qui traîne sur la table l'incite à écrire. Elle

¹⁰ Denis Roche, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ Christian Gattinoni, *Les mots de la photographie*, Paris, Éditions Belin, 2004, p. 132.

¹² *Ibid.*, p. 282.

pense: la photo ne fournit qu'une seule image. Objective. Elle donne naturellement lieu à la description qui, elle, permet une multiplication d'images subjectives. Imaginées à partir des mots. La photo est une image arrêtée. Exempte des éléments qui caractérisent la séquence cinématographique: le temps, le mouvement, la mouvance des sensations et des sentiments. Elle ose: la séquence cinématographique ou la séquence mémorielle qui, elle, porte au récit.

Image

Contenu

La violence qu'elle ressent envers une personne provoque un rêve. Une scène brutale dans laquelle un nom se répète: Wallace. Elle cherche des renseignements et découvre un personnage historique. Un hors-la-loi écossais du 13^e siècle qui a massacré les Anglais. Auquel on a fait subir une mort atroce. De quoi écrire un roman. Mais écrire des romans ne l'intéresse pas. «Hanged, drawn and quartered». Pendu, traîné par une claie et mis en quart. La traduction française en rajoute: éventré, brûlé, décapité et coupé en morceaux. Le Larousse dit seulement: décapité. Dans le rêve, elle est transie de peur. Elle se sent impliquée dans une scène digne du film *Blue Velvet*. Elle se questionne sur l'intensité des images qui font mal. Sur la représentation de la violence. Elle croit trouver une clé quand elle entend Peter Bogdanovitch faire la critique de *La Bête humaine*¹³ de Jean Renoir. Il parle des images dérangeantes qui ne dépriment pas. Mais que l'on traverse et dont on ressort enrichi. Elle s'intéresse à ce qui fait cette différence.

La violence qu'elle ressent envers cette personne engendre une image atroce: elle la transperce d'un crochet de boucherie. On dit *pendoir*. Mais le mot est trop joli. L'accroche au mur comme une carcasse animale. Et fait spontanément un lien avec les peintures de Francis Bacon. Un artiste qui peint des crucifixions comme représentation de la cruauté. Qui cherche à exprimer le «meilleur cri humain¹⁴». Il dit : «[...] j'aime cette confrontation avec la viande, cette véritable écorchure de la vie à l'état brut¹⁵». Quand une personne meurt, selon lui, il ne reste plus qu'à la mettre dans un sac de plastique. Et à la jeter à la poubelle. Mais il ajoute aussi, presque

¹³ Jean Renoir, *La Bête humaine*, États-Unis, DVD, Coll. «Criterion», 2006, 96 min.

¹⁴ Franck Maubert, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux. Conversations avec Francis Bacon*, Paris, Mille et une nuits, 2009, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

timidement: «Mais quand je serai mort, je serai sans doute ravi de trouver quelque chose après [...]»¹⁶. Elle réalise que la souffrance est le lot humain. Mais elle ne peut envisager sa représentation sans la lueur d'une résurrection ou la présence d'un espoir. Ne serait-ce que dans une seule phrase. Elle admire cependant l'intensité de la recherche du peintre. Son refus de tomber dans ce qu'il appelle la décoration. Ce qu'elle applique à l'écriture: «[...] des livres qui me paraissent de l'ordre de la fabrication et non de la chair et du sang»¹⁷.

Elle apprécie la valeur que Bacon donne au sujet qui touche profondément l'artiste, qui l'habite et le ronge intérieurement. À la limite, qui devient une obsession. Ce que Bernard Émond nomme la *nécessité*¹⁸. Elle fait un lien entre la nécessité et la notion de fonction¹⁹ en architecture. Questionne la justesse d'un tel rapprochement et cherche à se justifier. Elle apprend que Francis Bacon refuse de peindre à partir d'une méthode. Que dans son cas, la forme suit le sujet. Innove. Ce qui fait correspondre la forme et le sujet d'une manière qui n'est pas préconçue ou logique, mais *parlante*. Elle pense: dans la peinture comme dans l'écriture. «C'est toujours la chose à dire qui entraîne la façon de le dire, qui entraîne l'écriture et la structure du texte aussi»²⁰.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris, Éditions Stock, 2003, p. 124.

¹⁸ Bernard Émond, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Voir à la page 51 de *Celle qui écrit*.

²⁰ Annie Ernaux, *op. cit.* p. 53.

Regard

Les jours suivants, elle achète des livres d'art. Beaux et lourds. Se plonge dans l'œuvre de Lucian Freud, sans savoir que Francis Bacon et lui se sont côtoyés. Ont été des amis. Dans *Freud at Work*²¹, les photographies de Bruce Bernard la fascinent. Au sein de l'atelier, le contraste entre le modèle sublimé par la pellicule et la représentation picturale du peintre est frappant. Le travail de Freud l'intrigue, car elle ne saisit pas clairement son intention. Ce qui l'attire d'abord: l'intensité de son obsession, comme chez Bacon. Elle se dit: deux fous. Freud parle de la peinture comme d'une activité à laquelle il s'adonne entièrement. Dont il a fait sa vie depuis plus d'une soixantaine d'années. Il énonce que le bonheur parfait n'existe pas dans le processus créateur. Qu'il n'est qu'une promesse, perceptible durant l'acte, mais voué à la disparition. Il ajoute cependant que tout n'est pas perdu. Car c'est cette insuffisance qui pousse l'artiste à continuer. À répéter les tentatives de capter le vrai. Freud ne peut se passer de la richesse d'une telle entreprise. Elle comprend cette nécessité. Et reconnaît: « [...] l'amplitude que donne à la vie le fait de la penser et de l'écrire²²».

Elle lit les préfaces, les introductions de ces livres gigantesques aux pages glacées. Note le manque de clarté dans l'expression de certaines idées affaiblies par le passage de la traduction. Elle balise les passages forts. Un, en particulier. Qui raconte une anecdote: quand son père meurt, Freud commence une série de portraits de sa mère. Il accepte, pour la première fois, qu'elle pose pour lui. D'abord pour l'occuper. Mais aussi parce qu'il sait que son intimité est préservée: la mère dépressive ne s'intéresse plus à son fils, comme auparavant, de manière intrusive. Le jour où elle meurt, il ne souhaite qu'une chose: la dessiner sur son lit de mort. La direction de l'hôpital

²¹ Lucian Freud et Sebastian Smee, *Freud at Work. Lucian Freud in Conversation with Sebastian Smee*, London, Jonathan Cape, 2006, 253 p.

²² Christian Bobin, *La dame blanche*, Paris, Gallimard, coll. «L'un et l'autre», 2007, p. 60.

accepte, mais le règlement exige qu'il y ait quelqu'un avec lui dans la chambre. Sans en faire de cas, il s'installe près de sa mère. S'absorbe dans la tâche de saisir la morte par le dessin. Quand il interrompt son activité, il croise le regard du jeune infirmier qui le fixe avec la même insistance. Freud est incapable de s'en dégager. Il dit: «Je n'arrêtais pas de le regarder parce qu'il était vivant²³». Elle croit comprendre la fascination qui s'exerce sur lui. Mais elle se promet de chercher les mots de Freud tels qu'ils furent prononcés. En anglais. Reste le dessin de la tête de la défunte, *The painter's mother dead*, qu'elle examine à la page 148. La bouche édentée et enfoncée. Le vide. Elle réalise que le portrait est l'équivalent du gros plan.

L'anecdote lui fait soudainement penser à Carver. Elle se dit: de la matière carvérienne pure. L'écrivain se saisit de tels moments d'intensité qui ressortent du quotidien. Desquels s'échappe un mystère. Ils deviennent le fondement de ses nouvelles. Elle pense en particulier à la mort de Tchekhov, qui a servi de levier à l'écriture des *Trois roses jaunes*. Se remémore l'atmosphère de la nouvelle. Depuis, les deux histoires ne font qu'une dans son esprit.

Elle ressent une répulsion pour les peintures de Freud. S'y intéresse. S'en détache. S'y intéresse à nouveau en se demandant ce qui la retient ainsi. Deux phrases qui résument l'approche du peintre suffisent à la bouleverser. À expliquer son attrait, tant elles coïncident avec sa vision. Freud dit:

Mon objet quand je peins des tableaux, c'est de mettre à l'épreuve les sens et de les émouvoir en proposant une intensification de la réalité. La possibilité de réaliser celle-ci repose sur l'intensité de la compréhension et du sentiment du peintre pour la personne ou l'objet de son choix²⁴.

Elle décortique: d'un côté l'intensification de la réalité, de l'autre l'intensité de la

²³ Sebastian Smee et Richard Calvocoressi, *Lucian Freud sur papier*, Paris, Thames & Hudson, 2008, p. 14.

²⁴ Lucian Freud, *Quelques réflexions sur la peinture*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 5.

compréhension et du sentiment de l'artiste pour son objet. Entre les deux, la possibilité d'une équation qui repose sur le regard. Elle se dit: la clé se trouve dans la nature de ce regard. Un regard scrutateur qui révèle une réalité cachée derrière la surface. Une réalité subtile que l'artiste s'exerce à représenter dans les limites de son art. Elle apprend que Freud s'intéresse à l'atmosphère qui se dégage du modèle. Qui imprègne l'air ambiant. Il observe que chaque individu produit un effet unique dans l'espace. Aussi distinct que l'ambiance produite par une bougie ou une ampoule électrique. Ce qu'il nomme *aura*. Elle ajoute: présence.

Ce sont ses portraits qui la touchent le plus. Freud en réalise de nombreux. Cherche à saisir ce qui est humain. Il mentionne que *l'artifice du modèle qui pose* ne l'intéresse pas. Qu'il préfère peindre les gens de son entourage. Il décrit l'intensité intérieure de Rembrandt comme une lumière qui se dégage forcément des êtres dont il fait le portrait. Elle apprend que des portraits de Freud et de Rembrandt ont été exposés côte à côte dans un musée. Elle s'en veut d'avoir manqué l'exposition. Note dans son carnet: *J'aurais vu.*

Elle découvre que Freud admire un peintre du XIX^e siècle: John Constable. Un spécialiste des ciels qui fait partie d'une tradition fondée sur l'exactitude de la vision. Qui peint d'après nature. En en faisant une transposition et non une copie. Ses tableaux ne sont pas exécutés à partir d'une méthode préalable. C'est l'observation et l'expérimentation qui, continuellement, dictent de nouvelles découvertes techniques. Elle croit dans cette approche. Remarque que Freud revient souvent sur le sujet quand on lui demande de se définir.

Elle constate: Lucian Freud défie la convention. Elle comprend mieux ce qui l'attire. Une photo de l'artiste devient explicite. Il a l'air d'un oiseau hagard. Trop farouche pour être apprivoisé. Comme le faucon que le dictionnaire *Robert* oppose à un oiseau niais. Elle remarque qu'il n'est pas assis, mais évaché sur un banc de parc. Habillé du

traditionnel *three piece suit*. Sauf qu'il est nu-pieds dans ses souliers. Pas de cravate: un foulard pend nonchalamment autour de son cou. Une autre photo le montre dans son atelier. Portant des bottes sans lacets. Sa ceinture par-dessus les sangles de son pantalon. Freud refuse de donner l'image conventionnelle du peintre: poser devant son chevalet le regard perdu dans le lointain. Il dit: «I don't want to be one of those²⁵».

Au lieu, il invente. Elle apprécie cette liberté. Quand le photographe Bruce Bernard veut le photographier, il suggère une pose acrobatique qui imite sarcastiquement les sculptures d'Henri Moore. Elle réalise le poids de la convention. L'habitude de se conformer à des règles qui empêchent l'inventivité. Elle se souvient d'une anecdote au sujet d'un mot. Une institutrice marche avec sa règle dans les rangées et tape les doigts des enfants qui font des fautes. Le petit garçon qu'elle prend par le chignon. Lui rentre la tête dans le tableau vis-à-vis du mot *jaune*. Dans sa dictée, il avait écrit: *jone*. Elle remarque que, inconsciemment dans son écriture, elle s'autocensure. Ce qui est permis. Ce qui n'est pas permis. De dire et comment le dire. Essaie de se dégager de ce monologue intérieur dicté par l'éducation. Le *Dictionnaire de la langue québécoise*, entre autres, la réjouit. Un trésor de mots illicites et beaux, légitimés par Léandre Bergeron. Elle garde l'ouvrage à portée de la main.

²⁵ Lucian Freud et Sebastian Smee, *op. cit.*, p. 30.

DEUXIÈME VOLET

Épuration

Montage

«I need my memories
They are my documents»

Cette phrase la touche. Louise Bourgeois l'a brodée en rouge sur un morceau de tissu qui recouvre un sommier en métal muni de ressorts. Une sorte de *statement* auquel l'artiste rattache son œuvre. Ce qui la renvoie aux sources d'inspiration de son écriture. Trois bassins d'images: la mémoire, les photos d'album et des films 8 mm des années 1960 découverts récemment. Dont la durée de vie achève. Elle se renseigne. On conseille de les faire transférer en DVD parce que la vieille pellicule risque de se briser et les couleurs de disparaître. Quand elle les visionne, elle pense: beaucoup d'images inutiles. Ce qui l'incite à faire un montage. Trier les images et chercher une *façon* de les assembler.

Elle se rappelle l'approche du cinéaste Hitchcock qui, dans un film de Lebarthes²⁶, se révèle à partir d'une scène de *La mort aux trousses*. Un de ses principes: le rejet de l'image cliché. Au lieu de situer la scène d'un meurtre la nuit, dans une ville vaguement éclairée par les lampadaires, l'action se déroule en plein jour sur une route qui traverse le désert. Une série d'événements se succèdent et déjouent constamment l'attente du spectateur. Accroît son intérêt dans le déroulement atypique de l'histoire. Hitchcock crée une intensité par un processus de construction qui pourrait s'apparenter au roman. Elle le différencie d'une autre approche où le *trucage* est d'un autre ordre. Celle de Pierre Perrault qui recueille son matériel sur- le- champ. Enregistre des images et des paroles sur de nombreuses bobines qu'il amasse en

²⁶ André S. Lebarthes, *Hitchcock et Ford. Le loup et l'agneau*. France, 2000, 52 min.

rangées sur des tablettes. À partir desquelles il *pige* pour créer un nouvel enchaînement. Poétique. Intensifie ainsi les images de la réalité en leur donnant une forme artistique. Elle constate qu'il s'agit d'un processus d'épuration.

Dans un livre qu'elle vient de recevoir, elle lit l'exergue. Une phrase de Tarkovsky qui tombe pile:

La situation idéale pour un travail cinématographique serait selon moi la suivante: pouvoir disposer de millions de mètres de pellicule, après avoir filmé systématiquement, seconde après seconde, jour après jour, année après année, toute la vie d'un homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et dont l'auteur ne garderait après montage que deux mille cinq cents mètres, soit une heure et demi de film...²⁷

Avant la mort, on revoit un condensé de notre vie. L'essentiel reste. Les images superflues disparaissent sous forme de *black-out*. C'est une croyance qui circule. Elle songe au contenu possible de ce condensé. Se réfère à Tarkovsky qui questionne la façon dont une journée se grave dans la mémoire. Il dit: comme un souvenir plutôt amorphe au cœur duquel se fixe l'événement important du jour. Solide. Central²⁸. Dans la collecte des événements qui ont gravé la mémoire, le phénomène du premier souvenir l'intrigue. Elle y revient souvent. Considère ce moment mystérieux, aussi loin que l'on puisse remonter, où l'enregistrement commence à se faire. Dans le livre, l'auteur évoque le premier souvenir de Tarkovsky. Elle se le remémore:

Du sable en dessous d'un lilas qui projette une ombre violette. Un enfant descend le perron en tirant le couvercle d'une casserole attachée à une ficelle. Le couvercle rebondit et tinte. Un autre bruit qui vient du ciel, plus grand, se fait entendre. Menaçant. L'enfant se réfugie sous l'arbre. Il regarde en haut et la peur l'envahit. Un avion apparaît entre les branches. Il n'en a jamais vu. L'anecdote date de 1933: il vient d'apprendre à marcher.

Elle compare sa propre histoire. S'étonne que, dans les deux cas, l'expérience soit

²⁷ Larissa Tarkovsky, *Andrei Tarkovsky*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 11.

²⁸ Andrei Tarkovsky, *Le Temps scellé*, Paris, Éditions de l'étoile, 1989, p. 29.

marquée par un sentiment de peur. Elle y repense et précise: la peur de l'inconnu. La menace, cependant, apparaît sous différentes formes. D'ordre sonore, dans le premier cas. Ici, d'ordre spatial:

Deux enfants sont laissés seuls dans une cour. Une cour sans clôture. La mère disparaît au deuxième étage. Un long escalier et une porte, dont ils n'atteignent pas la poignée, les séparent. La peur de la plus jeune l'empêche de s'oublier dans le jeu. La peur de la venue du petit voisin qui sème la terreur. La peur de l'immensité de l'espace. Vertigineuse. 1962-1963: L'enfant a environ deux ou trois ans.

Elle constate que la peur est un sentiment fondamental. Se demande de quoi est fait le premier souvenir de tout un chacun. Ce qui a marqué. Une chose est certaine. Elle retrouve la phrase de Voltaire qu'elle garde depuis le début: «Ce qui touche le cœur se grave dans la mémoire²⁹». Ce qui touche le cœur: l'émotion, pourvue qu'elle soit intense.

²⁹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 380.

Conditions de l'écriture

Minimalisme

Il y a trop d'images. Il y a trop de bruit. Elle ne supporte pas d'entendre les voisins à travers les murs. Évoque souvent un dessin de Blake qu'elle n'a jamais pu retrouver. Malgré de nombreuses recherches. Se dit parfois qu'elle devrait en faire un croquis de mémoire, à titre indicatif. Un dessin qui représente un poète écrivant à sa table dans une chambre, qui est dans une chambre, qui est dans une chambre... Il se situe au cœur d'une série d'espaces clos qui s'emboîtent les uns dans les autres comme les poupées russes. Elle comprend ce besoin de resserrement de l'espace autour de celui qui crée. Repense à la «baraque de chantier» de 2x4 mètres de Le Corbusier. Cet état d'isolement devient une condition de l'écriture. Transporte dans un autre univers. Elle avoue cependant, contrairement à la tendance de l'époque, être folle de silence. Elle s'amuse à répéter dans sa tête une petite phrase qu'elle a inventée: *Je suis si heureuse depuis que je suis sourde*. Une petite phrase percutante qui ouvrirait un récit. Du genre: «Aujourd'hui, maman est morte³⁰» ou «Mon premier amour a les dents jaunes³¹». Il n'y a que le voisin trompettiste qu'elle aime entendre. Le son de la trompette qui, à brûle-pourpoint, perce le jour. Comme un accompagnement. Lui rappelle la régularité de la pratique, la reprise. L'acharnement qui mène à la beauté.

Elle souffre de promiscuité. C'est un mal, quoi qu'on en dise. Elle note dans son carnet: m'organiser pour avoir un espace de silence garanti. Elle aspire à un idéal comme le refuge au bord d'un lac. Bien qu'elle en soupçonne les dangers. *Self-indulgence*. Elle ne trouve pas de mot équivalent en français. Dans le sens de: amour de son propre confort. Qui donnerait lieu à une sorte d'intoxication dans l'écriture. Même si le lac est là pour rappeler que le trop plein d'images pauvres et explosantes

³⁰ Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche », p. 9.

³¹ Christian Bobin, *La folle allure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 9.

empêche de voir. Elle se dit: il faut probablement vivre la souffrance pour écrire au cœur de la vérité: « [...] il est évident que celui qui n'en aurait jamais affronté les épreuves ne saurait pertinemment écrire sur la souffrance et la vie³²».

Sinon la parole risque de devenir ouatée. Complaisante. À ce propos, elle se souvient d'un passage dans lequel Ernaux parle de Carver. Dit aimer l'honnêteté avec laquelle il décrit ses conditions pénibles d'écriture. Les cris de ses enfants qui l'empêchent de se concentrer. Son quotidien prenant. La difficulté de trouver du temps, ne serait-ce qu'une heure, pour écrire. Dans *Fire*³³, il raconte une anecdote qui l'a marquée. Une image-noyau de cette situation. Elle imagine la scène. Des paniers de linge mouillé. Carver dans une buanderie achalandée. Prêt à se ruer sur la première sècheuse qui va se libérer. Dans l'attente interminable, nerveuse, il est pris de découragement. Réalise soudain ce que représente son rôle de père par rapport à son désir d'écrire: «Unrelieved responsibility and permanent distraction³⁴».

Elle se demande si les circonstances qui affectent et déterminent les conditions d'écriture, ce que Carver nomme *influence*, n'ont pas leur effet positif. Les circonstances qui apparaissent, à première vue, comme des contraintes. Elle se dit: une écriture durement gagnée. Repense à Le Corbusier, pour qui l'obstacle semble une chose plus facile. Presque élégante. Quand il exprime: «Le bonheur se porte à l'intérieur, fruit d'une contrainte agréable, de la tolérance, de la solidarité, du dévouement, du courage, du sacrifice³⁵».

³² François-Bernard Michel, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 113.

³³ Raymond Carver, *Call if you need me*, New York, Vintage Books, 2001, p. 97-98.

³⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁵ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier*, Paris, Taschen, 2009, p. 62.

Les circonstances de l'écriture, jusqu'à un certain point, déterminent la forme. Elle reprend les mots de Carver: « [...] dictated [...] the forms my writing could take³⁶».

Les périodes d'écriture, écourtées et rares, ne favorisent pas l'écriture d'un roman. Pourtant, elle constate: ce n'est que le revers de la médaille. Le manque intensifie le désir. Carver est heureux quand il réussit à insérer une heure ou deux d'écriture au milieu de ses occupations. C'est le paradis. Si un samedi, la chose devient impossible, il anticipe le jour suivant. L'espoir le maintient. Il se dit: «Sunday, maybe³⁷». Puisqu'il souhaite terminer son écrit en une ou deux séances, il est contraint d'écrire des textes brefs. Ici, la nouvelle. Ce qui le mène à développer, par ricochet et de surcroît, une forme d'écriture minimaliste. Elle admire chez cet écrivain ce qu'elle a nommé: l'art du non-dit. La tension dans l'écriture provient, selon lui, de deux sources: la façon dont les mots sont liés entre eux et les choses non dites. Il donne une image: « [...] the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things ³⁸». Elle retrouve un passage tiré du *Sens de la brièveté*. L'auteure y fait un rapprochement avec une phrase d'Hemingway, chère à Carver, qui compare le récit de la nouvelle à la partie émergée de l'iceberg³⁹.

Elle, établit son propre lien avec la pensée de Tarkovsky. Se réfère au moment où le cinéaste pense mettre à l'écran *L'Ivan* de Vladimir Bogomolov. Un choix qui repose sur le fait que ce sont les moments de pause, chargés d'une grande tension, et non les hauts faits de la guerre, qui servent de matière à la narration. Il dit de cette histoire

³⁶ Raymond Carver, *op. cit.*, p. 100.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁸ *Ibid.*, p. 92.

³⁹ Catherine Grall, *Le sens de la brièveté*, Paris, Éditions Champion, 2003, p. 248.

«qu'elle permettrait d'exprimer sur elle [la vision de la guerre] une vérité nouvelle, dans une surcharge de tension nerveuse, à peine perceptible à la surface des événements, comme une vibration souterraine⁴⁰».

Elle ne supporte pas les œuvres littéraires qui se développent en plusieurs tomes. Les descriptions interminables qui ouvrent un récit. Elle aime qu'on en vienne au fait. Il y a, dans sa bibliothèque, une collection de petits livres qui l'ont marquée. Elle en dresse une liste sommaire:

Le vieil homme et la mer
La perle
L'étranger
Tropismes
Le sourire au pied de l'échelle
Au nom de la mère
Amour...amour...
Le très-bas
Chaque jour est un adieu
L'événement
 ...

Tous des récits brefs et intenses. Des condensés. Non pas au sens de «qui contient beaucoup de matière sous un petit volume⁴¹». Des quintessences: le mot est plus sûr.

⁴⁰ Andreï Tarkovskij, *op.cit.*, p. 23.

⁴¹ Paul Robert, *Le Petit Robert*. Paris, Le Robert, 2002, p. 50.

Marques de l'enfance

Contenu de l'image

Des livres sont ouverts, empoussiérés sur sa table. Elle époussette les pages de la main, les referme et les replace dans sa bibliothèque vitrée. Elle fait de la place. Pour d'autres. Le dernier petit livre s'ouvre sur une photo de Louise Bourgeois. Elle se dit qu'il vaut la peine d'être acheté seulement pour cette photo. Louise Bourgeois à quatre-vingt-dix-neuf ans, deux ans avant sa mort. La nonagénaire a pris le temps de peigner ses longs cheveux vers l'arrière et de mettre des boucles d'oreille. Les seins sont tombants. Le corps, déformé par la vieillesse, est vêtu d'une robe noire. Bourgeois est assise, imposante comme une statue de bronze, sur une chaise qui lui sert de trône. Elle pense: un monument. Au-delà de l'apparence, une sérénité absolue émane d'elle. *Mystères d'une identification*: c'est ainsi que s'intitule la préface du petit livre. Elle imagine soudain l'intérêt que Freud aurait pris à faire le portrait de Bourgeois. Elle écrit dans son carnet: *sereine, comme si par l'écriture...* (Elle fait un lapsus)... *par la sculpture et le dessin, l'artiste avait purgé sa peine*. Bourgeois s'est obstinée à transformer en œuvres des humiliations subies. C'est en rédemption que la souffrance a été sublimée. Une phrase de la préface confirme ce qu'elle ressent. Dit dans d'autres mots: «C'est bien aussi une manière de réconciliation, par la félicité de la création, que traduisaient, dans le grand âge, le visage lumineux et le regard clair de Louise Bourgeois⁴²».

La réconciliation, principalement, avec l'enfance. Avec l'oppression paternelle qui l'a menée à faire deux tentatives de suicide. Les marques de l'enfance. Elle pense aux drames qui éclatent dans les familles. Des histoires d'horreur qui font la manchette des journaux. Dont elle s'est mise, instinctivement, à collectionner les titres:

⁴² Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet*, Paris, Gallimard, coll. «Le Cabinet des lettrés», 2010, p. 43.

Deux enfants meurent dans une garde-robe

Il fait quatre enfants à sa fille

...

Des titres qui apparaissent surréalistes. Qui la préoccupent.

Un jour elle rencontre, dans un train en direction de New York, une connaissance de Louise Bourgeois. Il lui propose une visite chez l'artiste. Quelques jours plus tard, ils frappent à la porte de la maison de la sculptrice. Un jeune homme leur répond que Bourgeois ne reçoit des visiteurs que le dimanche. Malgré les ratages: toujours ce désir de rencontrer de grands artistes. Dans le petit livre, elle lit que Louise Bourgeois s'est liée avec Le Corbusier⁴³. Elle constate qu'elle invite à son banquet, sans le savoir, des personnes qui se connaissent déjà. Ce qui la fait sourire.

Le petit livre montre les œuvres de la dernière période de l'artiste. Ce qui l'étonne: la présence des fleurs. Des fleurs que l'on met sur les tombes. Des fleurs. Comme une petite joie qui console du malheur. Elle évoque les hémérocailles que son père plantait dans la cour. Aussi, une photo dans son album qui est légendée: *L'adoration des fleurs*. Une petite fille debout sur une chaise qui fait un bouquet de trèfles rouges. Elle s'intéresse encore aux fleurs. Les dessine ou les photographie dans tous leurs états. Vivantes ou fanées.

Le petit livre rend hommage à Louise Bourgeois. Elle constate l'épuration qui caractérise généralement la dernière période d'un artiste. Ce qui lui rappelle la simplicité des polaroids d'André Kertész qui, retiré de la vie, continue de photographier dans son appartement. Malgré tout. Jusqu'à la mort. Les grands artistes ne se lassent jamais. Elle pense: Il est long le chemin.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

The Mexico

The biggest part of me ~~remains~~
dirty money.

Alte necesidad de desenvolopon
our mo-mind et de gñe
le chéun prop à la cravacion.

Blade (L'airain)



— cas
D'après l'opinion (l'opinion)
pente, elle transport.
elle pourait le don ultérieure
de la cravacion et
dans le meilleur des
cas de l'arrivacion.

TROISIÈME VOLET

Synthèse

Détail, gros plan, image

Sa réflexion se développe d'abord sans filet de sécurité. Intentionnellement. Elle ne connaît pas d'avance la couleur du fil qui en réunira les parties. S'accommode du vide jusqu'à ce qu'un moment de lumière survienne. Espéré et attendu. Des mots d'Annie Ernaux confirment le sens de sa pensée. Elle ajoute: affine. Ce qui semblait des éléments épars se cristallise en une seule page de *L'écriture comme un couteau*. Écrire à partir de la mémoire, sur laquelle repose essentiellement la méthode d'Ernaux, c'est VOIR. Elle chérit le verbe. Comprend tout l'intérêt qu'elle porte au processus créateur de certains peintres et cinéastes. Des artistes dits visuels. L'approche est la même, quoique l'objet d'observation et le médium soient différents. Voir. Ernaux insiste sur le fait «qu'il y a toujours un détail qui crispe le souvenir⁴⁴». Mieux. L'écrivaine explique qu'elle n'écrit pas à partir de ce détail, mais bien à partir du souvenir de la sensation qu'il procure: «[...] il faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue⁴⁵».

L'écriture vient après. Ainsi, Ernaux évite de *dire* la sensation, mais tâche plutôt de la *produire*. Elle croit dans ce processus qui, selon elle, rend l'écriture vivante. C'est ce qu'elle recherche. Elle se demande si, semblablement, ce n'est pas ce qu'elle voulait exprimer en utilisant le mot *ferment*⁴⁶.

Produire la sensation. Un passage de *L'événement*, auquel Ernaux fait allusion dans

⁴⁴ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁶ Voir à la p. 53 de *Celle qui écrit*.

l'entretien, décrit ce mécanisme qui devient concret dans sa pratique: «Je m'efforçais par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la "rejoindre", et que quelques mots surviennent dont je puisse dire "c'est ça"⁴⁷».

Descendre dans l'image. Il s'agit d'un zoom avant, comme dans le gros plan, mais vertical, vers la profondeur où se loge la *vie* du souvenir. Mot qu'elle pourrait remplacer par: tête. La partie du corps qui représente l'âme. L'émotion. Descendre pour *rejoindre*. Atteindre ou joindre de nouveau. Dans quel sens, précisément, Ernaux utilise-t-elle le verbe? Les deux définitions semblent pertinentes. Complémentaires. Elle synthétise: établir un lien intense entre le spectacle du passé et le spectateur du présent. D'où écrire.

⁴⁷ Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2000, p. 26.

Liaisons poétiques

Elle ne sait pas par quelle grâce, elle trouve des livres, souvent les dernières parutions, qui tracent et élaborent la trajectoire de sa réflexion. Précisent des notions déjà présentes en elle. Ils se renvoient les uns les autres, comme par ricochet. Madeleine. Le mot avait attiré son attention, sans vraiment l'inspirer à aller plus loin. Elle s'était dit: trop connu, trop rabâché. Mais la posture de Michel, dans le nouvel ouvrage qu'elle entame, l'incite à penser autrement. Il écrit, d'emblée, à propos de Proust: «L'histoire de la petite madeleine à laquelle on tend fâcheusement à réduire sa personne et son œuvre [...]»⁴⁸. Elle sait, intuitivement, que le reste de son propos promet. Offrira un point de vue original sur la mémoire en établissant un lien entre Proust et Beckett. Elle revient, par ce biais, sur différents aspects du fondement de son écriture. D'abord, ce qui la préoccupe depuis le début: le peu. Le peu d'images, ou de séquences d'images fournies par la mémoire. Le regard de Michel sur un personnage de Beckett, Winnie, l'exprime clairement. Le confirme: «Mais du film de sa vie, sa mémoire volontaire ne peut extraire que des fragments impossibles à réunir en souvenirs complets⁴⁹». Elle se retrouve, par nature, devant le défi de s'accommoder de ce peu. De ce manque. Mais impossible à réunir en souvenirs complets ne signifie pas impossible à réunir. Une alternative se présente: celle de l'art du montage. Elle repense à Tarkovsky, qui oppose la logique du développement linéaire à l'enchaînement par associations, c'est-à-dire aux liaisons poétiques «qui apportent davantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif⁵⁰». Spectateur ou lecteur. Elle ne peut mettre le doigt sur le mystère que renferme le concept d'association. Mais pressent un bonheur.

⁴⁸ François-Bernard Michel, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 142.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁰ Andrei Tarkovsky, *op. cit.*, p. 26.

Trois mémoires

En se référant au processus d'écriture de Proust et de Beckett, François-Bernard Michel distingue trois sortes de mémoire. Elle tente de les définir succinctement. Volontaire: accessible et réductrice. Involontaire: déclenchée accidentellement par une expérience sensorielle. Et anténatale: provoqué intentionnellement par une méthode psychanalytique. Trois bassins d'images. Proust fonde son écriture sur la deuxième, c'est connu. Beckett opte pour la troisième. Elle croit que la nature des images de la mémoire volontaire et involontaire demeure sensiblement la même. Que la différence se situe plutôt au niveau de l'accès à l'image. En ce qui concerne le répertoire des images anténatales, elle se dit spontanément: une autre paire de manches. La mémoire anténatale. Ramener à la conscience «l'empreinte d'un événement enfoui aux tréfonds de l'inconscient [...]»⁵¹. Un seuil qu'elle considère sacré et qu'elle n'est pas portée à transgresser. Elle, revient plutôt à la mémoire volontaire. La pointe de l'iceberg. S'intéresse à ce qui, de prime abord, semble le moins intéressant et qui, si utilisé comme matériau dans une œuvre artistique, nécessite d'être *renfloué*: «D'ailleurs dans *Compagnie*, les faits de mémoire personnels se limitent à une dizaine de paragraphes, tandis que les questions abondent par la suite»⁵².

L'idée lui vient de pallier le manque par des images matérielles: photos d'album et films 8 mm. Dans une tentative de les faire converser. Par tâtonnements et expérimentations, elle s'engage dans une recherche de la forme. Souhaite donner un visage au souvenir. Décloisonner le domaine du mot et de l'image. Au risque l'échec.

⁵¹ François-Bernard Michel, *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 119.

⁵² *Ibid.*, p. 134.

Posture

Contrairement aux narrateurs de Proust et Beckett, la réminiscence ne la conduit pas « [...] alternativement ou simultanément, à souffrir et... à jouir!⁵³ ». Se remémorer l'amène à un constat. Elle se place devant ses souvenirs comme devant le monde extérieur. En tant que témoin et observatrice du *beau* et du *troublant*. Son bonheur ne provient pas d'une reviviscence d'états antérieurs mais d'une fascination, en tant que perceptrice, envers son objet d'observation. Qu'il se situe aussi bien dans l'espace de la mémoire qu'au sein du monde. D'ailleurs, elle s'intéresse aussi aux phénomènes extérieurs qui, par leur nature, exercent un certain magnétisme sur elle. Qui, par tout ce qu'ils renferment d'énigme, rend l'observation intense. Accroît l'intérêt, le questionnement.

Une maison. Découverte dans un quartier attirant d'une ville étrangère. L'atmosphère d'un passé historique, dense, qui n'a pas encore été supplanté par le présent. La grande et la petite histoire qui en émanent. Une femme, qui s'adonne à passer, dit de la maison: «On dirait qu'elle est hantée».

Elle fait l'inventaire, dans son carnet, de tels *objets* qu'elle dit à sa portée. Songe aux autres qui font partie de la catégorie des fantômes. Ou de l'idéal. Qui, sporadiquement, l'habitent. Elle accumule des découpures de journaux dans un scrapbook. Un des articles s'intitule «Je voulais prendre son âme⁵⁴». Elle paraphrase:

Un homme a tué son codétenu à la suite d'une querelle sur l'hygiène dans la cellule. Il avait l'intention de manger le cœur de sa victime pour son repas du soir. Il aurait

⁵³ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁴ D'après l'AFP (Agence France-Presse Rouen), «Je voulais prendre son âme». *La Presse*, 21 juin, cahier Monde, p. A-22.

mangé une partie du poumon cru avant de faire cuire le reste avec des oignons. Sur un réchaud de fortune. Un troisième détenu présent dans la cellule n'a pas osé intervenir. Il s'est suicidé en prison par la suite. L'homme-cannibale s'est exprimé sur le mal-être qui l'habite depuis toujours. Abandonné par sa mère quelques semaines après sa naissance. Enfant turbulent suivi par un psychologue dès l'âge de 6 ans. Victime d'un viol à l'âge de 13 ans.

Elle imagine rencontrer une telle personne. VOIR l'être pour mieux le comprendre. L'écrire. Dans l'entrefaite, on parle dans les journaux du nouveau documentaire que projette Werner Herzog: *Gazing Into the Abyss: A Tale of Death, a Tale of Life*. Le cinéaste prépare un tournage dans une prison du Texas où il dressera le portrait de prisonniers. Deux hommes condamnés pour triple meurtre. Un autre qui a tué sa conjointe et ses deux fils déficients mentaux. Et une femme qui a kidnappé un nouveau-né et tué la mère de l'enfant. Elle admire l'audace de Herzog et reconnaît la noblesse de son intention artistique. L'article le cite: «Bien sûr que cela me fascine de regarder profondément dans l'abîme de l'âme humaine. Partout où l'on regarde, à gauche ou à droite, il y a un abîme⁵⁵».

Abîme. Elle trouve trois définitions. Cavité profonde ou sans fond. Ce qui est extrême, le dernier degré. L'enfer, dans le langage de l'Écriture.

⁵⁵ Josef Siroka, «Herzog dans le couloir de la mort», *La Presse*, 9 juillet 2011, cahier du Cinéma, p. 2.

PARTIE 3
CHAMBRE D'ÉCHO

Slow motion

Elle visionne une seconde fois les films 8 mm. À l'époque, filmer est une nouveauté. L'habitude de photographier influence à tort la façon de filmer. L'appareil se déplace rapidement, par coups, de haut en bas et de droite à gauche. L'élément du temps est défectueux. Comment transformer ses films en une représentation de la mémoire? Une idée lui vient: faire un ralenti. Elle lit la définition du mot dans *Les mots du cinéma*. On dit qu'en «accélérant la cadence d'enregistrement des images, et en les projetant ensuite à la vitesse normale de vingt-quatre par seconde, on décompose en effet les mouvements des personnages, ce qui crée une impression féerique⁵⁶». Elle retient: le ralenti crée une autre dimension. Déporte ailleurs.

Par curiosité, elle consulte le site de Pierre McNeil⁵⁷, un concepteur multimédia spécialisé dans la numérisation du souvenir. Elle visionne un exemple de montage. Un montage conventionnel de films 8 mm par opposition à ce qu'elle cherche à créer.

Car derrière l'apparence sauvegardée de ce monde où il fait si beau, [...], derrière le musée imaginaire de la famille, entre ses images, il y a le non-dit sauvage de l'existence, il y a des histoires innombrables, cruelles, lumineuses. Et dans l'image elle-même, [...] la matière noire du roman. Par accident, pour peu qu'on sache regarder, qu'on apprenne à regarder⁵⁸.

Lui, dit: «L'essentiel du souvenir». Des bouts de phrases, soulignant les événements *importants* de la vie, apparaissent en surimpression. Comme les légendes dans les albums de famille. La naissance: «Notre premier enfant». Les anniversaires, les fêtes, la première communion, les mariages. Elle constate: sauf les funérailles. Tout ce qu'il y a d'images inoffensives.

⁵⁶ Christine de Montvalon, *op. cit.*, p. 379.

⁵⁷ Pierre McNeil, *Films 8 mm*, 2005, en ligne, <www.films8mm.com>, page consultée le 4 mars 2012.

⁵⁸ Anne-Marie Garat, *Photos de famille. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 38.

Montage

Comment faire la sélection des images? Après un premier visionnement, elle décide de baser son choix sur un thème récurrent: l'eau et le feu. Les scènes de piscines, de lacs et de mers. De camping et de voyages. Mais elle se ravise. Questionne la pertinence de ce choix. Peut-être trop rapide. En surface. Se demande si ce n'est pas la façon de fonctionner de l'intellect. Sécurisante. L'autre moyen qui se présente par la suite: visionner plusieurs fois les films et saisir les images qui reviennent avec le temps, d'elles-mêmes, hanter la pensée. Elle remarque d'ailleurs que ce processus commence déjà à agir. Une séquence en particulier rejoue dans sa mémoire. Marquante. Le visage d'un petit cousin à travers les branches, qui sourit d'un sourire niais. Un mélange de malaise et d'amusement. On comprend qu'il défèque, la caméra braquée sur lui. Coincé dans un plan fixe. Des images incongrues ressortent du déroulement banal de la séquence. Comme des pépites dans un tamis. Petits trésors qui renferment un potentiel poétique.

Pour en arriver aux trésors d'images, il faut du temps. Passer et repasser en accéléré ou au ralenti. Faire des arrêts sur images. Comme dans l'écriture: «Peut-être le mieux serait-il de parler en termes d'"arrêt sur image", de message de répondeur qu'on se repasse sans cesse, sauf que tout a lieu dans l'imaginaire, tout est invisible et muet, jusqu'à ce que des mots arrivent sur la feuille⁵⁹».

Durant les premiers visionnements des films 8 mm, la richesse de certaines images est passée inaperçue. Étonnamment. Ce n'est qu'après une longue fouille qu'elle s'est manifestée. Des images limpides et sûres. Excitantes. Ce qui lui confirme que tout vrai processus créateur implique la durée de l'acharnement. Comme la simple recherche du mot juste. Elle pense soudain à Constable, qui prône l'exactitude de la

⁵⁹ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, op. cit., p. 42.

vision⁶⁰.

La richesse de l'image tiendrait-elle principalement à sa qualité d'incongruité qui l'élève au-dessus de la banalité, et à sa qualité d'ambiguïté qui permet plusieurs interprétations? Quoi qu'il en soit, il importe d'annuler ce qu'elle nomme *l'équation* entre le sens et la représentation. Elle repense au passage d'un film dans lequel le cinéaste recourt à un éclairage faible et diffus, louche, pour filmer l'action dans un monde underground. Passage dans lequel elle avait noté l'évidence de l'équation qui devient une illustration. Affaiblit le caractère d'intensité.

Elle cherche une façon de marier le mot et l'image. Réfléchit à l'idée d'enrichir l'expérience du texte, écrit à partir des images virtuelles du souvenir, en le mettant en abyme dans une séquence d'images matérielles tirées des films 8mm. Des événements qui ont marqué sa mémoire et des images filmées par un autre. Dans les deux bassins d'images, des événements de l'enfance se recourent. Inévitablement. Mais il ne s'agit pas de les faire correspondre. D'illustrer le texte. Elle s'en assure. Revient au concept de liaison poétique qui, pour elle, demeure inexplicable mais néanmoins saisissable par l'intuition. Des liaisons poétiques entre les images. Mais aussi entre les images et les mots. Elle envisage quatre séquences:

Portrait de *mother* ou la luxure,
 Portrait de l'enfant ou l'innocence
 Portrait du père ou l'absence
 Portrait de la sœur ou la jalousie

Pourquoi penser que le texte ne peut se transmettre que par le support conventionnel du livre?

⁶⁰ Voir à la page 61 de *Celle qui écrit*.

Portrait de *mother*

La luxure. Un mot plein de reproches. Considérée comme le plus grave des sept péchés capitaux. Celui qui a marqué le plus profondément le regard innocent de l'enfant. *Mother*, ordinairement une femme bien rangée, se comporte mal. Dérange. La complexité du sentiment ne peut que s'exprimer par des images ambiguës qui portent à interprétation. Mais subtilement. Une représentation directe de la mère serait déplacée. Ce n'est pas elle qui est visée. Personnellement. Mais plutôt le phénomène. Dans ce qu'il a d'universel.

Elle se rend compte que, dans l'écriture, c'est en nommant le personnage de la mère dans une langue étrangère qu'elle établit cette distanciation.

Portrait du père

L'apparition du père de dos dans les films 8 mm l'inspire. Elle voit là, spontanément, une façon de représenter un défunt. L'absence. Le sentiment lui paraît juste. Elle se dit : les morts n'ont pas de visage, il faut les respecter. La scène qui passe très vite, fugitive, l'oblige à un arrêt sur image. Ce qui, au fond, convient. L'image est fixe et elle ne se révèle pas entièrement. À l'instar du mystère de la mort. La mort ou l'absence. L'absence du père qui, de son vivant, est dans un autre monde que celui de *mother*. Occupé ailleurs.

Elle ne sait pas encore quel texte choisir. Lequel serait le plus efficace? Celui qui décrit la profession du père, mystérieuse aux yeux de l'enfant? Ou l'autre qui le montre en action sur les lieux d'un accident? Elle apprend à chérir les moments de non-savoir.

Portrait de la sœur

La jalousie. Y a-t-il un rapport entre la jalousie et le feu? Dans les faits du récit, oui. Mais il semble que symboliquement aussi. La jalousie qui brûle de l'intérieur et indirectement brûle l'autre. Profiter de cette concordance. L'image du souffleur de feu dans le film 8mm vient hacher l'épisode du camping. Dévie la correspondance littérale entre le texte et l'image. L'abondance du feu qui sort de la bouche. Comme une parole qui brûle. Qui a le potentiel de détruire. Elle s'arrête sur le trébuchement du personnage à proximité du feu dans la séquence filmique. Pense à le récupérer en lui donnant une valeur de bégaiement. Comme un disque qui saute, l'émotion passe difficilement.

Jour 1

Fichier

Ouvrir

Sélectionner

Restaurer

Traiter

Exporter

Créer

Sauvegarder

Traiter l'image. Le travail technique est long. Froid. Ennuyant. Un processus auquel elle a toujours résisté. Elle se rend compte de la légèreté technique du processus d'écriture. Écrire le mot. Avec la main ou le clavier. L'appareillage est modeste. Bien qu'au bout du compte, il y ait similarité entre les grammaires. Le mot, l'image. Elle se dit que tout ce que contient l'art de la phrase doit également être mis en jeu dans l'art de la séquence. En travaillant la séquence, elle concrétise la mécanique du texte. Ce qui survient d'abord comme une évidence: le rythme. L'assemblage de séquences choisies ne suffit pas. Le déroulement nécessite une tension. Une dynamique qui tient en haleine. Vivifie.

Jour 2

Le ralenti permet de voir. De nouvelles images lui sont révélées. Elle réalise, non sans un certain plaisir, que la lenteur rend efficacement le *feeling* de la mémoire. Elle repasse au ralenti les séquences d'images choisies. Apprécie leur potentiel esthétique et symbolique. Vient à les aimer. S'attache.

Comment lier le texte et l'image? C'est ce qui est le plus préoccupant. Mais d'abord, comment faire apparaître le texte? Imprimé? En surimpression et fixe comme dans le montage conventionnel des films 8mm? En mouvement comme dans un générique? Ce qui impliquerait que le spectateur de l'image serait simultanément lecteur. Que le silence inhérent à la lecture serait maintenu. Elle y voit cependant un désavantage: lire le texte et regarder l'image est une activité qui divise l'attention. À moins que le texte n'apparaisse séparément comme dans les films muets. Elle cherche à créer une impression de plénitude. Un état d'absorption tranquille. C'est là toute la question du ton dans l'écriture.

Pour ce qui est du texte oral, il ne semble pas y avoir d'autres possibilités, dans les circonstances, que l'utilisation de la voix off. Reste à situer le texte. Parallèlement à la séquence des images? Lors d'un arrêt sur image? Ou bien lors d'un *black out*? Elle opte principalement pour la lecture du texte durant le déroulement de la séquence. Cherche à harmoniser le débit de la voix avec le rythme des images. Une sorte de *tuning*. Une erreur survient. Miraculeusement. La voix se double avec un léger intervalle. Crée, à son insu, ce qu'on appelle une chambre d'écho. Elle se dit: un effet bœuf pour la cause. Confirme la pertinence de sa trouvaille dans un passage de *Le son au cinéma* de Michel Chion qui se penche sur une problématique semblable. Comment traduire un son fictif et subjectif? Il décrit l'échec de Vsevolod Poudovkine qui, voulant traduire l'appréhension de la femme dans *Prostoi Sloutchaj*, «fait alors

entendre sur le visage de celle-ci le bruit, censé être fictif et "subjectif", du train qui démarre⁶¹». Le public interprétera le bruit comme celui d'un autre train réel partant dans la même gare. Et l'effet sera perdu. Chion ajoute que:

[...] lorsque l'on veut aujourd'hui réaliser ce genre d'effets, on veille à traiter le son «subjectif» par un artifice déformant, filtrage, grossissement, chambre d'écho, etc. qui nous dit clairement que ce son n'appartient pas à l'univers réaliste de l'action, et qui démarque ainsi ce qui appartient à l'espace imaginaire off de ce qui relève de l'espace sonore réaliste du film⁶².

S'il en est ainsi du son subjectif, elle se dit qu'il en va de même pour la voix subjective issue de la mémoire. La mémoire, comme *espace imaginaire off*.

Dans le processus créateur, tout est en mouvance. Elle abandonne une image, un mot ou une idée qu'elle avait retenue. Remplace avec ce qui semble mieux. Elle sait que, entre ce qu'on imagine et ce qu'on réussit à créer, il y a une marge. Pourvu qu'elle ne devienne pas un fossé. Toujours cette tension, ce combat entre l'idée et la volonté.

Le visionnement de certains passages du montage *in progress* la remue. Une légère sensation au ventre. Le mot *guts* lui vient en tête Elle l'attribue à la dose d'intensité qui commence à agir de façon plus juste, intelligente et efficace. Ce qui devient, dans le processus créateur, un critère de sélection.

En visionnant la séquence du père, elle constate que le mariage du mot et de l'image *fonctionne*. Pendant que le texte parle d'un écran lumineux sur lequel le père lit les images des corps, on voit la silhouette d'un homme qui se déplace sur un fond d'eau scintillante. Une liaison poétique, entre le mot et l'image, s'est présentée à son insu. Elle n'a fait que la reconnaître. Ce qui l'amène à réaliser l'importance de l'état de réceptivité dans le processus créateur.

⁶¹ Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985, p. 34.

⁶² *Idem*.

Jour 3

Elle décide de montrer le montage à un *spécialiste de l'image* médiatique. Pendant qu'ils visionnent les séquences, il fait des commentaires sur des objets de l'époque. Il dit: «Nous avons aussi une chaise comme celle-là». Le haut-parleur est situé dans un autre coin de la pièce. La voix est presque inaudible. Elle se dit qu'il ne porte pas attention au sens des mots. Il y a une copie imprimée du texte sur le bureau, mais il ne demande pas à la voir. Comment peut-il faire le rapport du mot à l'image? Considérer l'influence de l'image sur le mot ou du mot sur l'image. Phénomène sur lequel se penche John Berger dans son livre *Ways of seeing*. Sur une page, il nous montre une peinture. Il écrit qu'il s'agit d'un paysage, d'un champ de maïs d'où s'envolent des oiseaux. Il nous invite à la regarder puis à tourner la page. De nouveau on se retrouve devant le tableau mais, cette fois, légendé: «This is the last picture Van Gogh painted before he killed himself⁶³». Définir exactement comment les mots ont changé l'image n'est pas facile, nous dit Berger, mais l'influence est indéniable.

Dans l'élaboration du montage, elle visait à s'éloigner du caractère nostalgique et banal des films 8mm. À redonner une autre identité à l'image. Le *spécialiste* dit qu'il aime l'image du bateau dans la dernière séquence parce qu'on peut lui attribuer plusieurs sens. Elle lui parle de l'association de l'image et du texte dans cette séquence qu'elle trouve heureuse au moment où il est question de la transparence des corps. Il dit oui sans trop savoir, semble-t-il, de quoi elle parle précisément. Quand apparaît l'image du souffleur de feu, il rit, sans doute de l'incongruité de cette apparition, en ignorant que les mots racontent un moment dramatique de l'enfance. Ce qui le dérange, c'est le ton de la voix off qu'il trouve inapproprié. Elle avait toujours, elle-même, questionné cet aspect, entre autres l'utilisation de sa propre voix. Elle avait tenté de dire le texte en s'accordant au rythme des images. Toutes les

⁶³ John Berger, *Ways of seeing*, Londres, Penguin Classics, 1972, p. 21.

trouvailles qui lui avaient procuré de l'enthousiasme apparaissent au *spécialiste de l'image* comme des clichés. Elle comprend que, de son point de vue, le ralenti est désuet, même s'il intensifie la qualité esthétique de l'image. Il désapprouve catégoriquement l'effet de la chambre d'écho. Il lui suggère la possibilité de réduire le cadre de l'image et de la décentrer sur l'écran. Ou de mettre deux images en parallèle, comme dans *À la mémoire des oiseaux* de Gabrielle Golder, une artiste contemporaine en arts médiatiques. Elle résiste. Sachant que beaucoup des œuvres médiatiques mettent l'accent sur une sophistication de la forme qui stimule les sens en les sollicitant dans plusieurs directions. Survolte la perception. Crée une sensation à défaut d'un sentiment. Elle pense au mot anglais *entertain*. Mais elle évite, malgré tout, d'être en proie à un préjugé. Elle ira voir.

Elle explique au *spécialiste de l'image* ce qu'elle a tenté de faire: une représentation artistique de la mémoire. Il répond que, selon Bachelard à qui il donne raison, les images de la mémoire sont fixes. Fait allusion à un passage qu'elle retrouve dans *La Poétique de l'espace*:

Ici l'espace est tout car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire- chose étrange! - n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut vivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisée par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés⁶⁴.

Elle comprend que la durée au sens bergsonien est un temps vécu. Le présent, que l'on pourrait qualifier –l'expression lui vient– d'un *temps de chair*. Un présent devenu un passé impossible à *vivre*. Mais, nous dit Bachelard, un passé que l'on peut cependant *penser* sur la ligne d'un temps abstrait. Elle ajoute: par opposition, un *temps d'images*. Se dit qu'une ligne de temps, même abstraite, implique qu'il y a une possibilité de mouvement. D'une séquence d'images remise en mouvement par la

⁶⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005, p. 28.

force de la pensée.

Elle surmonte la sensation d'anéantissement qui l'avait assaillie après la rencontre avec le spécialiste. État intrinsèque du processus créateur qui se constitue d'une alternance de morts et de résurrections. Comme un cycle vital.



BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de références

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presse Universitaire de France, coll. « Quadrige », 1957, 214 p.

Banier, François-Marie et Erri De Luca. *Le chanteur muet des rues*. Paris: Gallimard, 2006, 81 p.

Berger, John. *Ways of seeing*. Londres: Penguin classics, 1972, 165 p.

Bourgeois, Louise. *Moi, Eugénie Grandet*. Paris: Gallimard, coll. «Le Cabinet des lettrés», 2010, 136 p.

Carver, Raymond. *Call if you need me*. New York: Vintage books, 2001, 300 p.

Caux, Jacqueline. *Tissée, tendues au fil des jours de la toile de Louise Bourgeois*. Paris: Éditions du Seuil, 2003, 188 p.

Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Paris: Taschen, 2006, 96 p.

De Montvalon, Christine. *Les mots du cinéma*. Paris: Éditions Belin, 2004, 512 p.

Duperey, Annie. *Le voile noir*. Paris: Éditions du seuil, 1992, 254 p.

Émond, Bernard. *Il y a trop d'images. Textes épars 1993-2010*. Montréal: Lux Éditeur, 2011, 121 p.

Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris: Stock, 2003, 156 p.

------. *L'événement*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 2000, 130 p.

Freud, Lucian. *Quelques réflexions sur la peinture*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2010, 39 p.

------. *On John Constable with William Feaver*. Londres: The British Council, 2003, 63 p.

Freud Lucian et Sebastian Smee. *Freud at Work. Freud in Conversation with Sebastian Smee*. Londres: Jonathan Cape, 2006, 253 p.

Garat, Anne-Marie. *Photo de famille. Un roman de l'album*. Arles: Actes Sud, 2011, 209 p.

Gattinoni, Christian. *Les mots de la photographie*. Paris: Éditions Belin, 1987, 328 p.

Grall, Catherine. *Le sens de la brièveté*. Paris: Éditions Champion, 2003, 375 p.

Laneyrie-Dagen, Nadeije. *Détails. Vus du Louvres*. Paris: Éditions de la Martinière, 2009, 240 p.

Lassus, Pierre. *L'enfance du crime*. Paris: Bourin Éditeur, 2008, 250 p.

Le Corbusier. *Une petite maison*. Zurich: Éditions d'Architecte, 1954, 80 p.

-----, *Une maison, un palais. À la recherche d'une unité architecturale*. Paris: Connivences, coll. «L'Esprit nouveau», 1989, 228 p.

Maubert, Franck. *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux. Conversations avec Francis Bacon*. Paris: Mille et une nuits, 2009, 109 p.

Michel, François-Bernard. *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*. Arles: Actes Sud, 2011, 178 p.

Roche, Denis. *Le Boîtier de mélancolie*. Paris: Hazan, 1999, 213 p.

Smee, Sebastian et Richard Calvocoressi. *Lucian Freud sur papier*. Paris: Thames&Hudson, 2008, 181 p.

Sontag, Susan. *Sur la photographie*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, 281 p.

Stull, William. *Conversation with Raymond Carver*. Jackson: University Press of Mississippi, 1990, 228 p.

Sylvester, David. *Entretiens avec Francis Bacon*. Milan: Skira, 2005, 206 p.

Tadié, Jean-Yves & Marc Tadié. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999, 345 p.

Tarkovsky, Andrei. *Le temps scellé*. Paris: Éditions de l'Étoile, coll. «Cahiers du cinéma», 1989, 254 p.

Tarkovsky, Larissa. *Andrei Tarkovsky*. Paris: Calmann-Lévy, 1998, 158 p.

2. Films documentaires

Labarthes, André,S., *Hitchcock et Ford. Le loup et l'agneau*. France, 2000, 52 min.

Labarthes, André S. et Jean-Louis Comolli, *Pierre Perrault: L'action parlée*. France, 1968, 52 min.

Renoir, Jean, *La Bête humaine*. États-Unis, Coll. «Criterion» 2006, DVD, 96 min.

Les Artisans de la médiation, *Jean Renoir et le gros plan au cinéma*. France, 1971, 04min29sec.

Rinne kangas, Rax, *Le Cabanon par le Corbusier*. Finlande, 2010, 60 min.