

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SOLEIL ARDENT

SUIVI DE

TOUTES CHOSES IMPARFAITES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR FRÉDÉRIQUE DUBOIS

DÉCEMBRE 2015

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. »

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Johanne Villeneuve, pour sa rigueur, sa disponibilité, son écoute, son enthousiasme et sa sensibilité. Ces qualités ont fait une différence pour moi.

Je remercie également mes parents, Danielle Bourguignon et Pierre-Marie Dubois, pour leur présence et leur constance. Merci pour ce cadeau d'une ouverture qui me surpasse : du temps pour réfléchir et de la liberté pour agir et être.

Je salue ma famille Dubois et Bourguignon, particulièrement mes quatre grands-parents, Jean-Louis, Aline, Marie-Vonne et Jacques, qui sont demeurés des visages bienveillants (malgré l'esprit délinquant qu'ils ont développé au troisième âge).

Un dernier merci à mes précieuses amies (Juliana, Maryline, Valérie, Elaine, Audray, Martine et Mélanie) ainsi que mon précieux ami Guillermo Vázquez pour m'avoir accompagnée dans les joies et les difficultés. Votre douce folie, votre courage et surtout votre envie de vivre me font vibrer.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	VI
LISTE DES FIGURES	VII
AVANT-PROPOS	1
L'INGÉNIEUR	2
SOLEIL ARDENT	25
Gino	27
L'album de Marie-Vonne	42
La chasse	59
Monsieur Shinto	67
Nous traverserons la frontière demain	69
Les petits chemins	77
L'album de mon père	87
La plage	89
 TOUTES CHOSES IMPARFAITES	 98
I. LES LIVRES	100
1.1 Simplicité	100
1.1.1 Sobriété et cinéma	101
1.1.2 Le micro-récit	103
1.1.3 La minceur de l'image	105
1.1.4 L'esquisse	106
1.1.5 Photo	110
1.1.5.1 Regards.....	110
1.1.5.2 Mutisme	112
1.1.6 L'épistolaire	114
1.1.7 Conclusion	116

1.2 Temps et mémoire	117
1.2.1 Le passé dans le présent	117
1.2.2 Le présent continu	119
1.2.3 Les récits de la mémoire	120
1.2.4 Conclusion	122
 II. L'EXPÉRIENCE	123
2.1 Décloisonnement	123
2.2 Parcours	126
2.3 Texte et image	129
2.4 Silence	132
2.5 Trait	134
2.6 L'intuition de l'écriture	136
 Conclusion :	140
 ANNEXE A	
AVIS DE RADIATION	142
 ANNEXE B	
GINO BARTALI, UN SAUVEUR À VÉLO	143
 BIBLIOGRAPHIE	145

RÉSUMÉ

La première partie du présent ouvrage expose neuf micro-récits, dont quelques uns sont illustrés soit par des dessins, soit par des photos anciennes. Bien qu'apparemment distinctes, les histoires s'articulent autour du hiatus, de la transmission et de la perte. Les personnages tentent de créer ou de sauvegarder un lien communicationnel, malgré les silences et les non-dits, avec un proche éloigné. Le lecteur chemine ainsi vers le deuil à travers le parcours de plusieurs personnages. Les esquisses et le propos bref tentent de capturer un instant, une impression, toutes choses fugaces qui échappent à l'emprise de l'achèvement. De plus, la combinaison des médiums valorise le vide laissé par l'absent, le soleil ardent du titre.

Toutes choses imparfaites évoque tout le reste, ce qui est présent dans l'œuvre créative, soit les dessins, les lettres, les photos, et, plus intimement, le silence, les liens et l'inscription de la mémoire. L'appareil réflectif est séparé en deux parties : dans la première, j'aborde les points en commun entre *Soleil ardent* et quelques livres, auteurs, artistes. Je positionne mon travail dans cet arbre généalogique personnel. En seconde partie, j'élabore davantage sur l'expérience de l'écriture et les principales lignes sur lesquelles j'ai avancé, comme la simplicité des traits et du texte et l'hybridité des médiums.

Mots-clés : MICRO-RÉCIT, ESQUISSES, PHOTOS, ÉPISTOLAIRE, SILENCE

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
1 <i>Pages-miroirs</i> , Rober Racine. Exposition, 1980-1994, Musée des beaux-arts du Canada	105
2 <i>Landscape of the four seasons</i> , Shitao, The Metropolitan Museum of Art, New York	108
3 <i>Natura morta</i> , Giorgio Morandi, 1957, Museo Vaticano, Roma	109

Toutes les figures introduites dans la première partie de ce mémoire sont soumises au droit d'auteur, © Frédérique Dubois.

AVANT-PROPOS

L'ouvrage créatif suivant est séparé en deux parties : *Soleil ardent*, précédé de *L'ingénieur*. Celle-ci est une histoire indépendante du corps principal dont l'intégralité du texte provient d'un authentique document du Conseil de discipline de l'Ordre des Ingénieurs du Québec. En seconde partie, *Soleil ardent* réunit huit micro-récits illustrés soit par des esquisses, les miennes, soit par des photos d'archives familiales.

Le micro-récit est apparu au cours de la décennie soixante-dix aux États-Unis et est caractérisé par sa simplicité dans les mots et la forme. Il plonge le lecteur dans le vif du moment sans le souci de contextualiser le récit. Le présent recueil respecte le genre initial.

L'INGÉNIEUR

Conseil de discipline – Ordre des Ingénieurs du Québec¹

À Montréal, le ou vers le 21 juillet 2010, à l'occasion d'une réunion de chantier dans le cadre des travaux de réfection des piliers, du drainage et ouverture d'accès pour une section de l'échangeur Turcot et de la Vérendrye, l'intimé, (...), a tenu des propos inadmissibles et eu un comportement indigne, en présence de plusieurs personnes impliquées sur ce chantier, notamment (...) à l'encontre d'un représentant du ministère des Transports du Québec, Éric Dagenais, technicien des travaux publics principal, contrevenant ainsi aux dispositions de l'article 59.2 du *Code des professions*.

ET LE PLAIGNANT DEMANDE JUSTICE.



L'intimé reconnaît les fautes qui lui sont reprochées dans la plainte amendée du 28 juillet 2010.

¹ L'intégralité du texte suivant provient du Conseil de discipline de l'Ordre des ingénieurs du Québec. Récupéré de https://www.oiq.qc.ca/Documents/DAJ/Decisions_jugements/Discipline/22-11-0385S.pdf

Résumé des faits et de la preuve

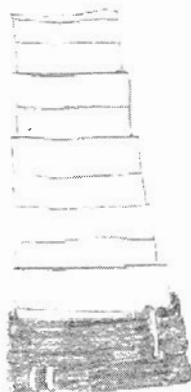
À l'été 2010, l'intimé travaillait à titre d'ingénieur sur le chantier de construction concernant le projet de réfection des piliers, de drainage et d'ouverture d'accès pour une section de l'échangeur Turcot à Montréal.



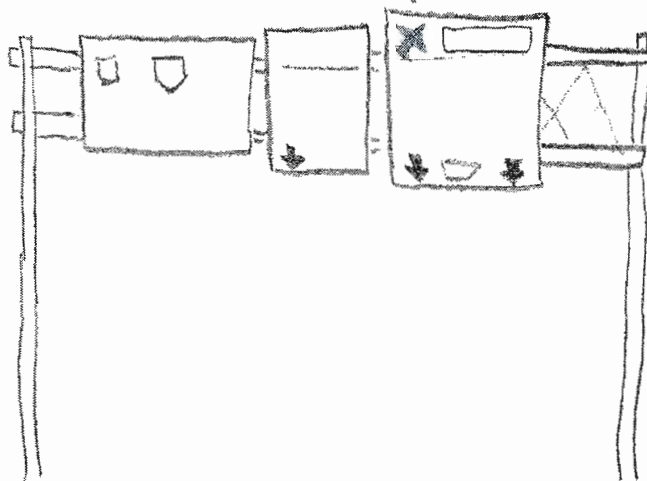
Sur ce projet, le consortium DESSAU/SNC-Lavallin/CIMA + était notamment responsable des spécifications et de la surveillance du chantier.



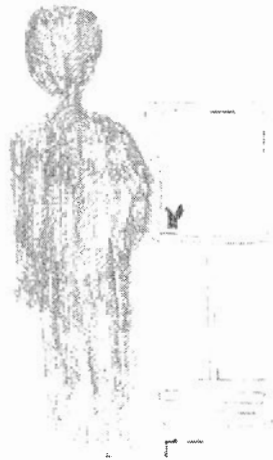
Le chef de l'équipe de surveillance des travaux sur le chantier, pour le consortium, était l'ingénieur Hugo Roy, de SNC-Lavalin.



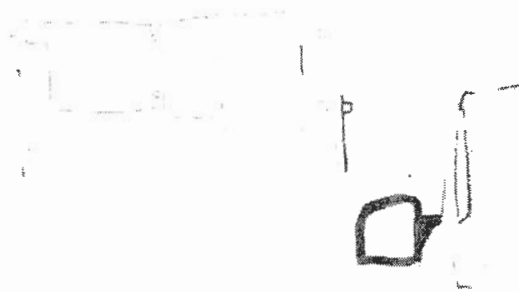
L'entrepreneur général était Consortium DJL Ltée (DJL).



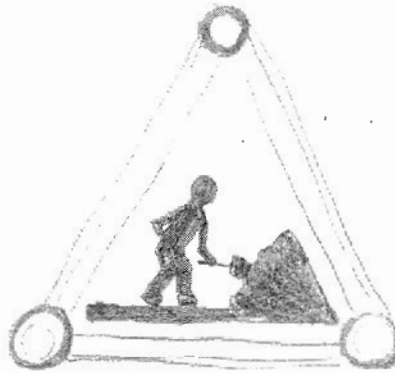
L'intimé travaillait pour SSS et agissait comme ingénieur responsable de la signalisation pour DJL à titre de sous-traitant.



À ce titre, il était notamment responsable de la coordination des travaux de signalisation et de contrôle de la circulation, telles les activités d'ouverture et de fermeture d'accès aux chantiers de jour et de nuit. Il coordonnait les activités de son équipe, il concevait et approuvait les structures, notamment les appareils d'atténuation d'impact en usage sur le chantier.



Il s'agissait d'une nouvelle expérience professionnelle pour l'Intimé.



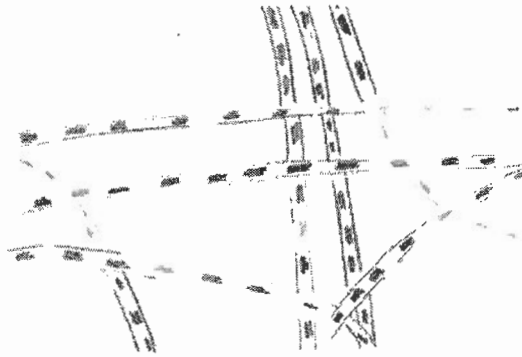
L'intimé travaillait sur plusieurs chantiers à la fois pour son employeur, faisant ainsi en sorte que celui-ci effectuait de nombreuses heures de travail le jour et la nuit, ce qui restreignait ses périodes de repos.

Éric Dagenais est technicien des travaux publics principal au Ministère des Transports du Québec (MTQ) pour la région de Montréal.

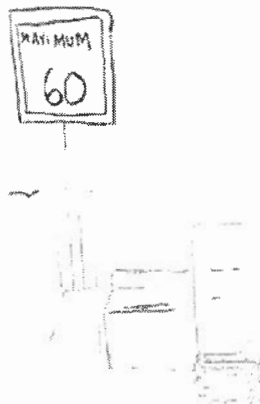


Les principales fonctions d'Éric Dagenais sont de contrôler l'exécution des contrats accordés par le MTQ pour les travaux de réparation du réseau routier de la région de Montréal, notamment la signalisation routière.

Éric Dagenais est une personne qui applique les règlements de façon constante et stricte à l'égard de tous.



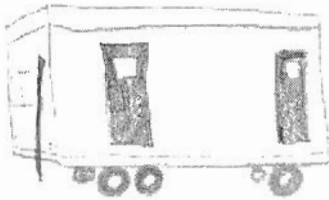
Éric Dagenais était l'une des personnes du MTQ assignées à ce projet pour effectuer le suivi des activités.



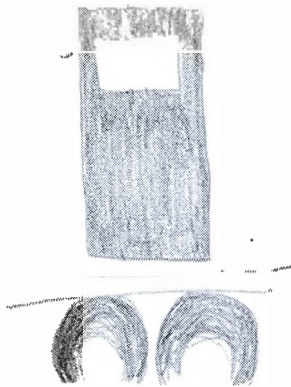
L'intimé et Éric Dagenais ne se connaissaient pas avant de travailler sur ce projet.



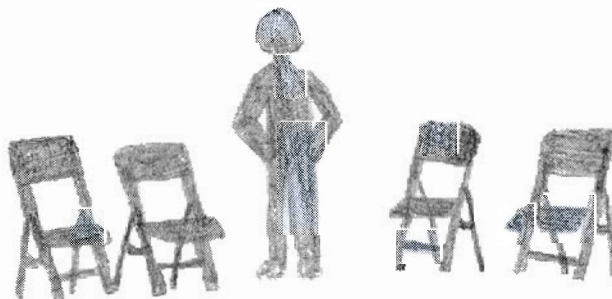
La présence du responsable de la signalisation était requise aux réunions de chantier par les exigences contractuelles. Cependant, l'intimé n'a pas été présent à la première réunion de chantier, puisque DJL ne l'a informé de cette réunion qu'à la dernière minute. Étant alors sur un chantier situé à l'autre extrémité de la ville, celui-ci aurait raté la réunion même s'il s'était déplacé, compte tenu du temps requis pour s'y rendre.



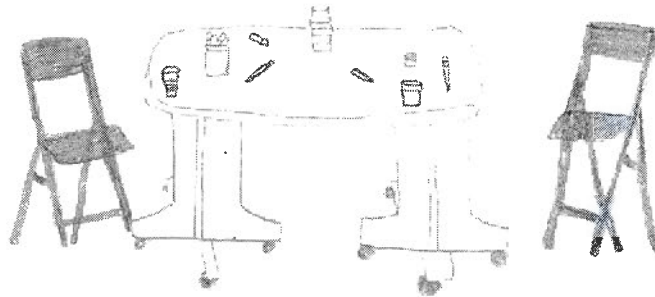
Lors de la réunion subséquente de chantier, Éric Dagenais a reproché à l'intimé de ne pas avoir été présent à la réunion précédente et a insisté pour que l'intimé soit présent à toutes les réunions de chantier. L'intimé a alors expliqué la raison de son absence à Éric Dagenais et a par la suite été présent aux autres réunions de chantier lorsque requis.



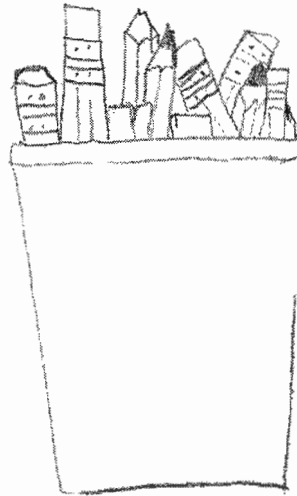
Lors des réunions de chantier, le comportement de l'intimé était correct et professionnel.



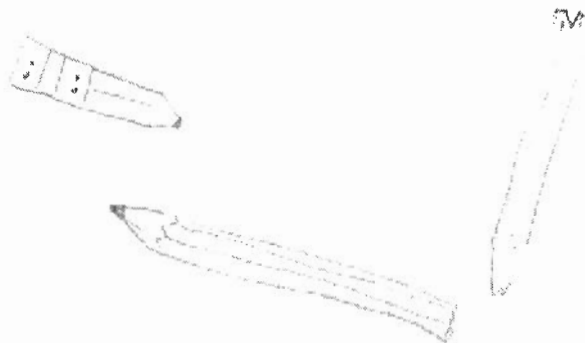
Cependant, lorsque le respect des exigences et des normes de signalisation routière établies dans le contrat était soulevé par le consortium et/ou le MTQ, l'Intimé pour faire valoir son désaccord envers les termes d'application du contrat, a montré des signes d'impatience, se fâchait et levait le ton.



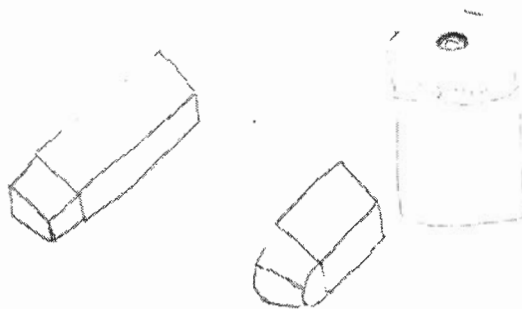
L'Intimé jugeait non fondés plusieurs des reproches présentés par le consortium et/ou le MTQ lors des réunions de chantier. Il considérait l'application des exigences contractuelles excessives.



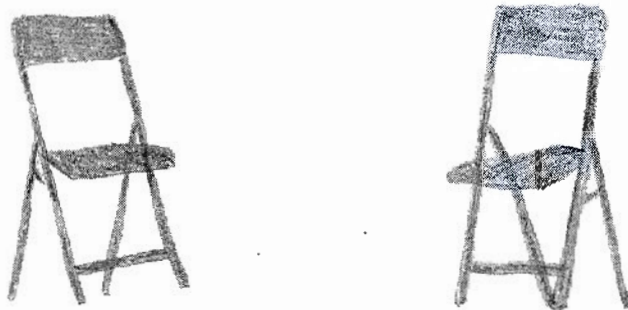
Pour Ali Alibay, superviseur d'Éric Dagenais et chargé de projet pour le MTQ, les représentants du MTQ sont habitués à gérer ce genre de comportement lors des réunions de chantier, puisqu'il n'est pas rare que les participants haussent le ton pour faire valoir leur point de vue.



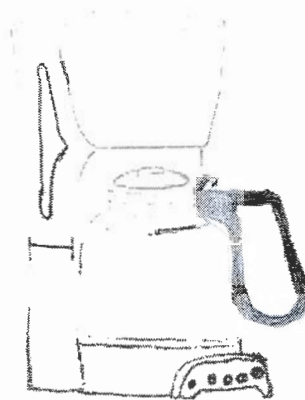
Pour Hugo Roy, dans une réunion de chantier, normalement, il s'agit de discuter des problèmes puis essayer de trouver des solutions, pas de s'engueuler. Il peut y avoir, à l'occasion, des sacres qui se disent pendant les rencontres, mais c'est relativement rare. Il peut y avoir des événements fâcheux, puis que les gens soient un peu déçus, ils vont peut-être sacrer ou quitter la réunion, mais pas se comporter comme l'Intimé l'a fait le 21 juillet 2010.



Ainsi, lors des réunions de chantier, les relations sont devenues tendues entre l'Intimé et Éric Dagenais lorsque le sujet de la signalisation était abordé.



De plus, lors de l'exécution des travaux, il appert que des avis de non-conformités ont été donnés par le MTQ concernant le respect des exigences contractuelles relatives à la signalisation, impliquant ainsi l'imposition de pénalités substantielles. Bien qu'il ne soit pas rare que des amendes d'un ordre de grandeur important soient appliquées sur un chantier routier de l'envergure de l'échangeur Turcot, Hugo Roy reconnaît que les pénalités prévues dans les contrats du MTQ à Montréal sont assez « tough », très dispendieuses, à la minute ou à l'heure, comparativement aux autres régions. L'intimé était nouveau dans ce milieu et comprenait mal pourquoi, à Montréal, l'imposition de pénalités substantielles étaient imposées de façon stricte, alors que selon les informations dont il disposait, cela n'était pas le cas ailleurs dans la province.



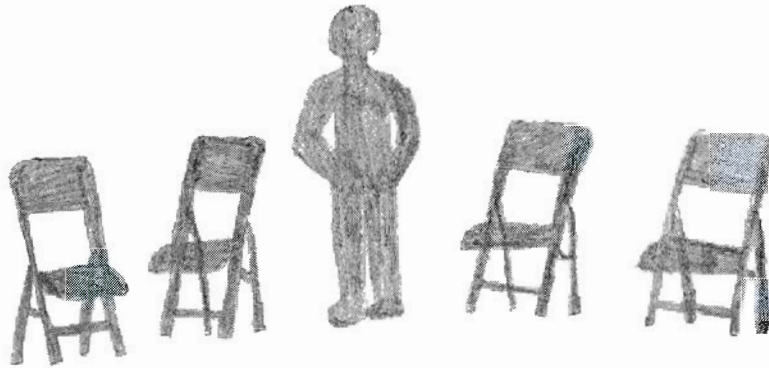
Le matin, avant la réunion du 21 juillet 2010, l'intimé avait été informé de pénalités importantes imposées, à la suite d'une fermeture où il s'était produit des incidents; pénalité qu'il trouvait assez salées.

De son côté, Éric Dagenais avait eu comme directive claire et précise de son supérieur, Ali Alibay, de ne plus s'adresser directement à l'Intimé et de plutôt s'adresser au représentant de l'entrepreneur général DJL (Jean-Philippe Veilleux), puisque le MTQ n'avait aucun lien contractuel avec l'Intimé.



L'Intimé n'a jamais été informé qu'Éric Dagenais avait eu comme directive de s'adresser directement à Jean-Philippe Veilleux de DJL.

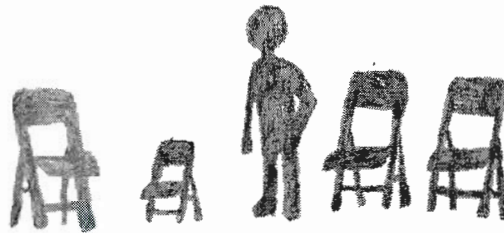
C'est dans ce contexte qu'a eu lieu la réunion de chantier du 21 juillet 2010, à laquelle étaient notamment présents l'Intimé et Éric Dagenais.



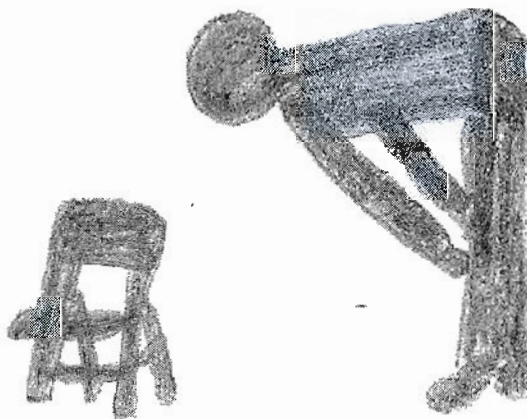
Ainsi, le 21 juillet 2010, les sujets abordés concernant la signalisation ont été : la fermeture non-conforme de voies de circulation, des manœuvres dangereuses, des délais de réponse de l'équipe de surveillance trop longs, des véhicules et des employés non-conformes.



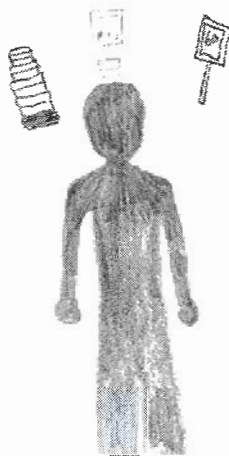
C'est Hugo Roy, qui présidait la réunion, qui a abordé ces sujets et indiqué les améliorations souhaitées. Éric Dagenais a ensuite pris la parole au nom du MTQ. Éric Dagenais a, à cette occasion, choisi d'utiliser un niveau de voix particulièrement bas et a évité de regarder l'Intimé lorsque les sujets de non-conformité par rapport à la signalisation ont été abordés avec Jean-Philippe Veilleux de DJL.



Le MTQ a émis un reproche à l'égard du fait que le responsable de la signalisation n'avait pas été présent lors d'une fermeture de la circulation sur le chantier et a demandé que celui-ci soit davantage présent sur le chantier.



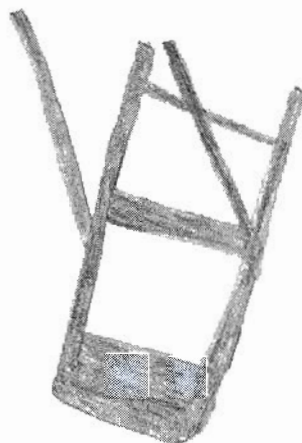
L'Intimé trouvait injuste qu'on lui reproche son absence lors de l'incident et la demande du MTQ, pour lui, équivalait donc à être 24 heures sur 24.



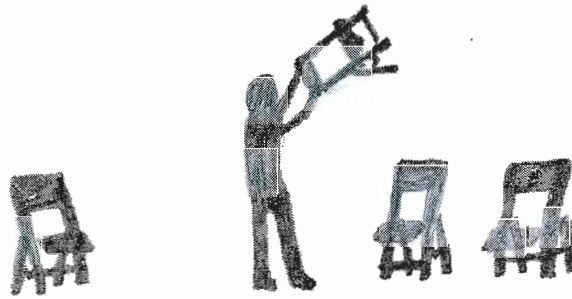
Selon Hugo Roy, l'Intimé a mentionné qu'il ne travaillerait pas le jour et la nuit, parce que les tâches et les exigences contractuelles demandées étaient trop énormes, qu'il ne pouvait plus dormir. C'est dans ce contexte que l'Intimé aurait traité les gens du consortium de « fous » en disant qu'il ne ferait jamais ça, tout en sacrant en même temps. Par ailleurs, alors qu'à l'occasion des réunions précédentes, Éric Dagenais s'adressait directement à l'Intimé, voilà que celui-ci ne le regardait pas et s'adressait à une autre personne pour faire des reproches qui s'adressaient pourtant à lui. C'est ainsi que l'Intimé a malencontreusement perçu le comportement d'Éric Dagenais comme de la provocation, voire de la condescendance à son égard.



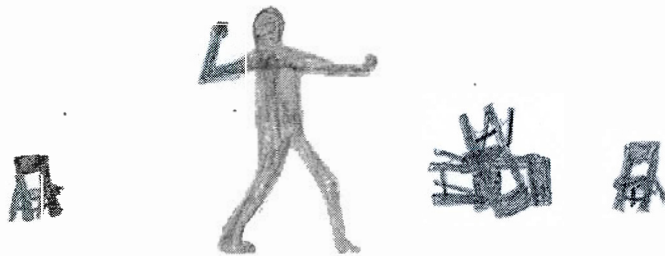
Manifestement, les précautions d'Éric Dagenais n'ont pas eu l'effet que celui-ci et le MTQ escomptaient auprès de l'Intimé.



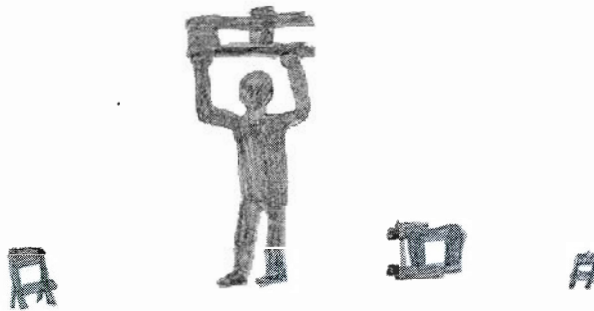
Ainsi, malgré le fait que les propos étaient adressés à une autre personne, l'Intimé n'a pas permis à Éric Dagenais de compléter son intervention et l'a interrompu en affirmant certaines paroles menaçantes sur un ton fort et agressif.



Selon Éric Dagenais, l'Intimé aurait utilisé un langage ordurier qu'il n'est pas en mesure de préciser et, à deux reprises, prononcé à son égard et de façon menaçante les paroles suivantes : « Si tu te présentes à 6 pouces de ma face, je vais te tuer, je vais te tuer. »

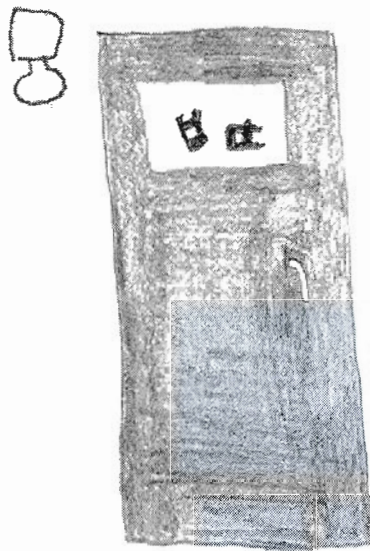


Pour sa part, l'Intimé nie avoir prononcé ces paroles reprochées à deux reprises et affirme plutôt avoir prononcé les paroles suivantes : « Puis, suite à ça, qu'il me demandait d'être encore plus présent sur les chantiers, c'est là que j'ai un peu pété ma coche. Je lui ai dit que si je devais être encore plus souvent sur les chantiers, je serais tellement fatigué que j'aurais un caractère exécrable. Et que s'il venait à se présenter le nez à six pouces du mien, il était mort. C'est tout ce que j'ai dit. Ensuite de ça, monsieur Alibé qui était assis à côté de moi, qui est l'ingénieur du Ministère, a monté dans les rideaux puis il m'a dit que si je ne faisais pas des excuses, des excuses, des excuses, des excuses, je devais sortir. J'étais tellement en Christ comme on dit, que je suis sorti. Ça s'est arrêté là.

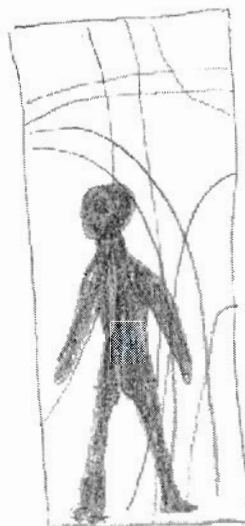


Je l'ai dit une fois. Moi, dans ma tête, c'était que ce soit lui ou un autre qui s'approche, si je suis dans cet état-là, s'il y en a un qui rentre dans ma bulle, qui s'appelle le Géant Ferré ou un autre, ça va éclater... oui, le ton est monté. Parce que je ne lui ai pas dit ça sur un ton... c'est sorti assez sec. »

Cependant, l'Intimé n'était pas fier de ce qu'il avait fait.



L'intimé est âgé de 55 ans.



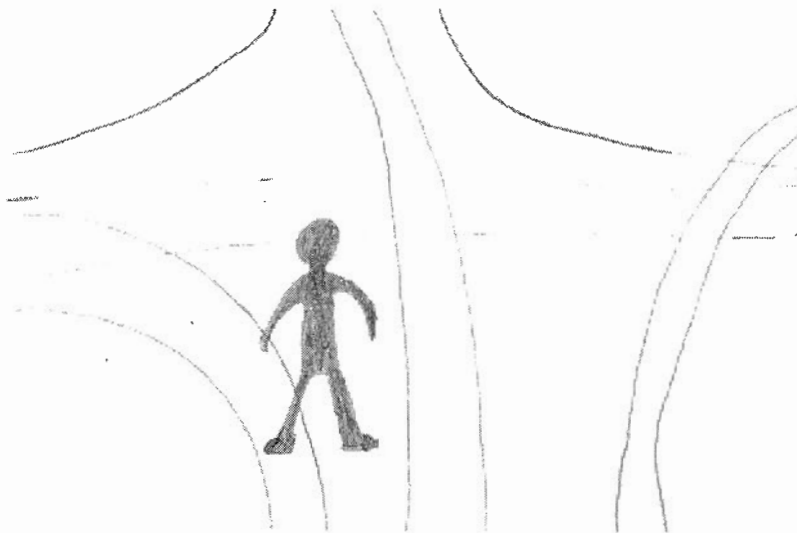
L'intimé a 18 ans d'expérience comme ingénieur.

L'intimé n'a pas d'antécédent disciplinaire.

Deux entrepreneurs semblaient contents de ce qu'il avait dit à Éric Dagenais et auraient même dit à l'intimé :



La procureure suggère au Conseil d'imposer à l'Intimé, à titre de sanction, une radiation temporaire d'une semaine, une publication de l'avis de radiation, ainsi que l'ensemble des frais de l'instance.



SOLEIL ARDENT

*Cruelle départie
Malheureux jours
Que ne suis-je sans vie
Ou sans amour*

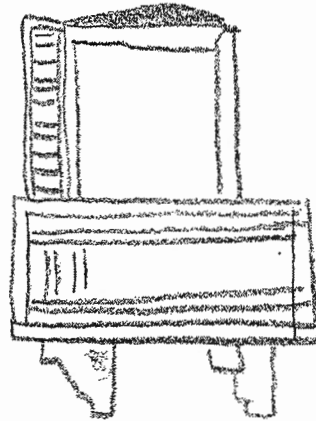
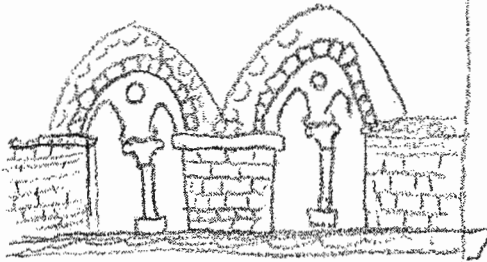
*Que ne puis-je te suivre
Soleil ardent
Ou bien cesser de vivre
En te perdant*

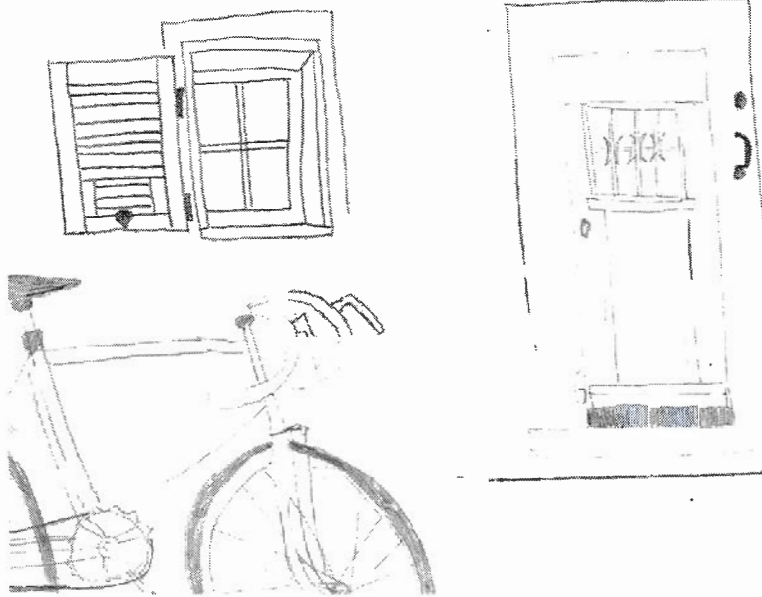
*Les jours de ton absence
Me sont des nuits
Et les nuits la naissance
De mille ennuis*

*À qui veut voir l'image
Du désespoir
À mon triste visage
Le vienne voir*

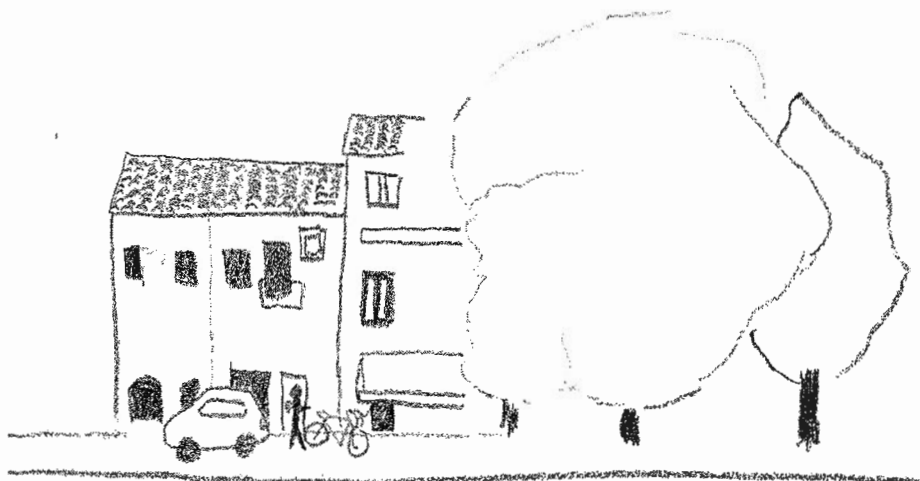
Air de cour, XVIIe siècle

GINO





Il y a beaucoup de choses que tu ne m'as pas dites.



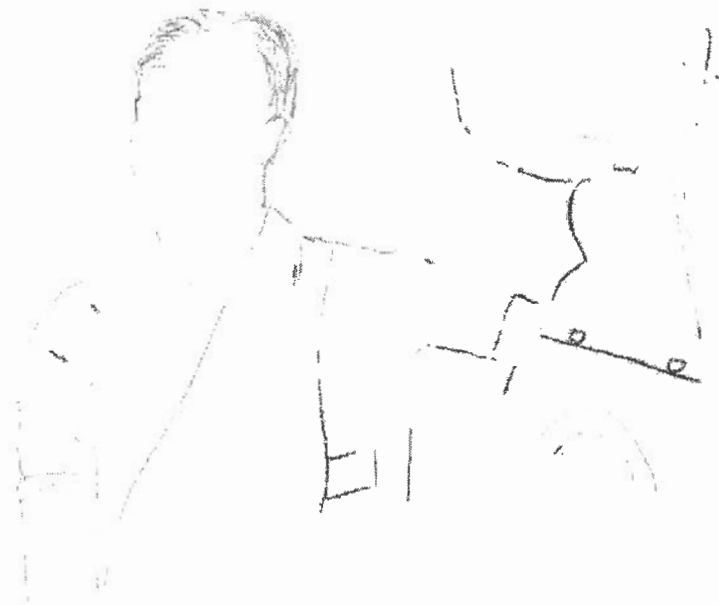
Je ne t'en veux pas, ni rien....



Mais j'aurais aimé.



Tu parlais beaucoup de tes victoires, de Fausti, parfois de Mussolini, ...



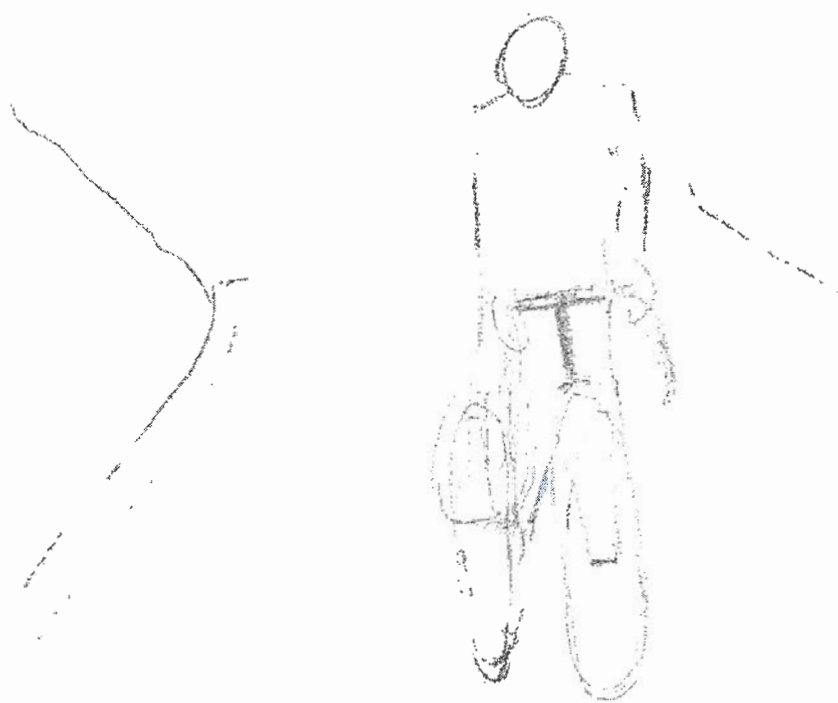
... mais j'aurais aimé que tu me parles de la route, de la Toscane des villages, des paysans
qui t'ont envoyé la main.



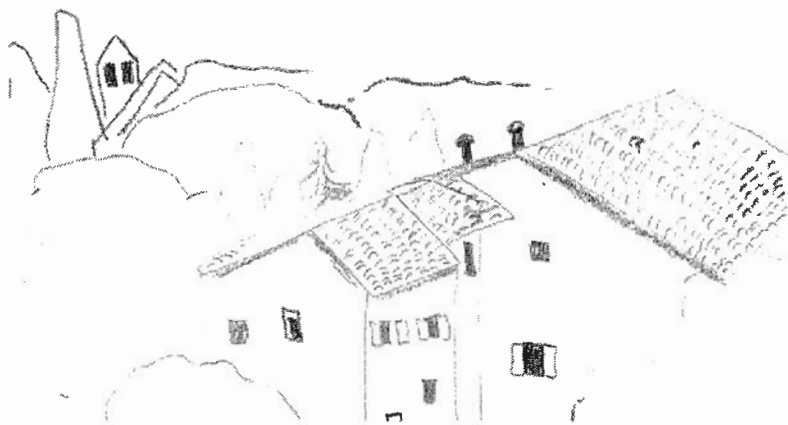


Peut-être te connaissaient-ils mieux que moi, car ils t'ont vu dépouillé de la gloire du Giro et du Tour de France, ...

... dans le simple exercice de ce que tu aimais le plus faire : être sur ton vélo, connecté aux vallons de cet Italie que tu as vue comme personne.



J'aurais aimé que tu m'emmènes entre Florence et Assises, il paraît que le soleil a une lumière singulière le matin, c'est ce que me répondait maman quand, à mon éveil, je lui demandais où tu étais.

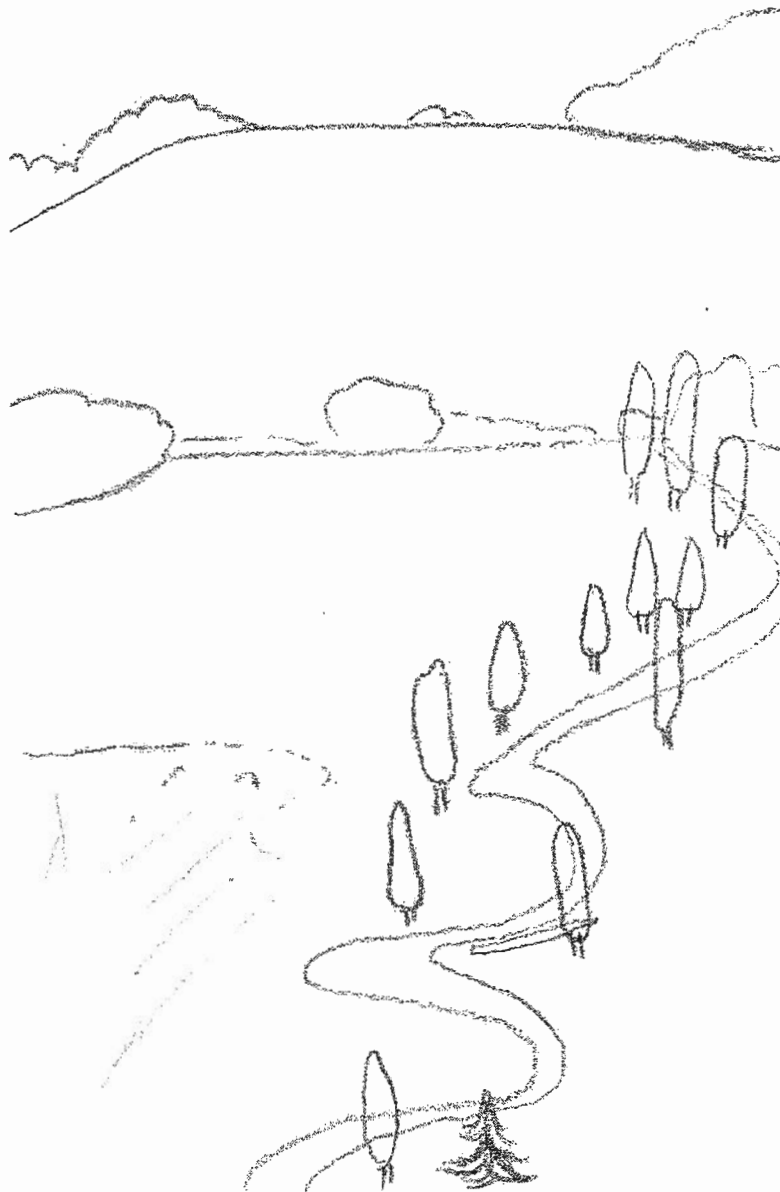


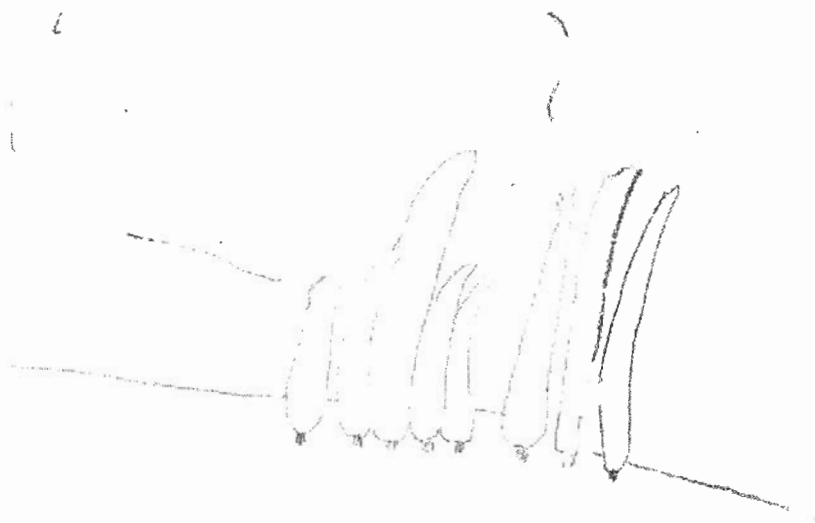
Elle le disait comme une excuse, « il faut lui pardonner. Tu comprends, la lumière. »



Pas seulement la lumière.

Le col, le ravin, la prairie, le tournant, prendre le col penché sur son vélo, le regard rivé devant, rien d'autre ne devait exister, ni le passé, ni le futur, ni la guerre, ni Fausti, ni maman, ni moi.





Je ne t'en veux pas. C'est vrai qu'elle devait être belle la route le matin.



Mais permets-moi de mettre en lumière qui tu étais, même si tu ne voulais pas laisser de trace.



Je sais que je ne retrouverai pas mon père de cette façon, mais peut-être trouverais-je un chemin entre toi et moi.

L'ALBUM DE MARIE-VONNE





Quand je pense à toi, je revois d'abord la mer, la mer du Nord.



Je me rappelle ensuite ton visage, petite, le confond parfois avec celui de tes sœurs.

En 34, tu es tombée malade. On t'a envoyée en convalescence chez tante Elvire à Bruxelles. Ainsi, tu as rencontré Jacques Dubois, le neveu d'Hector. Il avait 7 ans comme toi. Où était le danger, autrement qu'on le disait turbulent. Et toi, si sage. Tu as guéri.



Tante Elvire vous a repris chez elle tous les étés, elle vous amenait à la plage. C'est ainsi que j'ai connu la mer, sur tes photos.



Plus le temps passait, moins je voyais Jacques Dubois sur les portraits, car c'était lui qui te photographiait.



Jusqu'à cette photo, toi avec sa famille. C'était l'évidence : tu nous quitterais bientôt.



Il s'est assagi, il est allé dans l'armée. Nous ne nous sommes pas inquiétés jusqu'à ce qu'il se mette à parler de la Corée, puis du Congo. Quelle plaie le démangeait? Pourquoi tenait-il tant à partir?



Jacques Dubois



B. B. B.

Je ne t'ai pas vu grandir, puisque tu as toujours été la même.

Vos garçons sont nés à Hannut dans la maison de la rue Thomas. Monsieur et Madame Dubois vivaient avec vous. Jacques a ouvert un garage. Mais ce n'était pas suffisant.



Quand la décision a été prise, - « Ce sera l'Amérique. »- j'ai pleuré et je te l'ai dit : « Je ne comprends pas. Je ne comprends pas. »

Le jour de votre départ, je suis restée à Tilleur. Mais j'ai vu distinctement le bateau s'éloigner dans la vitre de l'horloge.



Nous recevons des enveloppes bleues qui viennent du Canada. Nous lisons tes lettres et regardons tes photos. Tu es assise au bout d'une barque, que de l'eau autour de toi, au loin des arbres. Chez toi, c'est dorénavant un lac, refermé sur lui-même, sans maison, sans gens, que des épinettes. Tes pieds nus sont enracinés dans le sable froid de la plage. Dans ce paysage, vois-tu encore les plaines de ton enfance?

JUN • 65 •



À chacun de tes retours, nous te prenons chez nous à chaque moment, à chaque occasion. Tu retrouves tout le monde, rencontres les petits. Ils te connaissent, Marie-Vonne des enveloppes bleues. Tu te prêtes à tout : aux dîners, aux fêtes, aux promenades. Tu poursuis les confidences et les complicités comme si tu n'étais jamais partie. Mais te voir nous fait comprendre combien tu es désormais loin.



De retour à l'aéroport, t'ai-je tout dit? « Embrasse Pierre-Marie et Jean-Claude pour moi. »



Tu étais là, tu es loin, tu es encore là, au bout du fil, dans une enveloppe bleue, sur une photo. Et, en même temps, obstinément absente, le matin, quand je vais à Hannut.

• AUG 66



au milieu du lac



Chez Madame Dubois

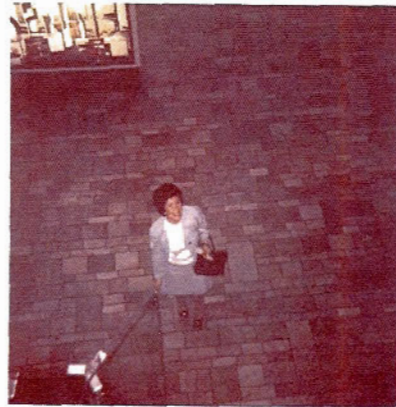


L'hiver au Canada

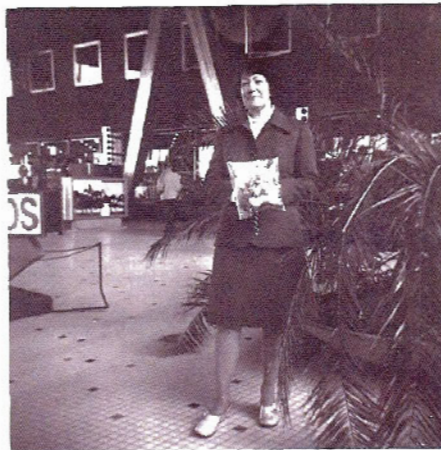
ta famille



Toi et Jacques



à l'aéroport



À l'aéroport, en 72



au mariage de Jacqueline



Laval



Tilleur

AUG • 65



Toi qui passe de l'un à l'autre



Toi, en équilibre



Toi qui suis



Toi qui ne te questionnes pas



Toi, grand-mère

Toi, vieille femme

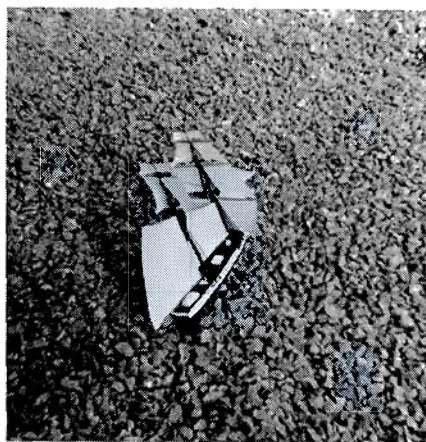
Comme moi

Tu m'as rejoint dans notre dernière saison. Me comprends-tu tout à fait maintenant? Toi, Marie-Vonne, qui a fait les choses différemment.

APR • 65



Tes sœurs m'ont dit que tu ne viendrais pas, que je pouvais partir.
Ne t'en fais pas. Vers la mort, je me morcellerai entre chacune de vous. Je te rejoindrai
enfin sur ta terre d'hiver



LA CHASSE



Il y a beaucoup de choses que tu ne m'as pas dites,
je ne te le reproche pas, ni rien, mais j'aurais aimé.

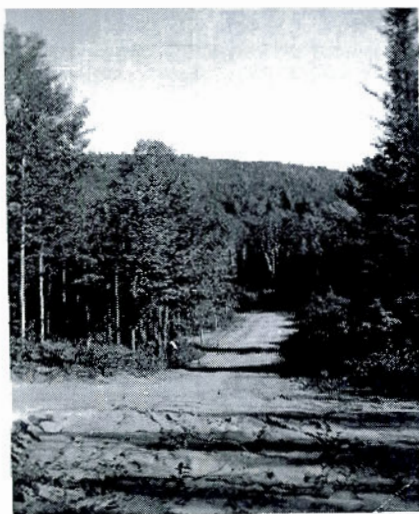


Il a plu toute la nuit, beaucoup. Le bruit que ça a été : les coups de tonnerre, les gouttes sur les arbres. La forêt était en émoi. Il était impossible de trouver le sommeil. Jean-Claude et moi avons veillé, assis sur le bord de nos lits, nous regardions par la fenêtre.

La pluie a cessé graduellement pour laisser un silence.

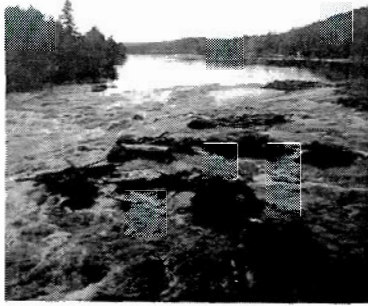


Nous nous sommes levés quand nous avons entendu papa dans la cuisine. Il préparait le déjeuner. C'était juste avant l'aube. Nous nous sommes habillés. Nous l'avons rejoint dehors, il révisait nos fusils. À l'extérieur, on n'entendait que les gouttes tomber sur le sol. C'était tout.



Nous avons remonté l'allée de terre.

• AUG • 66



SEP • 66

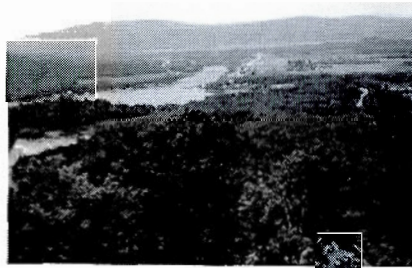


Nous sommes entrés dans la forêt.



Nous avons marché quelques 400 mètres, jusqu'à la cabane de Léon. Nous nous y sommes installés, assis l'un à côté de l'autre. Papa avait amené du café et des tartines. Nous avons attendu un mouvement ou un bruissement. C'est arrivé, une femelle. Nous nous sommes levés, avons pris nos fusils. Nous sommes sortis de la cabane. Papa et moi l'avons suivie. Jean-Claude est parti de son côté, vers l'est. Une lumière diffuse se propageait. Il devait être 5 heures.

La bête nous a conduits vers la paroi qu'elle a montée par le golet. Elle ne s'est pas aperçu que nous la suivions.



Arrivés au sommet, le soleil se levait sur la vallée. Papa et moi avons arrêté la poursuite, attirés vers le point de vue. Nous sommes restés un moment à admirer les couleurs de l'aube. Des bruits de pas se sont rapprochés. C'était Jean-Claude, on avait perdu la bête.



Il a indiqué le soleil, émerveillé: « Vous avez vu, ça? »



MONSIEUR SHINTO

1965, Votuporanga, Brésil

Le samedi, après la journée d'études à l'école japonaise, nous faisons les devoirs tous ensemble à la maison, Papa, Akiko, Urameshi, Yoshiko, Nobuyo, Yoko, moi et les enfants empruntés (ils viennent de la campagne. Nous les gardons durant la semaine pour qu'ils puissent aller à l'école normale, ainsi que celle du samedi). Pour Papa, il n'y a rien de plus important que l'éducation.

Depuis quelques temps, Papa s'absente juste avant le repas. J'ai découvert ce qu'il fait : il écrit à son père au Japon.

Il ne veut plus être ici.

Même s'il a fondé l'école japonaise.

Même s'il a fondé la radio japonaise.

Même s'il anime une émission à la radio.

Même s'il garde les enfants empruntés.

Même s'il a une boutique d'horlogerie.

Même s'il parle le portugais.

Il veut retourner au Japon. Les écoles sont meilleures là-bas.

Mon grand-père ne lui répond pas. Papa doit être triste, mais il ne le montre pas. Il veut tellement que nous retournions là-bas. Alors je n'ose pas lui avouer que moi je n'aime pas l'école.

NOUS TRAVERSERONS LA FRONTIÈRE DEMAIN

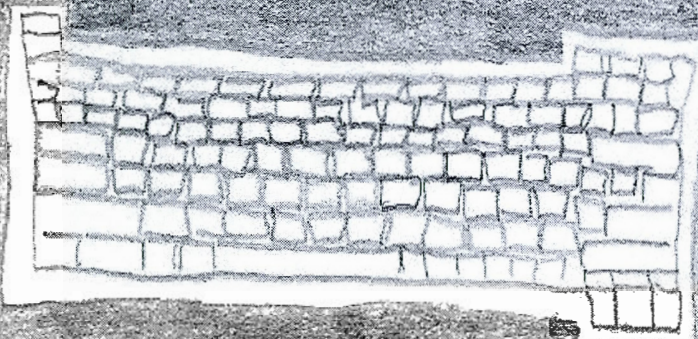
À : Christel

Objet : Nous traverserons la frontière demain

Bonjour Christel,

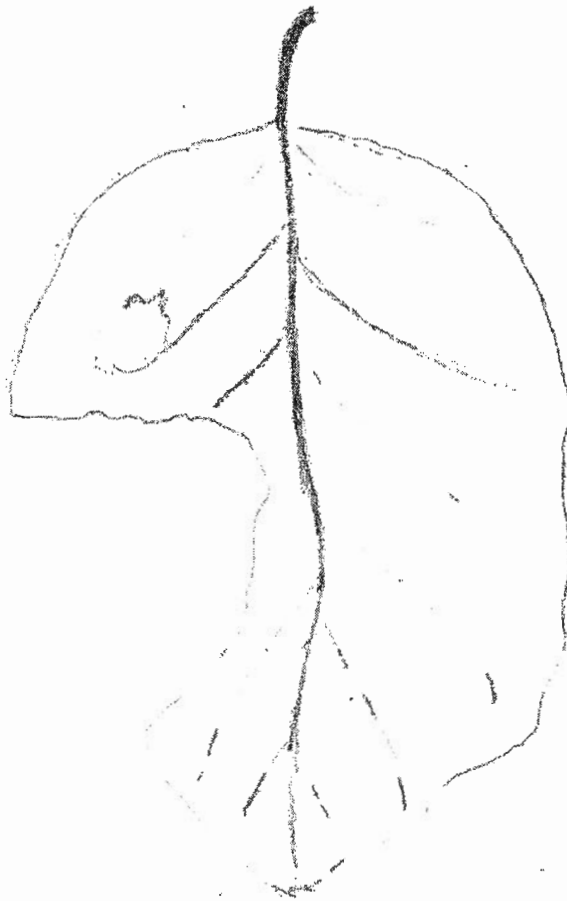
Je vais bien, l'équipe aussi. Nous sommes arrivés cette nuit dans la capitale. Demain, nous passerons la frontière vers le sud. Je te réécris plus tard pour te dire comment ça s'est passé. Je t'aime.

Martin



Cher Martin,

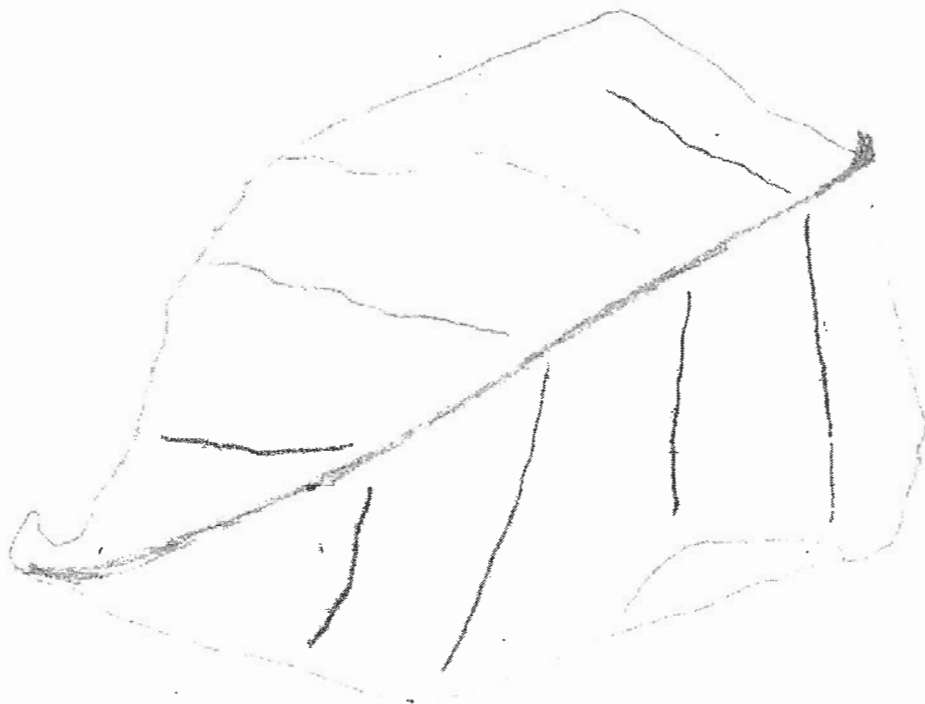
Depuis quelque temps, je ne sais pas pourquoi, je me sens très fatiguée.





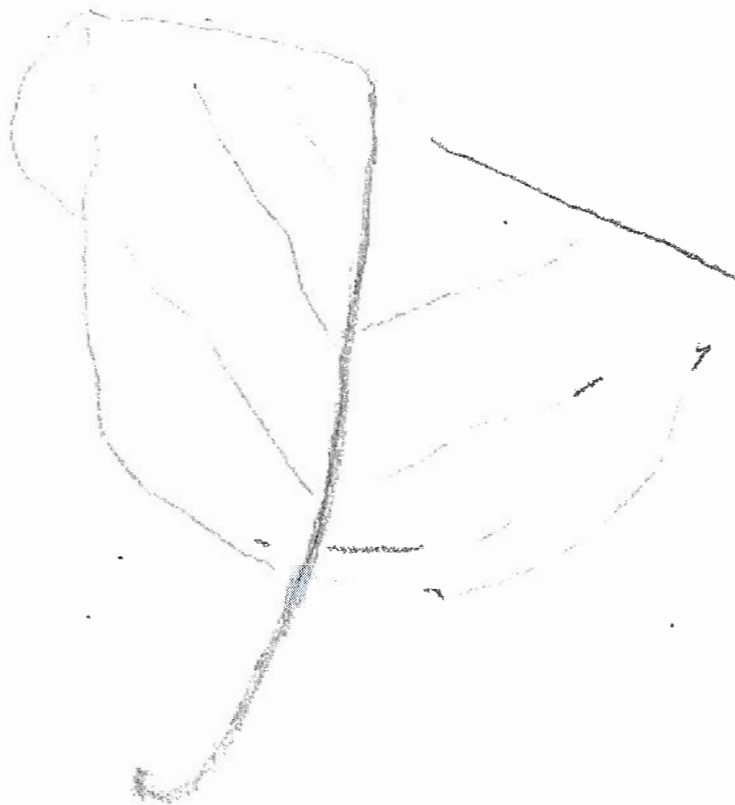
Parfois, je n'ai plus envie d'être là du tout, du tout.

Pour le scénario, Richard voudrait que l'on aborde la question de la femme, ce que c'est d'être une femme. C'est peut-être ça qui me met à l'envers.



De toute façon, je ne sais pas ce que c'est être à l'endroit.

La maison va bien. C'est l'automne. Il y a plein de feuilles. Mes parents viendront m'aider à ranger le bois ce samedi. Ma sœur et ses enfants viendront aussi. Ils resteront pour souper.



Je t'écis du train. Je m'en vais travailler avec Richard. C'est une chance de l'avoir rencontré.



Cher Martin,

Depuis quelques temps, je ne
sais pas pourquoi je me sens
très fatiguée. Parfois, j'ai plus
envie d'être là surtout, surtout.

~~Pour le scénario, Richard voudrait
qu'on aborde la question de la
femme, ce qui est d'être une
femme. C'est peut-être ce qui
me met à l'envers de cette
façon, je ne sais pas ce que c'est
d'être à l'envers.~~

La maison va bien. C'est l'automne. Il
y a plein de feuilles. Mes parents
vendent mûres à ranger le bar ce
samedi mes sœurs et ses enfants
vendent aussi. Ils resteront super.
Je t'écis des trucs. Je m'en vais
travailler avec Richard. C'est une chance
de l'avoir rencontré.

J'espère que les soudanais vont
bien, ainsi que ton équipe et toi.
Je m'ennuie de te parler.
~~Je t'aime toujours autant.~~

Christel

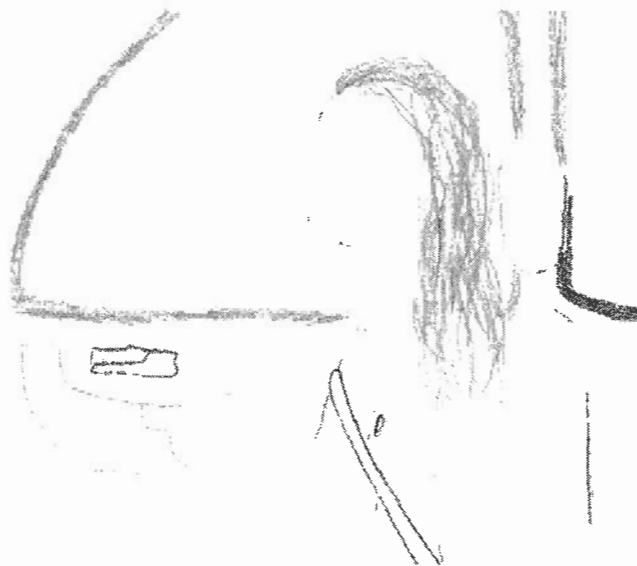
LES PETITS CHEMINS



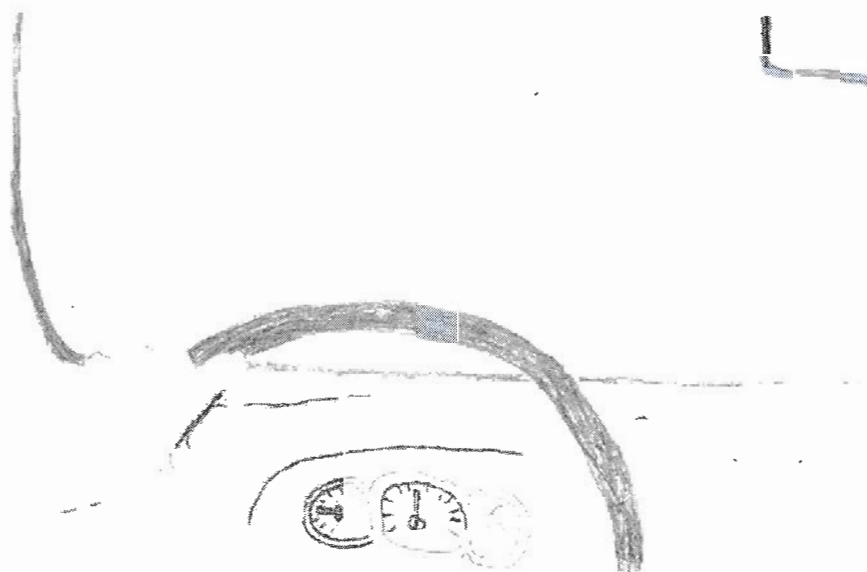


C'est toi, Jhannie?

Qu'est-ce qu'il y avait il y a 30 secondes?



Johannie.

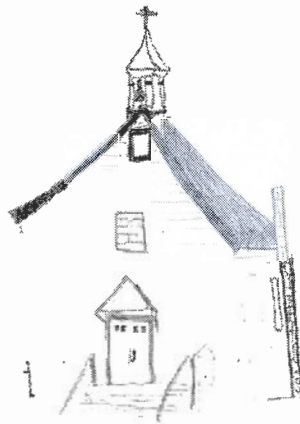


On niaisait, on riait.



- Fac, Alexandre?

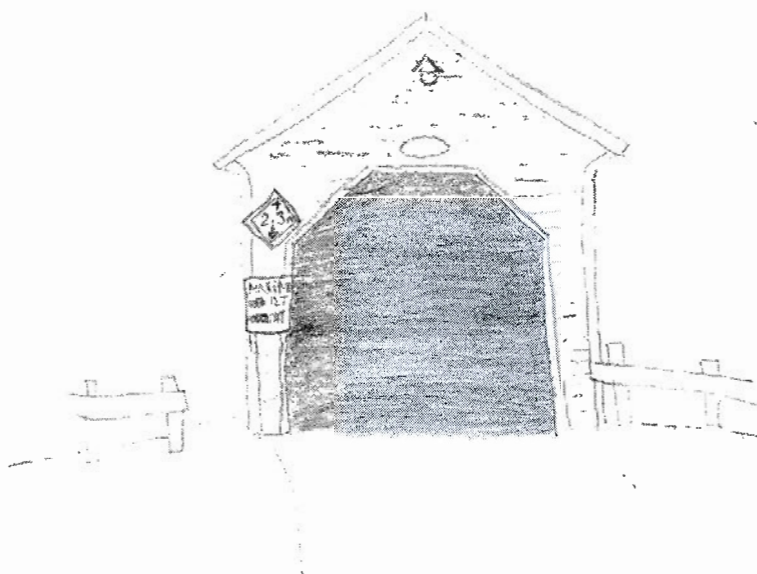
- Ah, t'es conne. J'ai pas envie d'en parler.



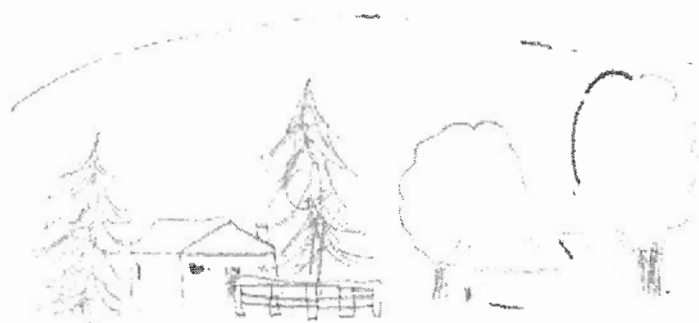
Le soleil était éclatant.



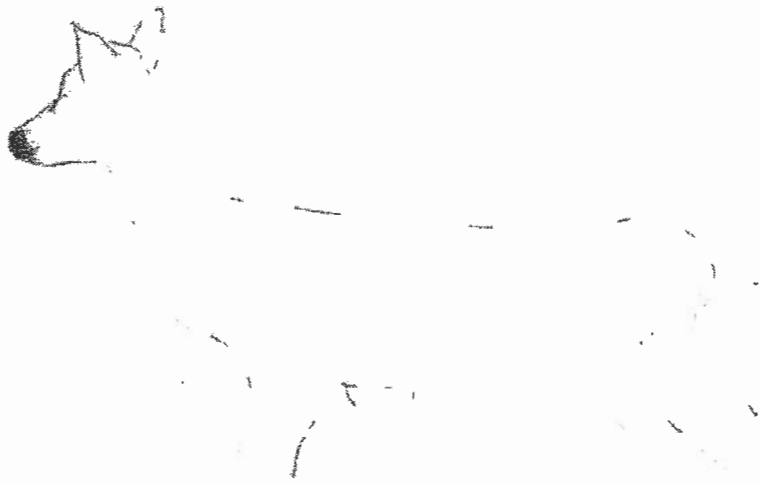
- T'as envie de rester ici quand tu auras fini le cégep?

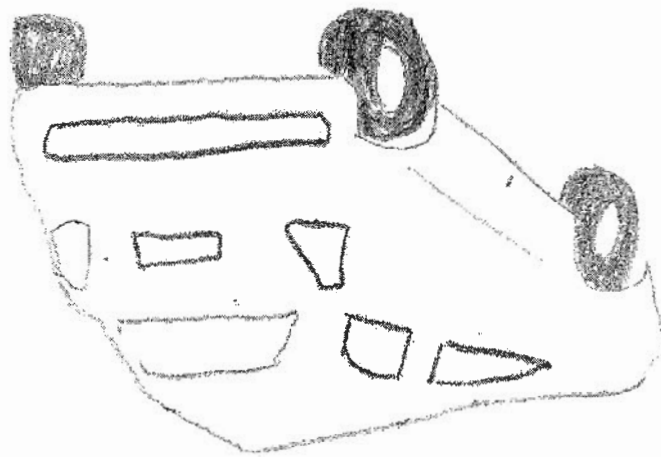


Juste avant, on ne disait plus rien. J'étais perdue dans les paroles de la chanson qui jouait.
Elle observait les montagnes au bout des champs.



Qu'est-ce qu'il y avait il y a trente secondes?





Il me revient un souvenir dont je ne me rappelais pas: mon père me demande si moi aussi je partirai quand je serai grande. Je lui réponds, pleine de certitudes : « C'est ici que je veux vivre et que je veux mourir. »

C'est bizarre, nous disparaissions dans l'odeur du printemps.

L'ALBUM DE MON PÈRE



Depuis quelques temps, mon père a trouvé un ennemi à sa taille : le radon. J'imagine qu'il faut le comprendre : il est né en 1927 à Hannut. La Seconde Guerre mondiale a éclaté, puis la Belgique a été envahie par l'armée allemande. Son père est parti en Angleterre avec son régiment. Il s'est retrouvé seul avec sa mère et ses grands-parents. La maison familiale a été occupée par des soldats allemands. Il a conservé de cette époque un revolver, les photos d'Hannut pendant l'occupation et sa ferme volonté de résister à l'ennemi. Et, dans le cas d'aujourd'hui, le radon.

« Le mois passé, Johanne Bergeron de la SQ a appelé ici. Elle voulait savoir pourquoi j'étais en possession d'un 8 mm. Alors, je lui ai raconté mon histoire. Plus tard, elle a rappelé pour parler à Marie-Vonne.

- Ils voulaient savoir si j'avais peur... Peur de quoi?

« Madame Bergeron a rappelé. Elle voulait savoir s'il me restait des balles. Je lui ai expliqué que je m'en suis débarrassé en tirant dans une carrière, en 50. Finalement, elle m'a dit que c'était bon, que je pouvais le garder. »

Il était content, il riait. J'ai hoché la tête; « il y a beaucoup de choses que tu ne m'as pas dites. »

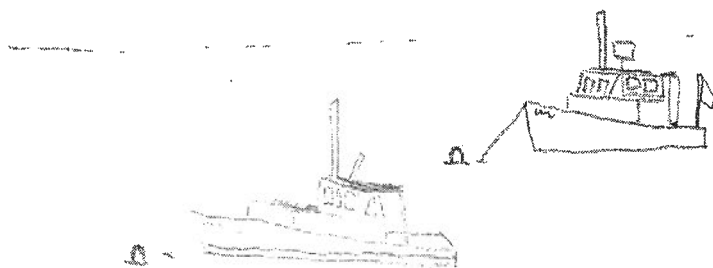
- Pierre-Marie, il faut installer un système de ventilation au chalet pour le radon.

Je dois accepter de ne pas te comprendre.

LA PLAGE

Martin,

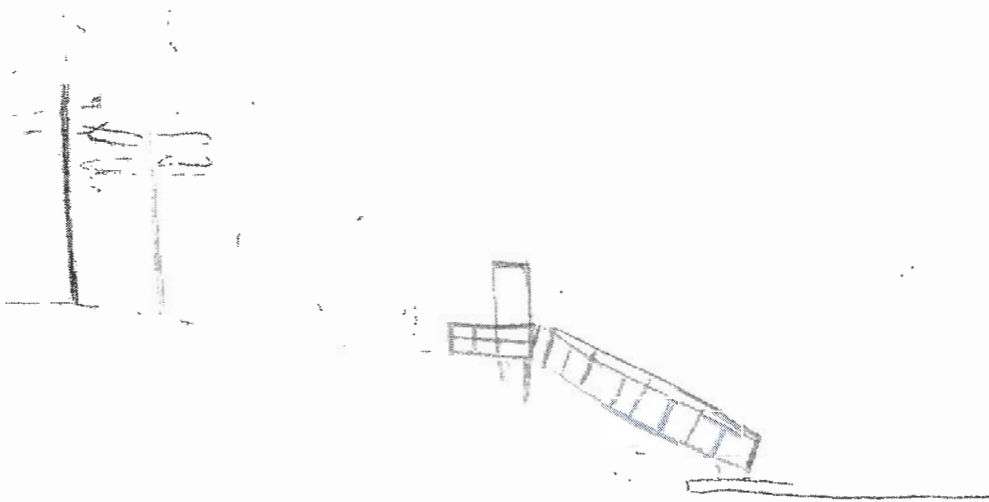
Je suis arrivée hier vers midi. J'ai quitté la maison à l'aube et j'ai roulé malgré la pluie. J'ai fait jouer la musique qu'on écoutait avec mes parents dans l'auto. Mais je voyais que ça ne collait pas avec aujourd'hui.



Quand je suis arrivée, la lumière était fabuleuse. Je n'aurais jamais cru autant. Il fait si beau et doux.



Merci pour les félicitations. Richard et moi sommes très fiers, tellement que nous nous sommes applaudis après avoir écrit la dernière ligne du scénario. Il m'a rappelée le lendemain pour me féliciter encore.



Ce matin, je me suis levée tôt, j'ai marché sur la plage. La lumière était diffuse et changeait constamment. Une heure, et ce n'était déjà plus la même ambiance au retour.



En vérité... je vais t'écrire un truc que normalement je n'oserais pas dire :

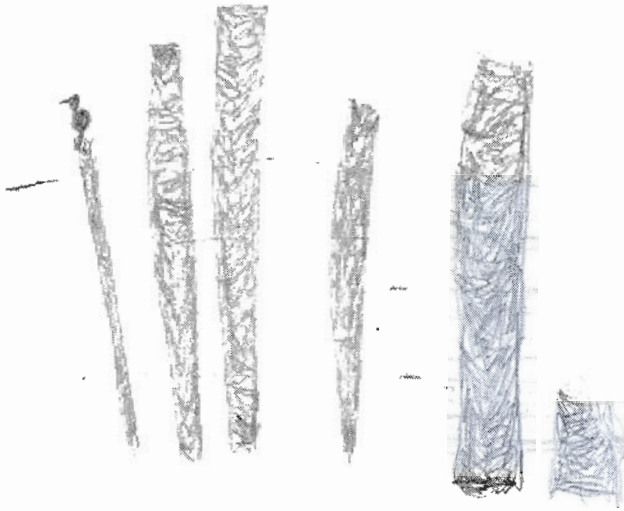
la mer, le ciel, l'air et la lumière sont si limpides ce matin que j'ai l'impression qu'ils me transpercent, que j'en fais partie, que je me dissous en eux.



Pour un moment, le passé n'existe plus. L'avenir est une notion abstraite.



Plus rien ni personne ne me manquent.



J'aurais du mal à te l'expliquer, mais je suis revenue au lieu de mon enfance, là où je l'avais laissée.

Christel

« TOUTES CHOSES IMPARFAITES² »

² Titre emprunté à Michael NYMAN. (2006). “All imperfect Things”, *The piano*. [musique originale du film de Jane Campion]. Virgin Records Ltd.

« *Ce n'est pas du tout un calcul mental, ma manière de travailler c'est plutôt un abandon, une façon de laisser tomber les bras*³. »

Edmond Baudoin

Exercice difficile qu'est l'écriture de cet essai, puisque, pour la conception de *Soleil ardent*, j'ai tenté au mieux de laisser tomber les bras, de mettre de côté la raison. Bien sûr, des lectures, des discussions et des réflexions d'ordre intellectuel et artistique ont accompagné l'intuition. Cependant, je n'ai pas été attentive à la nature de ces discrètes préoccupations. C'est pourquoi il m'en coûte de distinguer les enjeux précis de mon activité littéraire. Maintenant que je suis dans le travail de la pensée, j'ai entrepris de retracer à rebours mes motivations et leur noyau commun.

Je présenterai l'appareil réflexif en deux temps. J'effectuerai d'abord une synthèse des lectures qui m'ont permis de cerner les enjeux de cet exercice de création, soit le désir de simplicité et le travail de la mémoire. À la lumière des questions sur la sobriété, l'intime et l'instant, j'étudierai les formes de l'esquisse, du micro-récit, de l'épistolaire et de la photographie. La seconde partie, plus personnelle, est consacrée à mes choix, formels et thématiques, et au processus créatif de *Soleil ardent*. Je le ferai par le biais de quelques aspects qui me tiennent à cœur, c'est-à-dire le décroisement, le texte et l'image, le silence, le trait et, finalement, l'expérience de l'écriture.

³ Edmond Baudoin; dans Philippe Sohet, *Entretiens avec Edmond Baudoin*, St-Égrève, Mosquito, 2001, p. 132.

I. LES LIVRES

1.1 Simplicité

La simplicité a été l'objet et le souci principaux de mes recherches. Il me paraît donc nécessaire de débiter l'exposition de mon appareil réflexif par cette question. La modestie de mes moyens plastiques m'a encouragée à développer une esthétique artisanale et épurée pour ce recueil de micro-récits. À rebours, j'ai constaté que les valeurs inhérentes au dépouillement, présentes dans les pages de *Soleil ardent*, correspondent à mes aspirations. J'ai ainsi découvert avec plaisir le travail et les réflexions du cinéaste Bernard Émond sur la sobriété en lien avec les vertus théologiques et mûe par un désir de retour au silence. Les textes d'Ellie Epp, Rober Racine et Nicole Gingras sur la minceur de l'image, une publication dirigée par cette dernière, faisaient également écho à ma recherche de recueillement et ma préoccupation de capter l'invisible. Finalement, j'ai rencontré plus grand que moi, la pensée et l'esthétique est-asiatique, dont la simplicité est la pierre d'assise. Vu l'amplitude de ce continent intellectuel, je l'effleurerai à la suite des réflexions sur le travail de Bernard Émond et celles sur la minceur de l'image, pour montrer brièvement comment mon travail s'y reconnaît. Au passage, je m'attarderai également aux formes par lesquelles la simplicité s'exprime dans mon projet (le micro-récit, l'esquisse, la photo et l'épistolaire).

1.1.1 Sobriété et cinéma

Le cinéma de Bernard Émond se distingue dans le paysage artistique pour sa recherche d'épuration : des dialogues brefs, la discrétion des arrangements sonores, les nombreux plans accordés uniquement à la démonstration de paysages, la lenteur de la mise en scène, la retenue et le calme des interprétations des acteurs. Dans deux essais, le cinéaste partage son appréciation de l'austère beauté des églises et des intérieurs des anciennes maisons québécoises, une esthétique comparable à sa propre signature cinématographique. Il reconnaît dans l'héritage catholique les racines de la culture québécoise contemporaine. Or, sa fascination dépasse le patrimoine matériel chrétien. Il dédie une trilogie aux vertus théologiques. Dans *La Neuvaïne*, il tourne principalement dans le sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré. Jeanne, personnage athée, porte un regard et un questionnement sur la foi. Bernard Émond approfondit son discours sur la compassion, la responsabilité, l'engagement et la présence, notamment par les parcours et les traits de ses personnages féminins, étant Jeanne dans *La Neuvaïne* et *La donation*, et Réjeanne dans *Contre toute espérance*. Suite aux accidents cérébro-vasculaires de son conjoint, Réjeanne demeure à ses côtés, subvient aux besoins du ménage, persévère malgré des obstacles écrasants. « Réjeanne, c'est une femme forte des Évangiles⁴ » s'exclame Claude, le meilleur ami du couple. Bien que le patrimoine catholique québécois n'est peut-être pas à l'origine de sa recherche d'économie cinématographique, le cinéaste s'y reconnaît. Il a souhaité lui rendre sa juste place.

Dans une société désorientée, c'est-à-dire en perte de repères, où le virtuel précède la réalité et qui prône la réussite individuelle avant tout, Bernard Émond se questionne sur la place de l'autre. Par exemple, devant les épreuves, Réjeanne aurait-elle mieux agi, pour son bien-être, en laissant son mari? Bernard Émond nous présente le parcours d'une femme qui, sans s'oublier, décide d'assumer ses responsabilités et ses engagements. Dans *La Donation*, le cinéaste va encore plus loin dans le questionnement sur l'altérité : il

⁴ Cité dans *Contre toute espérance*, Bernard Émond (réal.), Québec, Les Films Séville, 2007, 87 min.

présente l'hypothèse que le sens de l'existence est de servir l'autre. Ainsi, avec la trilogie sur les vertus théologiques, Bernard Émond expose un discours à contre-courant de l'air du temps. C'est bien en réaction au consumérisme, à l'abondance des images médiatiques et à la culture de masse qu'il prend position.

Bernard Émond ne croit pas à l'individualisme poussé jusqu'à l'indifférence collective. Au contraire, l'individu est lucide et conscient des réalités environnantes. Il ne peut y échapper puisque l'oeil est constamment interpellé par les images (médiatiques, télévisuelles, publicitaires). Chacune d'elles exige l'attention du spectateur. Mais comment distinguer des voix dans une cacophonie perpétuelle? Dans l'essai *Il y a trop d'images*, Émond propose une approche différente : il engage le lecteur à fermer les yeux et à être attentif à la manière d'un aveugle. Dans son cinéma, la sobriété des images et des dialogues exige la même disponibilité du spectateur. Il évoque son désir d'utiliser le cinéma comme une manière de regarder :

Voir ce qui est devenu invisible : la délicatesse des liens humains; la profondeur d'un désarroi; la beauté d'un visage vieillissant; l'infinie subtilité d'une lumière matinale; ce qu'il y a derrière les gestes du travail; la vérité cachée d'un baiser, d'une caresse; ce qui se passe quand on ne dit rien⁵.

Par exemple, dans *Contre toute espérance*, Bernard Émond expose, dans quelques scènes, le quotidien des employées d'une compagnie de téléphonie. Le bruit des claviers et le discours répétitif des téléphonistes mettent en scène la fatigue, la mécanique des mouvements, ces choses auxquelles l'individu ne porte pas attention, puisque omniprésentes. L'objet anodin, commun, voire inintéressant, devient invisible au regard quotidien. C'est par un exercice d'épuration que Bernard Émond parvient à attirer l'attention sur cette chose toute simple et à témoigner de sa valeur. Il expose ces intervalles qui séparent les instants marqués par des événements. En observant, on remarque que ces moments oubliés sont parfois si révélateurs. Grâce à un certain dépouillement, un nouveau regard est possible.

⁵ Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, p. 11.

1.1.2. Le micro-récit

C'est le même souci, celui d'attirer l'attention du lecteur vers un objet spécifique, qui a motivé la création d'un nouveau genre, le micro-récit, dans la seconde moitié du vingtième siècle, aux États-Unis. Décrit comme l'art du dépouillement par Alain Roy⁶, le micro-récit compte parmi les formes simples aux côtés du conte, de la légende, du haïku et des pensées. Considéré comme un genre mineur, il a été critiqué pour sa forme épurée quasi à l'excès, qui donne un accès très restreint à l'œuvre. Volontairement décontextualisée, l'historiette, nommée ainsi par Alain Roy, laisse au lecteur le soin de comprendre l'intrigue et la psychologie des personnages. Toutefois, on peut reconnaître dans cette forme douce l'importance accordée à la petite histoire à côté de la grande. En essayant de dépasser la matière verbale, le micro-récit va jusqu'à remettre en question la littérature.

Cependant, un genre repousse encore plus loin les frontières de l'indicible, la micronouvelle. Elle se distingue du micro-récit en ce qu'elle compte que quelques mots, voire trois lignes. La narration est évidemment réduite à l'essentiel, l'intrigue étant suggérée, remarque Cristina Álvarez⁷. Ce genre narratif bref « fait appel à la culture générale du lecteur et à ses facultés d'interprétation⁸ » écrit Vincent Bastin, micronouvelliste. Pour sa part, Laurent Berthiaume, micronouvelliste québécois, souligne la précision exigée dans l'écriture pour camper un événement, un personnage et un climat. « Dans la micronouvelle, le non-dit a préséance sur le dit. On ne lit pas la trame narrative, laquelle est

⁶ Alain Roy, « L'art du dépouillement », *Liberté*, vol. 35, no.3, (207) 1993, p.10-28.

⁷ Cristina Álvarez, « Nouveaux genres littéraires urbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles », *Microrécits en langue française*, 2011, en ligne, <http://www.litteraturesbreves.fr/images/DocPDF/AlvarezMicrorecits.pdf>, consulté le 24 février 2015.

⁸ Vincent Bastin, « Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française », *Micronouvelles et nouvelles brèves*, en ligne, <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUELLES.F>, consulté le 3 février 2015.

pratiquement absente (...)»⁹ écrit-il. Bien que les origines de la micro-nouvelle remontent vraisemblablement au vingtième siècle — Ernest Hemingway est considéré comme l'un des précurseurs —, on assiste à la résurgence de ce genre depuis l'avènement de Twitter.

Laurent Berthiaume compare la micro-nouvelle à la simple prise de vue cinématographique¹⁰. D'ailleurs, le terme « micro-récit » est également utilisé au cinéma, remarque Roger Odin. Considérant le récit comme une succession d'images en mouvement, le micro-récit est « un plan en tant qu'énoncé photogrammatique¹¹ ». Ainsi, tout plan donne lieu à un micro-récit. On peut mentionner, dans *Contre toute espérance*, les simples plans de Réjeanne qui pense. Le plan à lui seul raconte l'état dans lequel est plongé le personnage principal. Malgré la différence entre le micro-récit au cinéma et dans la littérature minimaliste, les deux médiums ont pour caractéristique de proposer un point de vue unique livré au présent.

En outre, la micro-nouvelle, telle que définie par Laurent Berthiaume, est encore plus brève que les récits de *Soleil ardent*. Elle exige un travail plus pointu de réécriture et de concision. Bien que la création naît de la contrainte, la forme stricte de la micro-nouvelle limite la liberté de l'auteur. *Soleil ardent* se rapproche davantage du micro-récit tel que pensé par les auteurs minimalistes américains. En effet, la description exposée par Alain Roy pourrait très bien s'appliquer à mon travail : phrases brèves, vocabulaire simple, syntaxe peu complexe, style sans fard, narrateurs peu enclins à se dévoiler. Toutefois, le nombre de pages et le développement de l'intrigue des micro-récits, comme ceux écrits par Raymond Carver, considéré comme un chef de file, m'évoquent davantage une petite nouvelle qu'un micro-récit. Évidemment, mon travail compte une nuance importante, rendant impossible une identification complète au genre : l'intervention de l'image.

⁹ Laurent Berthiaume, « La micro-nouvelle », *Brèves littéraires*, n° 74, 2006, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 26.

1.1.3 La minceur de l'image

La conception de la minceur, selon la commissaire d'art et auteure Nicole Gingras, traduit l'idée de capter le presque rien. Cette dernière définit la minceur de la photographie comme « cette tension qui, à tout moment, donne à l'image la possibilité d'exister ou de disparaître¹² ». Dans *De la minceur de l'image*, différents auteurs et artistes se prononcent sur l'expression et les formes possibles de cette tension. Par exemple, pour Rober Racine, celle-ci apparaît dans son œuvre visuelle *Pages-miroirs* (Fig. 1): il a découpé et annoté quelques pages du dictionnaire *Le Petit Robert* qui ont ensuite été encadrées sur des miroirs. La minceur s'exprime dans la blancheur de l'image, le vide, ainsi que dans le regard et le recueillement du spectateur.



Figure 1. *Pages-miroirs*, Rober Racine. Exposition, 1980-1994, Musée des beaux-arts du Canada

Dans une œuvre photographique d'Ellie Epp, la minceur se dévoile dans un objet concret : en souhaitant rendre le paysage quotidien de son enfance, elle a photographié un champ avec une colline et son ombre visible au sol. Plus tard, en observant la photographie, elle a remarqué que l'ombre avait la forme d'un oiseau et exprimait avec

¹² Nicole Gingras, « Avant-propos », dans *De la minceur de l'image*, Nicole Gingras (dir.), Montréal, Dazibao, 1997, p. 11.

justesse son émotion au moment de la photo. Dans le vide des plaines, une apparition s'est produite. L'objectif initial a cédé à l'intuition du moment, une image très fragile qui aurait pu passer inaperçue. Dans *Soleil ardent*, je remarque la minceur dans l'équilibre entre la brièveté du propos, la simplicité des dessins et le grand espace accordé à la blancheur. Le regard tente de transcender les réalités concrètes illustrées. Le mariage des narrations littéraire et visuelle oscille entre l'apparition et l'effacement.

Dans la minceur, la simplicité se remarque dans la ténuité du sujet. L'économie de la forme valorise l'équilibre fragile entre le voile et la révélation. Pour Nicole Gingras, la minceur d'une image s'exprime par l'intermédiaire de l'écran, l'ombre et le seuil. Ce qui signifie que l'écran est la surface de projection; l'ombre est cette trace du passé dans le présent, comme la forme de l'oiseau dans la photographie prise par Ellie Epp; et le seuil est « cet espace critique d'où se voit l'œuvre¹³ », cette frontière où « les choses ont la possibilité d'exister¹⁴ ». Comme les artisans de la minceur, pendant la création de *Soleil ardent*, je souhaitais placer le spectateur sur le seuil d'une histoire, un endroit où il est possible d'apercevoir l'œuvre, d'imaginer ce qui n'est pas dit, pas illustré, sans offrir de réponse ni d'explication. La sobriété du cinéma de Bernard Émond, le micro-récit et la conception de la minceur convergent vers cette expérience du regard, instaurée par des aires de liberté pour le spectateur sous la forme de pauses et de silences. Comme ceux-ci, j'étais à la recherche d'une présence hors langage.

1.1.4 L'esquisse

Dans le travail de Bernard Émond, la recherche d'épuration est en partie une réaction à la culture de masse. Elle représente davantage un retour à la simplicité. Tandis que, pour les peintres de la Chine ancienne, la simplicité est le terreau initial pour exprimer des

¹³ Nicole Gingras, « De la minceur de l'image – l'ombre, l'écran, le seuil », dans *De la minceur de l'image*, Nicole Gingras (dir.), Montréal, Dazibao, 1997, p. 11. p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

opposés comme le vide et le plein, l'éphémère et l'éternel, la présence et l'absence. François Jullien¹⁵, sinologue français, explique que la conception de l'art est-asiatique interprète l'existence comme une transformation perpétuelle. Ce qui est immuable est, non pas un sujet arrêté, mais bien la transition elle-même. Les peintres de cette époque ont utilisé le trait pour exprimer la fragilité de l'éphémère, les transformations silencieuses, le rythme des saisons. François Jullien remarque que le subtil mouvement du trait permet de saisir un état, objet diffus et changeant, et le monde au-delà des apparences. La recherche de détachement des peintres chinois se compare aisément à celles des praticiens du micro-récrit, car ces deux formes d'art se tiennent à la limite du représentable. C'était également ma préoccupation lors de la création des dessins : je souhaitais représenter minimalement les sujets, sans les détailler, suffisamment pour que le lecteur puisse les reconnaître, sans plus, car je voulais porter le discours ailleurs. Bref, offrir une image pour méditer au-delà¹⁶, comme l'écrit Rober Racine.

L'esquisse demeure une caractéristique marquante d'une esthétique est-asiatique. Les peintres chinois, par exemple, se sont intéressés au mouvement de l'ébauche, son inachèvement permettant de capter la transition continue du monde (Fig.2). Tandis que la peinture achevée est morte, puisqu'elle a atteint sa forme finale, rompue par la plénitude. L'esquisse, au contraire, offre une forme désordonnée et vive, appelée à se transformer encore. Elle est ainsi éternellement vivante. L'œuvre incomplète est au plus près de son invention, rappelle François Jullien¹⁷; elle est encore effervescente; le spectateur y surprend l'artiste dans son atelier, dans l'abandon et l'impudeur, la recherche et le recueillement de la création. Le croquis permet d'aller au bout en accomplissant pleinement l'intention du peintre. La tension entre apparition et estompement fait de l'esquisse un bel exemple de minceur.

¹⁵ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou, Du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003, 369 p.

¹⁶ Rober Racine, « Le verso des cristaux », dans *De la minceur de l'image*, Nicole Gingras (dir.), Montréal, Dazibao, 1997, p. 48.

¹⁷ François Jullien, *op. cit.*, p. 100.

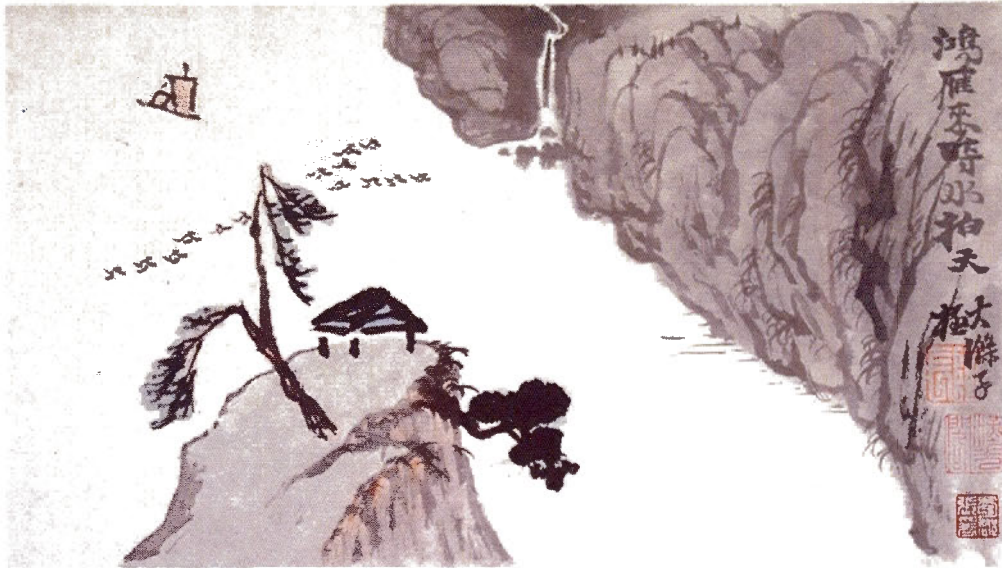


Figure 2. *Landscape of the four seasons*, Shitao, The Metropolitan Museum of Art, New York

François Jullien a réfléchi à l'art en Asie de l'Est dans son altérité, sans tenter de le comprendre à partir du regard occidental, ce qui aurait évidemment dénaturé les œuvres. Ainsi, il analyse des concepts, tel que le vide et le plein, qui ne sont pas des dualités, car l'un est dans l'autre. Par exemple, bien que le vide signifie l'absence de matière, rien n'est plus vaste que le néant. Bernard Émond ne remarque-t-il pas le vide dans la saturation d'images baroques de la basilique Saint-Pierre à Rome? Dans cette plénitude, le pèlerin perd l'objet et donc le sens de ce spectacle. Bernard Émond est beaucoup plus impressionné par la profondeur des modestes tableaux de Giorgio Morandi, présentés dans le Musée du Vatican (Fig.3). Il en va de même pour son cinéma : en scrutant ces moments où il ne se passe rien, ce temps sans événement, le spectateur remarque qu'il se passe en réalité beaucoup de choses. Malgré l'héritage occidental, le regard de Bernard Émond se rapproche davantage de l'art asiatique.



Figure 3. *Natura morta*, Giorgio Morandi, 1957, Museo Vaticano, Roma.

Il en va de même pour l'esquisse: dessin dépouillé de fioritures, elle est grouillante de vie, alors que l'œuvre achevée, pleine, est désormais inhabitée. Pour des raisons comparables à celles des peintres anciens chinois, les praticiens du micro-récit croient également que l'on trouve la plénitude dans le vide: l'esquisse et le micro-récit dévoilent pleinement l'intention de l'artiste. Dans *Soleil ardent*, le micro-récit *La plage* est sobrement illustré par des esquisses d'un bord de mer : une ligne pour le trait d'horizon, quelques détails, un oiseau, un quai, des îles. Juxtaposées aux images, quelques phrases laconiques décrivent un état de plénitude. Ainsi, le sentiment de richesses et de forces intérieures ne se révèlent pas par un vacarme et une apparence éblouissante. Au contraire, dans ce micro-récit, la plénitude s'exprime modestement dans le vide des images et des mots.

Pour illustrer la pensée chinoise, François Jullien introduit le thème de l'intimité, véritable expression de l'amour. En effet, contrairement à l'image tapageuse reçue, l'amour est marque de discrétion. Au même titre que la saturation visuelle n'est pas gage de plénitude, ce ne sont ni les confidences ni les bavardages qui créent l'intime. D'ailleurs, la relation entre Réjeanne et son mari dans *Contre toute espérance* en fait foi: le bonheur comme les malheurs du couple se vivent dans le silence. L'intimité, résultat de l'amour, se construit au fil du temps et dans le partage de l'espace. En ceci, l'intime se compare à la simplicité : tous deux naissent de la chute des apparences et des masques. De plus, la notion d'intime expose clairement la place de l'autre : l'intimité n'est pas un état solitaire. Il n'existe qu'en fonction des autres, dans la mesure où un espace protégé est nécessaire contre un extérieur hostile, lequel pouvant être partagé avec au moins une personne.

1.1.5 Photo

1.1.5.1 Regards

Selon Roland Barthes, la photographie se résume en trois opérations: faire, subir, regarder¹⁸. Le huitième art a modifié le regard porté sur soi et les autres, car il a transformé le sujet en objet regardé. L'individu est d'abord observé par le photographe. Puis, lorsque la photo est imprimée, le sujet devient un objet regardé par un public extérieur, mais aussi par lui-même. Avec la multiplication des photographies, la relation entre le sujet regardé et le sujet regardant se complexifie, puisqu'une variété de visages d'une même personne peut être capturée sur différentes photos. Celles-ci peuvent être du ressort de la fausse apparence comme de l'expression sincère. Comment savoir ce qui est vrai? Est-ce la vérité qui intéresse ceux qui regardent, incluant le sujet photographié? Anne-Marie Garat souligne qu'il y a une part de vérité et une part de mensonge dans tout

¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire* Paris, Gallimard, 1980, p. 22.

portrait, un certain artifice auquel consent le sujet regardé¹⁹. Cependant, il faut souligner le caractère franc du médium photographique, dans la mesure où elle est une preuve formelle de l'existence d'un moment, d'un lieu, d'une personne. Tandis que la photo est une image pleine, elle ne révèle rien d'autre que ce qu'elle montre. Au contraire, l'esquisse laisse flotter des traits afin que le sujet regardant imagine les manques. Néanmoins, l'auteur de *La chambre claire* avoue cet espoir que la photo n'altère rien de « l'essence précieuse de mon individu²⁰ », qu'une photo qui le met en scène « coïncide toujours avec [son] « moi »²¹ (...)».

Pour sa part, Anne-Marie Garat s'intéresse à l'opérateur, parce que, pour elle, l'objet photographié n'est pas tant le sujet de la photo. L'opérateur, bien qu'absent dans l'image, est « tout entier présent dans l'objet qu'il a laissé²² ». Pour Ellie Epp, l'image est plus révélatrice du photographe que le sujet photographié. Par exemple, absente de la photo des champs de l'Alberta, Ellie Epp s'y révèle plus que le paysage, parce que c'est celui de son enfance et, plus intimement, dans le sentiment qui se dégage de l'ombre, un état vécu à l'âge adulte. L'artiste albertaine affirme que lorsqu'elle porte un regard sur un paysage, comparable à celui du photographe sur son sujet, elle est le paysage²³. L'opérateur transcende l'image formelle.

Pendant le processus créatif de *Soleil ardent*, je me suis demandé si je portais toujours les histoires que j'avais choisies. Au moment où je doutais de leur raison d'être, j'ai été absorbée par le dessin, pour constater plus tard que les croquis révélaient les sentiments

¹⁹ Anne-Marie Garat, *Photos de famille. Un roman de l'album*, Barcelone, Actes Sud, 2011, p.80.

²⁰ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 26.

²¹ *Ibid.*, p.26.

²² Anne-Marie Garat, *op.cit.*, p. 72.

²³ Ellie Epp, « Ombre et paysage », dans *De la minceur de l'image*, Nicole Gingras (dir.), Montréal, Dazibao, 1997, p. 43.

qui m'habitaient alors. Je me suis demandé si, bien que les dessins illustrent des paysages, je m'y dévoilais beaucoup plus que dans l'écriture. Ils sont les dépositaires des souvenirs accumulés et, à l'instar des esquisses des peintres chinois, ils révèlent un état.

Au-delà du sujet photographié et du photographe, Maurice Blanchot, dans *l'Espace littéraire*, rappelle que l'image nous parle « à propos de chaque chose, moins que la chose, mais de nous, et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien²⁴ ». À l'insu de la réalité tangible qu'offre la photo, s'immisce un vide.

Roland Barthes réfléchissait à la singularité de certaines photos. Pourquoi certaines attirent-elles le regard et captivent-elles plus que d'autres? Outre qu'elles démontrent d'abord un intérêt général pour la chose photographiée et doublée d'une mystérieuse aura, à la fois visible et insaisissable, ces photos captivantes tiennent de l'accident, du sujet représenté et de la faculté du photographe d'avoir saisi le moment opportun. L'opérateur a surpris quelque chose, quelqu'un, le point précis de l'instant, « la plus petite étincelle de hasard par laquelle la réalité a en quelque sorte brûlé le sujet photographié²⁵ » comme l'écrit Walter Benjamin. Par exemple, la singularité, dans la photo d'Ellie Epp, est l'ombre de l'oiseau, inespérée au moment de la prise.

1.1.5.2 Mutisme

« Aujourd'hui, ils sont tous morts.²⁶ », ainsi débute le roman d'Ann-Marie MacDonald, *Un parfum de cèdre*, sous le sous-titre *Images muettes*. S'ensuit une description d'un album familial. Toutes les personnes présentes sur ces photos sont désormais disparues. Comment faire parler les photos? Comment faire parler les morts?

²⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 266.

²⁵ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 16.

²⁶ Ann-Marie MacDonald, *Un parfum de cèdre*, Toronto, Flammarion Québec, 2000, p.7.

Mais surtout : « Comment pratiquer la narration sans trahir la photographie dans ce qu'elle a de plus essentiel?²⁷ » se demande Benoît Peeters.

Mes grands-parents ont une boîte en carton dans laquelle s'entremêlent des photos familiales. Se superposent des portraits du dix-neuvième siècle, des portraits de soldats, la banlieue des années soixante, des portraits d'école des années 1980. Toute une société, un siècle, défile devant l'objectif. Ce sont des photos en mouvement, parfois mal cadrées ou floues, qui soulignent les célébrations et ces moments qui ont été jugés importants par l'opérateur absent. Pour un étranger, l'intérêt de ces photos est quelconque, bien que l'album familial soit un roman en soi, souligne Anne-Marie Garat. On n'a jamais relié les pages de notre roman familial; elles ont été éparpillées dans une boîte, malmenées, visitées, parfois annotées et séparées humblement par des élastiques, et puis abandonnées, constamment redécouvertes, relues par un « récitatif à plusieurs voix²⁸ », sans chapitre et sans titre, et pourtant les différentes photos, même si elles nous entraînent parfois sur une histoire inédite, nous ramènent invariablement vers les mêmes histoires, les stigmates, ce qui est entré dans l'épine dorsale de l'histoire d'une famille, ces moments qui n'ont pas été photographiés. Il y avait une infinité de combinaisons possibles. À travers ces images disparates, je cherchais la réponse à une question : pourquoi mes grands-parents ont-ils immigré au Canada? S'imposait le visage de mon grand-père, puis, derrière, la présence discrète et souriante de ma grand-mère. Parmi toutes ces photos dans la boîte, se distinguait cette personne modeste qui s'était finalement prêtée à tant de portraits.

Un phénomène d'abstraction s'est produit : j'ai suivi ce filon, celui de ses allées et venues entre l'Europe et l'Amérique. J'ai essayé d'interroger les absences, les ellipses, les apparitions et les disparitions, le leurre des apparences. Marie-Vonne se tenait-elle au bord de l'aveu? Est-ce que son « visage allait rendre compte, rendre gorge d'une vérité abstraite²⁹ »?

²⁷ Benoît Peeters, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 126.

²⁸ Anne-Marie Garat, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

Pendant plus de 85 ans, elle a offert son visage avec franchise et douceur. Ses traits sereins ne semblent avoir aucune vérité à révéler. Malgré les fluctuations et le temps, sa constance m'apparaît dorénavant comme le seul secret à percer, celui de l'immuable.

1.1.6 L'épistolaire

Certaines lettres, manuscrites ou électroniques, révèlent, pour le lecteur extérieur, des liens affectifs. Si la lettre témoigne toujours de l'absence entre deux personnes (absence morale ou physique, puisqu'elles doivent s'écrire pour communiquer), elle demeure un lien palpable entre elles. De plus, à l'image de l'esquisse, la lettre manuscrite est un objet singulier pour sa vivacité. La calligraphie, les ratures, les espaces blancs, les lacunes dans le manuscrit, parfois le parfum laissé, le choix du papier, etc., révèlent plus sur le destinataire que ce qu'il écrit. La lettre parle également du temps (la durée de son voyage, le temps et l'espace qui séparent les interlocuteurs ainsi que le temps intérieur des correspondants). Elle peut être un simple acte de communication daté et circonstancié, comme un récit de soi infiniment intime et subjectif. Quelques fois, elle est un lien étroit de partage (souvenirs communs, confidences, anecdotes et toutes ces choses écrites qui ne seraient jamais avouées oralement en présence de l'autre). Elle témoigne d'un désir de communication dans l'éloignement. L'absence demeure le grand thème de l'écriture. En effet, comme l'écrit Marie-Claire Grassi, la lettre « est souvent une écriture malade de l'absence³⁰ (...) ». Le vide de l'autre nourrit la lettre. Quand le destinataire écrit, il ramène auprès de lui l'autre comme lorsqu'il pense à un absent. Roland Barthes interroge la question « qu'est-ce que ça veut dire « penser à quelqu'un » (...) cette pensée est vide : je ne te pense pas, je te fais revenir³¹. » Il s'agit de combler le gouffre entre absence et présence. La lettre se substitue à l'absent. Pour celui qui écrit, elle fait disparaître la solitude, ne serait-ce qu'au moment de l'écriture. Elle supprime les

³⁰ Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, collection Lire, 1998, p.24.

³¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.187.

distances géographiques et triomphe momentanément de la séparation. Selon Guy Fessier, elle « possède une fonction imaginaire. Elle restitue magiquement une présence³². ».

Janet Gurkin Altman développe sur l'idée de polarités pour aborder la lettre dans son ouvrage *Epistolarity: Approachs to a Form*. En effet, l'épistolarité repose sur des dualités comme celles du pont et de la barrière, de la confiance et de la non-confiance, de l'ici et l'ailleurs, mais aussi sur le couple écriture et lecture. Dans le cas du pont et de la barrière, la lettre est un instrument, un pont, pour briser la distance, un intermédiaire vers l'intimité des deux protagonistes. Cependant, la lettre peut également amplifier la distance et introduire l'indifférence. Des réponses tardives, froides, brèves ou même silencieuses, l'absence de réponse, peuvent témoigner d'un détachement affectif. En somme, la lettre, étudiée sous l'angle de la polarité pont/barrière, est gage de séparation ou de réunion, de perte ou de lien. L'art épistolaire est à mi-chemin entre la possibilité d'une communication totale et celle de l'absence de communication.

On écrit généralement dans l'espoir d'une réponse. L'attente, cette suspension, demeure donc une étape à part entière de la correspondance. Bien que le correspondant est à la recherche d'un dialogue, la quête de l'autre devient quelques fois une quête de soi, qui prend la forme d'une confession, c'est-à-dire ce « type de lettre le plus centré sur le moi, moi qui peut devenir véritablement omniprésent³³. ». Pour entrer dans le monologue intérieur, le destinataire a besoin d'un lecteur et d'un lien de confiance avec celui-ci. Toutefois, comme le souligne Janet Gurkin, il est possible, dans une confession, de dissimuler des vérités. Le masque épistolaire m'apparaît difficile à distinguer puisque la lettre, comme la photo, ne dévoile rien de plus que son contenu. Il faut lire entre les lignes, comme dans une photographie. Il faut observer les ellipses, débusquer le vide dans le plein. Par exemple, dans le micro-récit *Nous traverserons la frontière demain*, la

³² Guy Fessier, *L'épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p.154.

³³ Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 100.

narratrice ne dit rien de plus (elle est fatiguée, c'est l'automne, elle travaille sur un scénario, ça se passe bien, etc.), et pourtant son silence (ou l'effleurement de certains sujets) dissimule et révèle à la fois une vérité plus grave : la solitude, la tristesse, le mal de vivre.

1.1.7 Conclusion

« - Qu'est-ce qu'il y avait dans ces lettres-là?

- Rien. La vie ordinaire³⁴. »

Le micro-récit recherche ce quotidien, parfois celui qui relève de l'oralité. C'est également ce que je désirais reproduire dans mon travail créatif et ce qui m'a plu dans l'œuvre de Bernard Émond, dans l'épistolarité et les photos amateurs. Dans les esquisses et le récit, je cherchais l'abandon et la vulnérabilité du non-professionnel, car ils m'apparaissent beaucoup plus près d'une réalité simple. Par l'entremise du cinéma de Bernard Émond, des réflexions sur la minceur de l'image de Nicole Gingras et la pensée de l'Extrême-Orient, j'ai découvert ce respect accordé au silence, ce silence plein, dans lequel une autre langue que celle de la raison nous entretient. Le micro-récit, l'esquisse et les lettres sont entre autres à son service. Ils expriment l'essentiel. La lettre transparente peut exposer la vie brute à l'état pur, mais jamais dans une volonté aussi délibérée que le micro-récit et l'esquisse. La photo fait davantage figure d'image pleine, dans la mesure où elle dévoile littéralement un moment, sans allusion. Il faut chercher les ellipses. Tandis que, dans les autres médiums de *Soleil ardent*, le lecteur doit être attentif à ce que révèlent les pages silencieuses.

« Allez dans le bois. C'est ça qu'il y a de beau ici. Mais prenez votre temps. Ce paysage-là, faut apprendre à le regarder³⁵. »

³⁴ Cité dans *La donation*, Bernard Émond (réal.), Montréal, Les Films Séville, 2010, 95 min.

³⁵ Cité dans *La donation*, Bernard Émond (réal.), Montréal, Les Films Séville, 2010, 95 min.

1.2 Temps et mémoire

Parmi les multiples avenues pour aborder la question de la mémoire, j'ai choisi de l'étudier comme une trace du passé dans la perception du présent. Je m'appuierai sur les réflexions de Rober Racine, Ellie Epp et Bernard Émond, de même que celles suscitées par leur travail. J'observerai également comment la mémoire se fractionne dans la pluralité des temps, selon la théorie de l'instant de Gaston Bachelard et celle du présent continu. Je remarquerai finalement comment les récits de la mémoire s'expriment dans le micro-récit, l'esquisse et l'album familial.

1.2.1 Le passé dans le présent

Quand j'évoque le souvenir d'un instant, je l'isole et l'immobilise dans le temps. Tandis qu'en réalité la mémoire, synthèse anarchique, comme la perception, est désordonnée. Il y a du passé dans le regard que je porte sur le présent. Par exemple, quand je vois une maison pour la première fois, je ne la remarque pas uniquement pour ce qu'elle est, mais pour ses ressemblances avec celle où j'ai habitée. Ou encore : devant une nouvelle émotion, j'aurai besoin de retrouver le souvenir d'un sentiment semblable, vécu antérieurement, pour m'aider à comprendre ce que je vis. Une réminiscence peut jaillir sans savoir pourquoi. Peut-être parce qu'elle incarne le parfum d'un sentiment présent. De la même façon, dans les rêves, un personnage du passé peut côtoyer ceux du présent sans aucune contrainte temporelle et spatiale. Il en va ainsi pour la mémoire et la perception. L'esprit peut voyager d'une époque à l'autre, au même titre que la perception peut faire voyager d'un lieu à l'autre sans quitter son environnement physique. De plus, comme le dit l'idée reçue, la mémoire joue des tours : on peut s'approprier le souvenir d'un autre, le faire sien, comme je l'ai fait dans *L'album de Marie-Vonne*. Par la transmission, je dispose d'une mémoire qui prolonge mon expérience sensorielle. Les souvenirs font partie d'un répertoire intérieur pour interpréter le monde. Par exemple, bien que je n'aie pas vécu l'immigration, j'en porte la mémoire. L'individu se réapproprie un souvenir à la saveur d'aujourd'hui, comme le fait concrètement Ellie Epp en

photographiant les plaines de son enfance. En racontant une histoire passée, je rends compte de l'incompréhension actuelle entourant le déménagement de mes grands-parents au Canada. En outre, la mémoire est toujours au présent, remarque Rober Racine. Le passé et le présent sont artificiellement séparés. Le passé est vivant, « tricoté dans le présent³⁶ », comme l'exprime joliment Bernard Émond, ne serait-ce que dans les traces matérielles encore visibles dans le présent. Le cinéaste québécois cite Saul Bellow à ce propos: il évoque son désir de remonter à l'origine, à la mémoire de ce qui s'est fait avant, « Non pas par nostalgie ou parce que c'est une obligation, mais parce que nous le désirons et que c'est nécessaire pour une vie valable³⁷ ». Il faut remonter au-delà de sa propre mémoire individuelle pour apprivoiser le passé et permettre à l'identité de se renouveler. Gaston Bachelard soutient que ce sont dans les sources de l'être qu'on trouve « le courage de l'essor renouvelé³⁸ ». Par exemple, dans *Tout ce que tu possèdes* de Bernard Émond, le personnage principal, Pierre Leduc, est coupé de son passé. Dès son enfance, le lien est brisé avec sa mère, internée dans un hôpital psychiatrique. L'esprit de sa mère, et donc sa mémoire et la possibilité d'une transmission, lui sont désormais retirés. Son père le laisse chez une tante. Une fois adulte, aux prises avec un mal de vivre, il souhaite rompre définitivement la filiation : d'une part, il ne reconnaît pas sa paternité et, de l'autre, il renonce à l'héritage matériel de son père. En outre, il a consacré sa vie à la recherche littéraire; il choisit de quitter son emploi de professeur et de se débarrasser de ses livres, dont certains très rares. Ainsi, renonce-t-il à transmettre ce qu'il avait lui-même construit. Lorsqu'il accepte le legs de la propriété familiale et qu'il écrit à sa fille pour partager avec elle son désir d'être dans sa vie, Pierre restitue les liens de la transmission. Le dénouement laisse présager que le personnage trouvera l'équilibre dans cette nouvelle vie.

³⁶ Bernard Émond, *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société / Simon Galiero rencontre Bernard Émond*, Montréal, Médiaspaul, 2009, p. 18.

³⁷ Cité et librement traduit dans Bernard Émond, *op. cit.*, p. 131.

³⁸ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1932, p. 81.

1.2.2 Le présent continu

Dans un parcours individuel, le passé est visible dans le présent, parce que « dans chacun de nos actes présents, nous portons, globalement, tout ce que nous avons fait³⁹ » écrit Carlos Fuentes. Cependant, l'idée généralement admise est que l'instant est l'unique réalité temporelle possible. Toute la charge temporelle se situe dans le présent : il s'agit de l'unique moment où l'individu a un pouvoir décisionnel et est à la merci de l'accident. Gaston Bachelard croit que la permanence des jours tient à cette « juxtaposition de résultats fuyants et incessants⁴⁰ » dont l'ensemble crée un individu. Ce qui était le présent est, l'instant d'après, le passé. Un instant en appelle un autre. Gaston Bachelard remarque que l'instant n'est pas une expérience fugace et fermée sur elle⁴¹. « Le présent ne passe pas⁴². » La vie est l'expérience nonchalante d'instantanés qui se poursuivent. Ainsi, au lieu de décrire le temps passé comme une réalité révolue, on peut le percevoir comme un présent continu. Dans l'art de l'esquisse, le trait est considéré comme la marque de l'instant, son éternel mouvement et sa cicatrice dans le temps. L'esquisse est à l'espace de l'image ce que l'instant est au temps.

La théorie du présent continu habite *Soleil ardent*. À travers l'histoire de plusieurs individus, je voulais créer une traversée, une succession d'instantanés, comme s'il s'agissait d'un seul parcours. J'ai ainsi raconté plusieurs vies toujours aux prises avec le même problème, soit l'éloignement physique ou affectif. L'itinéraire de *Soleil ardent* conduit lentement le lecteur vers une réconciliation. De même qu'il n'y a pas de coupure franche entre deux instantanés, l'individu ne passe pas d'un état à un autre sans qu'il y ait une transformation silencieuse.

³⁹ Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme*, Paris, Gallimard, coll. « Le Messager », 1992, p. 239.

⁴⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴² *Ibid.*, p. 49.

1.2.3 Les récits de la mémoire

La mémoire est fréquemment convoquée dans le micro-récit. Elle s'exprime par la ténuité du propos verbal qui évoque avec justesse les souvenirs flous et allusifs. Une chronologie désorganisée respecte les allées et venues de la mémoire, faite de concordances, de dissonances, de superpositions, de ruptures et de passages; elle met en valeur la déformation de la perception. L'épistolaire a également le pouvoir d'effectuer des sauts du présent au passé. En effet, bien que l'acte d'écrire soit lié au présent (généralement, le destinataire inscrit la date et le lieu d'où il écrit, il débute sa lettre en racontant le temps qu'il fait et son propre état émotionnel ou physique), il peut malgré tout confondre présent et passé. En effet, par le pouvoir de l'évocation, il peut narrer un événement passé afin de le rendre présent au correspondant. Le récit sera composé à partir de la mémoire, toujours subjective, du narrateur.

L'album photographique est aussi un bon exemple du roman de la mémoire. Anne-Marie Garat a consacré un ouvrage à ces « miroirs dotés de mémoire⁴³ » que sont les photos familiales. Depuis l'apparition de la photographie, l'album familial est devenu un rite, voire l'objet d'un lien filial, écrit-elle. La photographie est désormais une pratique populaire, domestiquée et accessible. Anne-Marie Garat étudie l'album ancien pour comprendre une époque et ses mœurs. Elle est particulièrement intriguée par ce qui se dévoile ou se cache dans ces photos ordinaires prises généralement par des amateurs. Elle démontre qu'à force de regarder l'album, les narrateurs créent une légende de la famille. Lorsque les principaux protagonistes décèdent, l'album se transmet et la mémoire familiale se transforme. Par exemple, des passages disparaissent en n'étant plus racontés par un narrateur défunt. Ils sont ré-interprétés par un nouveau lecteur. La légende, affirme Anne-Marie Garat, sublime cette histoire banale de la vie, de l'amour et de la mort.

Pour l'écriture de *Soleil ardent*, j'ai été confrontée à la mémoire familiale. Parmi les matériaux utilisés, il y avait les photos et ces nombreux souvenirs racontés par ma famille

⁴³ Anne-Marie Garat, *op.cit.*, p. 80.

paternelle. Il m'importait de traiter avec respect ces histoires. Puisqu'il ne s'agit pas uniquement de mon héritage, je ne voulais pas en faire l'objet de mes lubies. Je souhaitais présenter le résultat final à ma famille sans rougir et qu'eux ne souffrent pas d'être exposés démesurément. Pour y parvenir, il fallait une narration à leur image : discrète et juste. Placée devant ces contraintes, il m'a été difficile d'entrer dans l'écriture. Devais-je rapporter les souvenirs tels qu'ils ont été racontés? J'ai essayé de décrire les photos sélectionnées. Mon écriture était étroite et limitée. Puis, l'idée est venue de créer à partir de la perception de mon arrière-grand-mère, Jeanne Elsen.

- Elle était comment ta mère?

Marie-Vonne : « Comme moi. »

Jacques : « C'était une maudite bonne belle-mère! »

Peut-être parce que je ne l'ai pas connue et parce que je suis moins familière avec l'histoire de la famille Elsen, j'ai trouvé un espace de liberté en empruntant la voix de cet autre personnage modeste, et pourtant omniprésent sur les photos et dans la mémoire de ma grand-mère. C'était un point de vue que je n'avais pas entendu. Je n'avais pas le souci de rendre la voix d'un membre de ma famille, ni même la mienne. En respectant les faits, j'ai inventé les impressions de Jeanne. Toutefois, il demeure un écart entre les photos et le texte, c'est-à-dire que je ne crois pas que la voix qui s'exprime dans *L'album de Marie-Vonne* soit celle d'une femme née au début du vingtième siècle. La voix de la narration est davantage la mienne qui tente de rattraper la mémoire perdue de Jeanne, de jouer à l'incarner.

Pour *La chasse*, j'ai souhaité montrer l'autre côté de l'histoire, celle en Amérique, celle des hommes de Marie-Vonne dans les années soixante, au milieu de la forêt. Je voulais rendre le silence partagé entre eux, l'amour aussi et l'émerveillement devant le territoire. Les hommes de ma famille ont cessé de chasser à cette époque. Mais ils sont devenus des observateurs de la forêt, des marcheurs, des photographes. D'ailleurs, dans *La chasse*, ils renoncent à la poursuite du chevreuil pour admirer un lever de soleil.

L'album de mon père devait fusionner la mémoire passée avec celle du présent. Jacques a vieilli, mais il est toujours le même. Comment son fils le voit-il aujourd'hui (« Il faut que j'accepte de ne pas te comprendre. »)? J'avais déjà abordé le sujet de l'incompréhension dans *L'album de Marie-Vonne* (« Quand la décision a été prise, - "Ce sera l'Amérique." - j'ai pleuré et je te l'ai dit : " Je ne comprends pas. Je ne comprends pas." »). Comment rompre le cycle infini de l'incommunicabilité? J'ai cru que le dévoilement d'un secret romprait le silence. Cependant, je me suis demandé si le renouvellement devait forcément se produire par une prise de parole; ou si, au contraire, le dénouement était une acceptation du mystère non résolu. Avec *La plage*, je désirais représenter la paix atteinte malgré les manques. L'instant passager et singulier que la narratrice décrit m'apparaît comme un absolu, un état semblable à la mort. Ça ne signifie pas l'oubli. Au contraire, l'intégration de la mémoire, incluant ses ellipses, permet à la narratrice d'être pleinement dans l'instant présent.

1.2.4 Conclusion

J'ai emmagasiné des souvenirs, ceux des autres et mes impressions. Au moment de la création, je souhaitais leur laisser libre cours. Comment s'exprimeront-ils? Quelques bribes d'histoires incomplètes, la transmission du silence, des photos comme testament. Cependant, perdure ce sentiment que tout se déroule dans la même seconde. Ou bien est-ce simplement que les souvenirs continuent d'habiter le présent.

II. L'EXPÉRIENCE

2.1 Décloisonnement

Dulcinée Langfelder, danseuse et chorégraphe, raconte comment elle est venue à la danse contemporaine : à 13 ans, elle apprend le ballet à New York auprès du chorégraphe Paul Sanasardo. Les fenêtres du studio, au quatrième étage, donnent sur la 6^e avenue. En faisant des pointes, son attention se porte vers la rue, où les passants ne sont pas assez petits pour être des fourmis, pas assez grands pour distinguer l'individualité de chacun. Dulcinée Langfelder observe le mouvement humain. Et constamment, son professeur la ramène à l'ordre : « Tu dois choisir entre la fenêtre et le studio; si tu veux danser dans ma compagnie, ton regard restera dans le studio pour les prochains dix ans⁴⁴! » « Et je l'ai pris très au sérieux, raconte Dulcinée. J'ai beaucoup réfléchi au studio et à la fenêtre et j'ai décidé de partir. J'ai choisi la rue. J'ai complètement arrêté de danser⁴⁵. » Des années plus tard, c'est par l'entremise du mime qu'elle s'initie à la danse contemporaine et réintègre le ballet dans sa pratique.

⁴⁴ Dulci-langfelder.org & SocioBusiness, « Dulcinea Langfelder & co. », 2013, en ligne, <http://www.dulci-langfelder.org/fr/la-compagnie-fr/qui-sommes-nous.>, consulté le 10 septembre 2014.

⁴⁵ D.L, Langfelder, discussion non archives, 20 septembre 2013.

Le parcours de Dulcinée Langfelder incarne bien le décloisonnement d'une discipline. L'œuvre, le médium et l'artiste n'évoluent pas en vase clos de manière indépendante et autonome. L'art n'est pas une expérience en retrait du monde : il ne se vit pas uniquement sur une scène, dans un théâtre ou une salle d'exposition. L'art ne naît pas de l'art. Il naît de la vie. Il en fait partie. Comme l'écrit Barbara Formis dans son *Esthétique de la vie ordinaire*, il y a un « rapport de continuité entre la production esthétique et les pratiques de la vie⁴⁶ ». Le processus créatif, dans le cadre d'une pratique volontaire, est constamment influencé et façonné par son environnement et ses contraintes (matérielles, économiques, culturelles). Le cheminement de Dulcinée Langfelder est étonnant, entre autres, pour ces ponts créés entre les arts, dans ce cas-ci, la danse classique, le mime, la danse contemporaine. Ma compréhension de l'hybridité des médiums permet des possibilités quasi infinies. Ma description de l'hybridité des médiums correspond à celle de Jürgen E. Müller : la multiplicité du sujet par l'entremise de collages, fusions, mélanges médiatiques, combinaisons de caractéristiques et de qualités médiatiques qui, pourtant, sont traditionnellement distants⁴⁷. C'est ce qui m'a d'abord inspirée pour mon projet de mémoire.

Au cours de mes études en littérature, j'ai parfois ressenti le syndrome de l'imposteur. Au moment de nommer les œuvres marquantes de ma bibliothèque, force a été d'admettre que des œuvres de disciplines différentes s'y côtoyaient. Je ne pouvais pas me réclamer uniquement de la littérature, mais bien de la culture. Dans le seul domaine de la littérature, mes repères sont divers. Toutefois, mon attention se porte particulièrement sur la littérature illustrée : les romans graphiques, les bandes dessinées, la littérature jeunesse et ces ouvrages à l'intérieur desquels il y a hybridité des médiums. Je pense notamment à l'œuvre d'Edmond Baudoin : bien qu'il ait touché à la peinture et à la danse, il consacre

⁴⁶ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 8.

⁴⁷ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un acte de pertinence », *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INAY, 2006, p. 103.

la majorité de son œuvre artistique à la bande dessinée. Il multiplie les explorations stylistiques : dans *La diagonale des jours : correspondance*, il présente une correspondance avec Tanguy Dohollau en mots et en dessins. L'album *Amatlan* est un cahier de voyage sous forme de bande dessinée et de notes personnelles. Il n'hésite pas, dans plusieurs albums, à faire intervenir d'autres bédéistes et auteurs : par exemple, il écrit et dessine avec Troub's la bande dessinée/reportage *Viva la vida. Los sueños en Ciudad Juárez*. Pour les pratiques hybrides, on peut penser également à l'ensemble de l'œuvre exploratoire de Benoît Peeters. Par exemple, avec François Schuiten, il a transcendé le médium de la bande dessinée avec la série d'albums *Cités obscures*. Il a également réalisé des photos-romans avec Marie-Françoise Plissart et écrit des scénarios de longs et courts métrages. De plus, il a écrit des essais, entre autres sur l'image et la bande dessinée. Edmond Baudoin et Benoît Peeters incarnent des exemples d'artistes qui refusent de cloisonner leur travail dans un genre ou un médium. Au contraire, ils sont avides de mettre en danger leur pratique en se risquant à d'autres formes d'art. Pour moi, il s'agit d'un exercice d'une grande humilité, motivé par une curiosité et le désir d'une rencontre avec l'autre, que ce soit avec un autre artiste ou un autre médium.

Quand est venu le temps de penser un projet de mémoire, le choix des médiums s'est bousculé : roman-photo, bande dessinée, esquisses, collage. Pour les images, je me suis limitée à des photos d'archives familiales et au dessin en noir et blanc. Pour le texte, j'ai privilégié le style épistolaire, le récit, mais aussi l'introduction d'un authentique document émanant du Conseil de discipline de l'Ordre des Ingénieurs du Québec. Au-delà de tout autre considération, c'est le désir d'entretenir un rapport ludique et créatif à mon projet de mémoire qui explique ces choix.

En outre, il y avait un désir de laisser entrer dans mon projet littéraire d'autres médiums, comme le dessin et la photo. Cependant, la notion de décloisonnement me préoccupait au-delà de la forme. Je m'inquiétais, pendant le processus, de demeurer dans mes habitudes et mes repères créatifs. En effet, d'ordinaire, mon écriture démarre à partir de ma pensée intime. Cette fois, j'espérais explorer autrement mon écriture en jouant avec

des médiums et en prenant des histoires impersonnelles. L'intégration de matériaux d'autres auteurs découle en partie de cette volonté. Je voulais porter mon attention sur des connaissances objectives afin de sortir mon écriture de la vie intime. En me confrontant à l'altérité, j'ai souhaité mettre en place un dispositif pour me déboussoler, faire de la place à l'autre et agrandir mon univers créatif. Je voulais démarrer le processus de l'extérieur plutôt que l'intérieur. Je présumais revenir à des thèmes personnels. Néanmoins, je me demandais quel serait le chemin.

2.2 Parcours

Pendant plusieurs mois, j'ai noté dans un cahier des éléments pour mon projet de mémoire. Des noms d'auteurs côtoyaient des thèmes, des phrases récurrentes, des images même. Durant cette période, j'envisageais écrire sur mon grand-père, cet homme secret et cartésien, doux et impulsif, généreux et exigeant. Je suis alors tombée sur un article dans le journal *Le Devoir* sur le célèbre cycliste italien, Gino Bartali, qui aurait participé à sauver quelques 800 juifs durant la Seconde Guerre mondiale. L'histoire frappe l'imaginaire : pendant son entraînement quotidien, il cachait sous la selle et dans les tubes creux de son vélo des fausses pièces d'identité qu'il transmettait aux membres d'un réseau clandestin. Toutefois, c'est un autre aspect de ses actes qui retient mon attention : de son vivant, il n'a jamais avoué ses exploits à personne, pas même à sa femme. « Certaines médailles sont accrochées à ton âme, pas sur un blouson⁴⁸ » disait-il. Le choix étonne, surtout de la part de ce personnage populaire et volubile. Après la Seconde Guerre mondiale, la confirmation de sa participation à la résistance italienne aurait suffi à le propulser au rang des héros éternels nationaux. Son humilité, sa bravoure, son désintéressement et ses impressionnantes qualités morales m'ont captivée. « Le bien, c'est quelque chose que tu fais, pas quelque chose dont tu parles⁴⁹. » Au quotidien, quand

⁴⁸ Nadeau, Jean-François, « Gino Bartali, un sauveur à vélo », Montréal, *Le Devoir*, 3 février 2012.

⁴⁹ *Idem*.

entendons-nous une phrase pareille? Son comportement m'a rappelé ces hommes, ceux comme mon grand-père peut-être, qui agissent plus qu'ils ne parlent. Touchée et inspirée par ceux-ci, je les ai mis au centre de mon projet de création comme un objet aimé et extérieur à moi. Faire parler des gens silencieux est devenu un enjeu au fil du travail. Comment respecter et exprimer tout à la fois leur façon d'être? Dans le cas de *Gino*, la solution était peut-être de ne pas lui donner la parole, de conserver son mystère entier. En effet, le secret de Gino Bartali est implicitement mentionné. Ce micro-récit évoque plutôt le regard résilient du fils sur le père. La relation père-fils est aussi présente dans *La chasse* et *L'album de mon père*, où il est question de mon père et mon grand-père. Celui-ci demeure un sujet énigmatique : pourquoi souhaitait-il tant quitter la Belgique? Outre ce choix décisif dans la vie de ma famille paternelle, la personnalité de mon grand-père est insondable. Ainsi, je me demande si, à travers l'histoire de *Gino*, je n'ai pas souhaité parler de cet amour silencieux et de cette incompréhension d'un fils pour son père.

Dans la même période, j'ai retrouvé un avis de radiation découpé dans *Plan*, la revue de l'Ordre des ingénieurs du Québec, il y a quelques années. Un ingénieur était temporairement suspendu pour avoir tenu des propos inadmissibles et eu un comportement indigne envers un représentant du Ministère des Transports du Québec. Sans connaître les circonstances, l'information m'apparaissait comme une humiliation publique, plus douloureuse que la suspension d'une semaine. J'ai découvert et lu le résumé des faits et de la preuve du Conseil de discipline de l'Ordre des ingénieurs du Québec. Malgré sa forme administrative, le texte était très expressif. Un personnage, l'accusé, s'est distingué avec des traits de caractère inacceptables en milieu de travail. Je voulais parler de cet homme qui ne sait pas communiquer, sans le défendre, ni pour autant le condamner. J'ai tenté d'écrire cette réunion où l'ingénieur a éclaté. Cependant, un montage du vrai texte m'est apparu plus approprié et, disons-le, plus ludique. J'espérais formuler un commentaire à travers les dessins : la matière humaine est réduite au rang d'objets comme le casque de construction, la cafetière, les crayons. Les débordements émotifs et le franc-parler sont malvenus et même condamnables. Néanmoins, de la silhouette anonyme se distingue peu à peu des traits humains. Malgré la dite laideur de la

colère, c'est grâce à cette émotion que l'Ingénieur dévoile son individualité. Ses actes sont jugés, mais, pour le reste, son épuisement professionnel, il est laissé à lui-même.

J'ai ainsi rassemblé instinctivement des histoires qui me captivaient. Dans la majorité d'entre elles, une personne observe ou s'adresse à l'un de ses parents. Pour la plupart, il s'agissait de bribes d'idées notées au fil du temps. Par exemple, j'avais inscrit l'histoire de Madame Shinto: rencontrée dans le cadre du travail, elle m'avait raconté à la volée son enfance au Brésil, ses origines asiatiques, son père si impliqué dans leur communauté, la coupure des correspondances entre les Japonais et les immigrants au Brésil. Le potentiel romanesque était évident. Plus tard, Madame Shinto m'a expliqué longuement sa fascinante vie entre trois pays, le Brésil, le Japon et le Canada. Malgré les incroyables histoires de son parcours, il me restait le vif souvenir de son père et des liens rompus. Je me suis demandé si, pour mon projet, il s'agissait uniquement de rendre ce saisissant parfum, une impression capturée en quelques minutes et écrite à l'aveuglette. En outre, le caractère brouillon s'est distingué peu à peu, visiblement dans les dessins et également dans l'écriture.

Dans une seule histoire du recueil, un parent s'adresse à son enfant, *L'album de Marie-Vonne*. J'avais d'abord sélectionné des photos de ma grand-mère à l'aéroport de Bruxelles: à ses départs et ses arrivées, sa famille avait pris l'habitude de la photographier. Comme mentionné précédemment, j'ai été intriguée par ses allées et venues entre les deux continents. Puis, mon choix s'est élargi à d'autres photos. Je trouvais fascinant qu'elle soit demeurée, malgré l'éloignement, une partie intégrante de sa famille et qu'à la fois elle se soit fondue à sa terre d'accueil. Pour moi, cette photo d'elle les pieds plantés dans le sable froid d'une plage des Hautes-Laurentides, le sourire aux lèvres, le démontre bien. Je la découvrais simple et joyeuse, passer d'un univers à un autre, assumer ses responsabilités, sans apparemment se questionner. Je voyais Marie-Vonne à travers ses mouvements et aussi dans cette photo de passeport. Je l'imagine face à elle-même, peut-être comme à l'intérieur de l'avion, suspendue entre deux pays. Il s'agit d'une des seules photos où elle ne sourit pas. Sur celle-ci, elle est Marie-Vonne

sans sa famille, sans ses parents, sans ses enfants, sans son mari, sans pays, sur un fond blanc, elle seulement, femme. Qui est-elle? S'est-elle jamais posé la question? A-t-elle jamais été en position de le faire ailleurs que dans un avion, hors du temps?

Des photos de paysage sont obstinément demeurées dans la sélection. Dans la mémoire familiale, la photo du bateau est cruciale. Quand nous la regardons, nous pensons à celui qui l'a prise, l'émotion qu'il a dû ressentir de voir ce bateau s'éloigner avec des êtres aimés. La photo de l'avion sur la piste d'atterrissage est du même ordre. Le photographe sait Marie-Vonne à l'intérieur et, naturellement, il devient important de photographier cet avion. J'ai terminé ce parcours par une photo de la forêt et du lac gelé, peut-être parce qu'à l'instar d'Ellie Epp ma grand-mère est devenue le paysage. La défunte, qui a rejoint sa fille, disparaît dans l'étendue, comme dans *Les petits chemins*.

Dans *Nous traverserons la frontière demain*, *Les petits chemins* et *La plage*, les narratrices mentionnent brièvement les parents sans s'attarder au thème de la famille. Ces textes plus personnels représentent davantage ma position dans la transmission familiale. Ainsi, malgré l'apparent caractère différentiel des récits, ce recueil de micro-récits raconte un seul parcours sous forme de collage. Finalement, bien que je ne traite pas directement de mon grand-père, la forme impénétrable de *Soleil ardent* est à l'image de son caractère.

2.3 Texte et image

Je fais l'exercice quelques fois de sélectionner des images et d'écrire un récit à partir de ce choix. Au fil du montage, l'idée se construit et se consolide. Pour *Soleil ardent*, le défi était autre : le point de départ n'était ni une image ni un texte, mais plutôt une idée brève ou floue des histoires, parfois seulement une sensation ou une image mentale. J'ai longuement tourné autour de ma table de travail, hésitant sur la façon de mettre en intrigue ces récits. Comment rassembler ces idées autour d'une forme narrative?

Je ne voulais pas que mon projet soit réduit à un récit de genre. Mon intérêt était de réaliser, à l'instar de Benoît Peeters, une œuvre d'ouverture où j'aurais la liberté d'expérimenter « d'autres types de relation entre un texte et des images que le couple complice de l'illustration et de la légende »⁵⁰. Je cherchais à donner l'impression « que les éléments narratifs et graphiques échangent leurs places à chaque instant⁵¹ ». Les deux médiums devaient demeurer intrinsèquement liés, au point que le texte n'ait pas la même force hors du dispositif visuel. J'ai ainsi été confrontée à des questions fondamentales pour la lisibilité du récit, sensiblement les mêmes que celles de Benoît Peeters pendant la conception de récits photographiques avec la photographe Marie-Françoise Plissart : « (...) à quelles conditions plusieurs images pouvaient-elle cohabiter sur la même page? (...) et le texte, quelle place fallait-il lui donner? Et sous quelle forme l'intégrer⁵²? ». En outre, comment l'image et le texte se laisseraient-ils lire? Malgré l'hybridation, le résultat final devait former une image cohérente, évitant un effet courtepoinette. Un souci d'homogénéité et de lisibilité m'ont encouragée à créer une correspondance entre le texte et les images, tout en refusant l'ordre d'un récit linéaire. Le lecteur pourra-t-il reconstruire un sens narratif?

Malgré la spontanéité de ma démarche, j'ai réfléchi à une esthétique qui repose sur le dépouillement d'un travail artisanal. Cette forme simple (une image pour une ou deux phrases par page) se prêtait au cadre narratif minimal et, en particulier, à mon désir de lenteur. Elle permet de mettre en évidence des choses dissimulées. J'avais envisagé présenter plusieurs images sur une page, mais, sachant que le lecteur d'un ouvrage illustré embrasse la page d'un regard, je redoutais qu'il ne prenne pas le temps d'observer. Si la véritable unité est dans la page complète, j'ai laissé des espaces blancs pour forcer un arrêt.

⁵⁰ Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 32.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

⁵² *Ibid.*, p. 33.

Mais pourquoi offrir au lecteur ces dessins plats, quasi sans profondeur et sans volume, sans couleurs, inachevés? L'un des leurres communs sur l'image est de croire que celle-ci est évidente en elle-même. Pourtant, l'image ne se donne pas d'emblée. Il faut apprendre à regarder ce qui n'est pas montré. J'ai laissé paraître à la surface quelques non-dits pour permettre au lecteur d'imaginer au-delà. Chaque page n'est pas une fin en soi, elle s'inscrit dans la précédente et la suivante, comme dans une opération de montage. Les histoires, bien que différentes (changements de narrateurs, d'époques, d'histoires), sont en relation et s'interpellent. L'image se comprend dans un ensemble. Elle tire son sens du contexte dans lequel elle s'insère, et se compose par rapport aux autres.

Malgré l'évocation de faits historiques et d'histoires réelles (l'immigration japonaise au Brésil, la vie d'un coureur cycliste), je ne souhaitais pas rendre fidèlement, par exemple, l'Italie de Gino Bartali. En présentant des esquisses, j'avais l'impression d'échapper à la contrainte du réalisme historique. Le dépouillement permet une certaine intemporalité. Avec un minimum d'indices visuels, en quelques lignes, je pouvais promener le lecteur d'une époque à l'autre. De plus, des phrases courtes, écrites au présent, ainsi que la voix narrative, sensiblement la même dans chaque histoire, étaient gages de continuité malgré les changements. Il était possible de créer une impression de souvenirs flous.

Ainsi, j'ai avancé sur la mince ligne d'une fiction tangible, et pourtant quasi insaisissable. Au fil du processus, particulièrement devant le résultat, j'ai compris que la minceur allait au-delà du flottement des images, de la brièveté du propos, du laconisme de l'appareil créatif.

2.4 Silence

À l'âge de 53 ans, mon oncle a épousé, au Palais de justice, sa compagne des quinze dernières années. Quand la juge lui a demandé s'il avait quelque chose à ajouter, il a regardé ma tante, a hoché la tête et a répondu non. Dans cette demi-seconde de silence, il y avait sa gorge nouée et une tendresse retenue. Cette pudeur était plus expressive que n'importe quelle déclaration passionnée.

J'étais soucieuse, dans mes recherches, de remarquer cette zone de vulnérabilité où la pudeur et l'impudeur s'imbriquent dans l'intimité. Je me suis attardée à des textes spontanés, familiers, dégagés d'un souci stylistique et grammatical, dont le degré de littérarité est variable : la liste d'épicerie, le journal intime, les notes laissées sur la table, les courriels. Je cherchais ces textes ordinaires où l'auteur n'a pas conscience de soi et des autres, parce qu'il a le premier souci de dire simplement. Nombre d'entre eux figurent parmi les textes les plus vibrants que j'ai lus, toute littérature confondue. Mes recherches m'ont conduite vers ces courriels ordinaires où une faille perce le quotidien. La lettre, manuscrite ou électronique, m'a fascinée pour ses élans de transparence et ses passages pudiques. Généralement, une lettre n'est pas pensée pour être publique; celui qui écrit ne souhaite pas plaire, si ce n'est au destinataire. Dans quelques circonstances, la lettre révèle, au regard du lecteur extérieur, un lien intime entre deux personnes. C'est ce qui m'intéressait : trouver cette puissante fragilité d'« un dedans secret pour se réfugier contre l'extérieur »⁵³. Je voulais surprendre ce moment où l'individu s'abandonne, ce moment précédant la conscience qui vient lui imposer un sens. Pour donner un exemple, le courriel ci-dessous démontre bien, à mes yeux, l'abandon de celui qui écrit sans être en représentation de soi, mais qui a plutôt le souci de dire et d'être:

⁵³ François Jullien, *De l'intime, loin du bruyant. Amour*, Mayenne, Grasset, 2013, p. 15.

Salut,

Je vais ni bien ni mal, c'est le petit train train quotidien rien de plus. Je n'éprouve pas le besoin de partager ce quotidien qui n'a rien d'extraordinaire, et qui selon la journée me fait sourire ou bien pleurer. Et je réfléchis à tout ça et je me rends compte que j'ai peur, j'ai peur surtout de prendre des décisions, de faire des choix pour moi sans demander l'avis de personne.

Je n'écris pas parce que je suis paresseuse et aussi, si je te dis tout au fur et à mesure, qu'est-ce que j'aurai à te raconter à ton retour? Parallèlement, je n'ai pas beaucoup de mémoire alors mes histoires sont bien courtes!! Et je préfère aussi les partager en personne.

À bientôt très chère, j'ai hâte de te voir.

Bisous,

Andrée⁵⁴

J'ai présenté des fictions dans lesquelles généralement une personne s'adresse à l'un de ses proches : le fils de Gino Bartali qui questionne son père sur ses absences, une femme s'adresse à son amoureux, une mère à sa fille exilée. Certaines lettres interrogent le destinataire, d'autres ne se rendent pas à bon port, ne révèlent pas tout. J'ai tenté de reproduire le réel. Et, dans une lettre réelle, je ne crois pas que les gens expliquent le mobile de toutes leurs actions. Bien qu'ils soient des intimes, une retenue demeure entre les protagonistes. Le silence, dans ce cas-ci, n'est pas nécessairement indicateur de vide. Les non-dits rendent justice à l'incommunicabilité entre les êtres. Je me suis arrêtée sur le seuil de ces histoires, parce que je me demande si « chaque mot, chaque image, geste,

⁵⁴ Courriel non archives, 20 novembre 2013.

son ou regard est l'île des commencements d'un monde mystérieux⁵⁵. » J'ai délaissé la possibilité d'une écriture foisonnante pour me mettre à la recherche de l'essentiel. Je souhaitais garder le lecteur à distance par souci de ne pas révéler quelques secrets. Une écriture elliptique permet de cacher des éléments au lecteur, et puis au narrateur lui-même, en les laissant seulement flotter. Au lieu d'expérimenter l'objet de la révélation, j'ai pris le caché comme objet et j'ai observé les textures de son voile.

Le choix de cette écriture du silence tient également à mon désir de résistance à la « cacophonie du siècle⁵⁶ ». Comme Bernard Émond, je suis fatiguée par la saturation des images quotidiennes, l'ultra communication numérique, l'oubli journalier, la mémoire à court terme noyée dans une mer d'informations. L'ultra verbalisation et l'instantané exigent de porter une réflexion rapide sans le recul nécessaire. J'ai ainsi remis en question la matière même de mon travail : les mots. Pourquoi en apporter d'autres au discours continu déjà en place? J'ai réfléchi aux moyens d'y échapper. Je désapprouve les œuvres qui utilisent les armes qu'elles dénoncent (par exemple, ces photos hypersexualisées pour condamner l'hypersexualisation, ces films violents contre la violence au cinéma). Pourquoi créer d'autres images au service, malgré elles, d'une situation qu'on réprouve? Les risques me semblent grands d'occulter le message principal. J'ai pensé ne pas nommer la cacophonie, ne pas lui laisser voix au chapitre. J'ai conçu une œuvre fondée sur une économie de la parole et de l'image. J'ai présenté les choses telles que je voudrais qu'elles soient.

2.5 Trait

Au départ, j'avais pensé l'image comme un raccourci, c'est-à-dire comme un substitut aux manques de l'écriture, qui permet ensuite d'aller plus loin dans le propos. En outre,

⁵⁵ Rober Racine, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁶ Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, 2011, p. 50.

j'envisageais soumettre l'image au régime de la communication : transmettre clairement une information. Par exemple, informer le lecteur que l'histoire de *Gino* se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que le champion cycliste fait son entraînement quotidien sur la route d'Assises. Quelques fois, après m'être évertuée à recopier les champs de Toscane, lasse, je dessinais deux lignes pour une montagne et un champ. Plus tard, je découvrais la pertinence de ces traits. J'ai encore du mal à expliquer pourquoi, si ce n'est que j'ai perçu peu à peu que je m'intéressais, non pas à rendre fidèlement un paysage, mais un état. Il s'est produit le même phénomène avec le micro-récit *Nous traverserons la frontière demain*. J'avais d'abord dessiné la narratrice dans son quotidien : elle ramassait des feuilles, elle avait un coup de fatigue, elle s'étendait dans l'herbe avant d'aller se coucher, tout habillée, dans son lit. Plus tard, quand toutes les illustrations ont été terminées, j'ai dessiné ces quelques croquis de feuilles mortes. Et soudain, je les trouvais plus évocatrices de l'état de la narratrice qu'une description visuelle précise de ses actions. J'ai détourné la réalité physique des histoires pour incarner une réalité sensible. Il m'est alors apparu valable de garder l'œuvre à l'état d'ébauche.

Si je dessine un arbre, en couleurs, proportionnel, réaliste, l'image est complète, fermée. Tandis que si je dessine en trois traits cet arbre, je peux voir l'arbre et au-delà. Je n'ai pas dessiné les traits des visages des personnages, parce que je ne me souciais pas de leur individualité. J'ai mis les êtres, la nature et les choses sur le même pied. Ce qui les constitue tenait en peu de mots, en peu d'images. En vérité, à travers la découverte de « la liberté expressive du trait⁵⁷ », j'ai entrevu les nuances, les ouvertures, les replis, l'essence des choses.

Pour moi, les traits demeurent une proposition ouverte, ils laissent entrevoir. Je voulais laisser une place au lecteur et diriger « l'image en soi vers l'autre⁵⁸ ». J'ai espéré que les micro-récits soient lisibles malgré l'invisible. J'ai tenu la combinaison des textes et des

⁵⁷ Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁸ Rober Racine, *op. cit.*, p. 48.

images au seuil du réel, acceptant de ne pas combler les lacunes ni par l'écrit ni par l'image. Cependant, je me demande si, à l'instar des peintres chinois, c'est grâce à cet inachèvement que le recueil est complet.

2.6 L'intuition de l'écriture

« Il faut aller là où cela nous semble impossible d'aller. C'est là, à cet endroit exactement, qu'il faut commencer à écrire. Là, à cet endroit, nous sommes plus vulnérables, donc plus ouverts⁵⁹. »

Edmond Baudoin

Pour ma part, l'essence d'un projet se cristallise dans les toutes premières intentions, même si par la suite elles sont oubliées, changées, transformées. L'intention première demeure, même inconsciemment, un repère et un pilier. Mon expérience d'écriture semble avoir consisté à restituer la source du projet, aussi enfouie soit-elle.

En septembre 2012, j'ai construit en entier le canevas (les neuf histoires, l'ordre, les sensations). Je les ai réunies sous un même chapeau sans comprendre leur point commun. Le non-dit? L'éloignement? Le lien? Elles correspondaient, chacune à leur manière, à un sujet qu'il m'importait d'aborder: l'amour pudique, la colère, le mal-être, l'accident, la plénitude. En un souffle, j'ai écrit l'une d'entre elles. Par la suite, je n'ai pas poursuivi l'écriture. Quand je me suis rassise à ma table de travail, des semaines plus tard, l'inspiration avait disparue. Dans les mois qui ont suivi, j'ai tenté de rattraper mon intuition. Comment la maintenir et travailler avec elle sans la restreindre? Je ne voulais pas que ma raison dicte la création. Toutefois, je n'arrivais plus à me rendre là « où il nous semble impossible d'aller⁶⁰ ». J'ai écrit les histoires sous forme de nouvelles en

⁵⁹ Edmond Baudoin; dans Philippe Sohet, *op.cit.*, p. 121.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 121.

laissant complètement tomber les images. Pour les écrire, j'ai dû dévoiler plus. Elles perdaient leur cachet, leur signification, et devenaient ordinaires. Je constatais que le territoire d'une vérité intérieure que je cherchais tenait en peu de mots. Comme lectrice, ce qui me captive, c'est le mouvement du trait, ce qu'il dit.

J'ai ainsi longuement tourné autour de ma table de travail, hésitante. J'envisageais travailler avec un illustrateur afin qu'il rende fidèlement mes impressions, cet endroit où il faut commencer à écrire. Puis, j'ai dessiné quelques esquisses qui me décevaient, parce qu'elles ne rendaient pas l'histoire telle que je l'imaginais. Il m'a fallu des mois, voire un an, pour distinguer l'œuvre dans mes brouillons. Durant le processus, j'ai constamment cru que le travail était ailleurs. J'ai dû renoncer à l'idée que j'avais pour reconnaître l'œuvre telle qu'elle était. C'est sûrement cette ouverture qui m'aura coûté le plus de temps, plus que de dessiner ou d'écrire.

La Orduña, Mexique, résidence d'artiste et de production, 4 décembre 2013

Courriel à mes proches

Qu'est-ce qu'on fait quand on a plus envie de travailler? Quand on ne veut plus écrire, plus ouvrir son ordi, ne plus être fonctionnelle, ne plus sourire? J'ai cherché des solutions, fais preuve de créativité. J'ai essayé de lâcher mon crayon quand toutes les idées reçues ordonnaient impérativement le contraire. Et j'ai pris la clé des champs.

Naolinco, Coatepec, Texolo, Xico, Xalapa, Puebla.

À chaque retour, la même tristesse m'attend.

Ce que je préfère, c'est la route entre Xalapa et Puebla, avec de la musique et un film d'action qui joue dans l'autobus. Les villages nichés dans le creux des vallées, la brume sur les montagnes, ces lugubres arbres seuls le long de l'autoroute, les vaches, le paysan qui se promène à cheval, le Cofre de Perote, les champs de Puebla à perte de vue, des volcans à l'horizon, une maison, un chien errant, des moutons dans le champ crevassé, le ciel bleu.

Comment je vais faire pour poursuivre mon mémoire?

Se réveiller le jour d'après et aller demander, sans rien dire, le secret de l'existence à Nobuyo. Elle me raconte ses peines des deux derniers mois. Et puis, elle se met à sourire, comme quand je l'ai connue, comme ça faisait longtemps que je l'avais vue. "Le secret, c'est d'être honnête." Et elle sourit encore, rit comme Bouddha a dû rire. Je suis sortie de l'atelier de moku hanga un peu désœuvrée. "Dire que je connaissais déjà le secret de l'univers. C'est juste que je suis incapable de l'appliquer.»

Et puis, conclure avec Susanna, une résidente d'Espagne, qui joue de la bossa nova avec sa guitare. Mes yeux se ferment, je vois la mer, peut-être celle de sa Galice natale. Elle chante des sons. Les mots sont partis.

J'ai été habitée longtemps par cette idée que la fin est dans le commencement et le commencement dans la fin. Pendant les périodes de blocage, j'avais les yeux rivés tantôt sur la ligne d'arrivée, tantôt sur la source de mon projet dans l'espoir de retrouver le souffle de l'inspiration. Et, comme d'habitude, c'est dans le mouvement, dans un oubli de soi ou une inattention à l'instant, au hasard d'un détour, que les choses se font. Parce que l'écriture ne se déroule pas dans une contemplation passive, elle fait partie de la vie. L'immuable se tient dans cette esquisse qui se dessine et s'efface à tous les jours.

Conclusion

Toutes choses imparfaites, pourquoi ce titre? Un clin d'œil à la composition musicale de Michael Nyman qui m'a souvent accompagnée pendant la rédaction. Je désirais que le détachement et la légèreté qui s'en dégagent imprègnent mon travail. De plus, ce titre me rappelle le caractère incomplet de mon mémoire : les dessins, les secrets derrière les photos, l'écriture allusive. François Jullien remarquait qu'il existe une perfection supérieure, celle de l'imperfection⁶¹. Quelle idée inhabituelle et difficilement compréhensible pour un esprit rationnel! Elle exige une acceptation quasi inconditionnelle de la réalité et particulièrement de ses disfonctions. Il ne s'agit pas d'une retraite de tout désir afin d'être l'objet malléable des situations. Au contraire; il faut prendre sa place dans le mouvement. La grâce sera dans le hasard des faux pas. C'est lorsque l'on se sera mouillé qu'on parviendra là où on n'aurait pas imaginé se rendre. La vie est plus créative et plus surprenante que l'artiste. Bien que l'œuvre naît des intentions de celui-ci, son résultat est la rencontre ou l'accident survenu entre eux. Ainsi, l'œuvre ne saurait être ni se distinguer sans une confiance en l'imperfection.

J'ai longtemps cru que le réel était celui des fictions, celui auquel on accéderait un jour quand la vraie vie arriverait. Souvent, j'ai préféré demeurer dans mon imaginaire plutôt que de regarder en face ma réalité ordinaire, qui était celle des boulevards conçus pour les automobilistes, des villes dortoirs, des magasins, des stationnements, du bruit de l'autoroute, la morosité d'un quotidien toujours pareil.

J'ai souhaité me réconcilier avec la banalité, la considérer sans lubie, l'aimer pour ce qu'elle est. En l'examinant, je me suis attardée et j'ai mis en valeur d'où je viens : la mémoire familiale, la beauté du langage oral, l'affection entre les gens et l'attachement au territoire (la nature, les saisons, les maisons, les routes). J'ai remarqué que dans l'observation juste de la réalité se dévoile, selon moi, la plus profonde poésie. À présent,

⁶¹ François Jullien. *La grande image n'a pas de forme, ou, Du non-objet par la peinture*. Paris, Seuil, 2003, p.102.

je ne veux pas m'enfermer dans la nostalgie ni me résigner à ce que la normalité devrait être. Je veux avancer, portée par la lucidité et le désir d'absolu, cette incorrigible habitude qui consiste à rêver et à espérer.

ANNEXE A

PLAN, la revue de l'Ordre des ingénieurs du Québec, *Avis*, Montréal, décembre 2011, p. 47

Avis de radiation

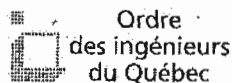
Conformément aux articles 156 et 180 du Code des professions (L.R.Q., c. C-26), avis est donné par la présente que, le 20 septembre 2011, le Conseil de discipline de l'Ordre des ingénieurs du Québec déclarait coupable M. Luc Babin, ayant son domicile professionnel au 1925, rue Léon-Hamel à Québec (Québec) G1N 4N8, de l'infraction suivante :

À Montréal, le ou vers le 21 juillet 2010, à l'occasion d'une réunion de chantier dans le cadre de travaux de réfection des piliers, de drainage et ouvertures d'accès pour une section de l'échangeur Turcot et de la Vérendrye, l'intimé, Luc Babin, a tenu des propos inadmissibles et eu un comportement indigne, en présence de plusieurs personnes impliquées sur ce chantier, notamment à l'encontre d'un représentant du ministère des Transports du Québec, contrevenant ainsi aux dispositions de l'article 59.2 du Code des professions.

Le Conseil de discipline a alors imposé à M. Babin une période de radiation de sept (7) jours pour cette infraction. Cette décision étant exécutoire à l'expiration des délais d'appel, M. Babin a été radié du tableau de l'Ordre pour une période de sept (7) jours à compter du 27 octobre 2011.

Montréal, ce 27 octobre 2011

Josée Le Tarte
Secrétaire du Conseil de discipline



ANNEXE B

Nadeau, Jean-François, *Gino Bartali, un sauveur à vélo*, Le Devoir, 3 février 2012.

Gino Bartali, un sauveur à vélo

Le champion cycliste italien aurait contribué à sauver 800 Juifs durant la Seconde Guerre mondiale

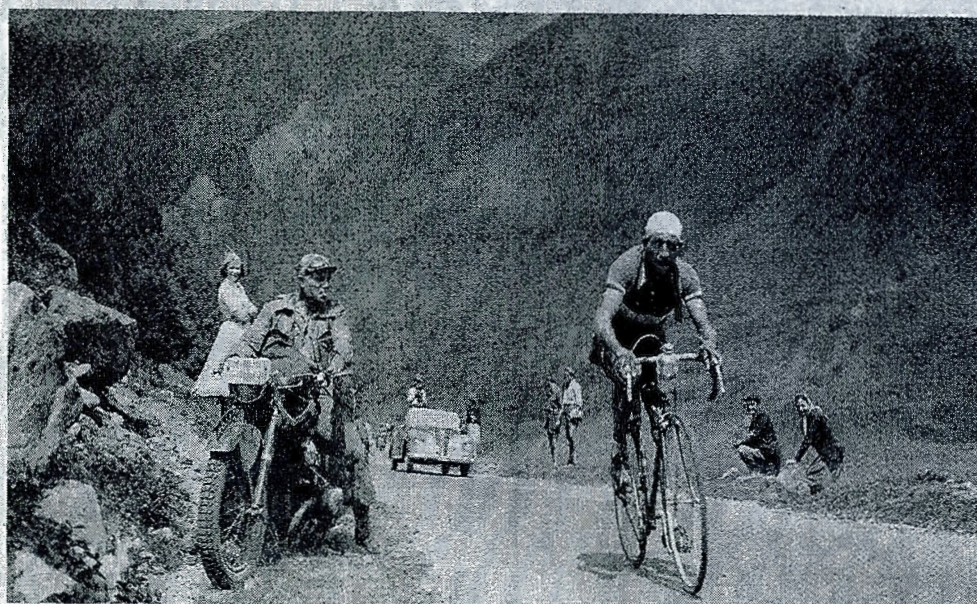
JEAN-FRANÇOIS NADEAU

Gino Bartali, l'éternel adversaire de Fausto Coppi, devrait être bientôt proclamé «juste parmi les nations» par le Mémorial de Yad Vashem au nom de l'État d'Israël pour le rôle méconnu qu'il joua durant la Seconde Guerre mondiale en faveur des Juifs. Le champion cycliste aurait en effet fait

preuve d'une bravoure exceptionnelle en contribuant à sauver en secret 800 Juifs du délire antisémite des nazis et de leurs alliés italiens.

Triple vainqueur du Tour d'Italie, double vainqueur du Tour de France, le champion était aussi un résistant discret mais décidé à fournir plus que sa part d'efforts pour s'opposer aux dérives

VOIR PAGE A 10: BARTALI



AGENCE FRANCE-PRESSE

Gino Bartali en pleine ascension d'un col du Tour de France dans l'immédiate après-guerre. Le champion porte autour de ses épaules un pneu de rechange, puisque les coureurs devaient alors réparer eux-mêmes les crevaisons.

BARTALI

SUITE DE LA PAGE 1

du fascisme. C'est ce qu'ont révélé des recherches notamment conduites par son fils au sein de la Fondation Bartali. Il s'agit sans doute de l'exploit le plus méconnu du palmarès impressionnant de 91 victoires ce coureur cycliste exceptionnel, un des plus brillants de l'histoire de ce sport.

Extrêmement volubile lorsqu'il était question de vélo, Bartali est mort en 2000 à Florence sans jamais avoir parlé de cette histoire, pas même à sa femme. Après la guerre, on chuchotait dans les pelotons que Bartali avait œuvré dans la résistance, mais c'est à peu près tout.

Il a 22 ans lorsqu'il remporte en 1936 son premier tour d'Italie, le Giro. Il fait sa première apparition au Tour de France l'année suivante, où il croise alors Pierre Gachon, le premier Canadien à prendre part à cette épreuve. Le Montréalais, qui porte le dossard 67, est alors détenteur de records de vitesse pour des courses de grandes distances, Montréal-Toronto et Montréal-Québec-Montréal. Mais le chauvinisme français a d'importantes conséquences sur le moral des coureurs étrangers, souvent malmenés par la foule des partisans.

Tandis que Pierre Gachon, alors une immense vedette au Québec, est forcé à l'abandon après une centaine de kilomètres seulement, Gino Bartali poursuit la route et fait belle figure au fil des étapes. Il finit par endosser le maillot jaune de leader, mais se trouve forcé à l'abandon à son tour après une chute. Informé de son retrait de la course, le fondateur du Tour de France, Henri Desgranges, affirme: «Vous êtes un brave garçon, Gino. Nous nous reverrons l'an prochain et vous gagnerez.» Il gagnera en effet le Tour 1938, où il nargue ses adversaires. Lors des arrivées d'étape, Bartali ne manque jamais de s'allumer une cigarette en atten-

dant ses poursuivants. Il assure que la cigarette l'aide ainsi à augmenter son rythme cardiaque qui est, dit-il, beaucoup trop lent. Il aime les pâtes, en mange autant qu'il peut, n'a que faire des soins et des masseurs mais aime bien savoir Don Bruno, son confesseur, près de lui.

Sensible à sa propre légende, toujours prêt à réécrire en paroles une course mouvementée, Bartali n'apprécie pas que le régime fasciste lui dicte, à la fin des années 1930, de se consacrer au Tour de France plutôt qu'au Tour d'Italie pour des raisons de prestige nationaliste. Mais bientôt, tous les cyclistes doivent poser pied. Les courses cyclistes s'arrêtent en Europe comme en Amérique à cause de la guerre. L'Italie de Mussolini est l'étroite alliée de l'Allemagne d'Hitler. Il faudra attendre 1948 pour que Bartali remporte une nouvelle fois la Grande Boucle, cette fois pourchassé de près par Fausto Coppi.

Le réseau Desalem

Durant la guerre, entre 1943 et 1945, le champion italien fait passer, cachés dans les tubes creux de son vélo, de faux papiers destinés à sauver du pire 800 Juifs italiens. Membre du réseau clandestin Desalem, le très pieux cycliste toscan modifie à cette fin le parcours de ses sorties d'entraînements alors que l'Italie de Mussolini dérive de plus en plus dans l'antisémitisme à mesure que la présence des nazis s'y fait davantage sentir.

Depuis Florence, Bartali se rend à vélo au couvent de San Quirico, près d'Assise. Cette sortie d'entraînement fait 200 kilomètres. Le trajet n'est pas dû au hasard, apprend-on grâce aux recherches de son fils. En fait, Gino Bartali parcourt cette route plus de 40 fois avec des documents et des photos cachés dans le tube creux de son guidon et sous la selle de son vélo. Une fois arrivé au couvent, «Il Ginettaccio» les remet à la sœur supérieure, qui les transmet à son tour à une imprimerie clandestine où ils sont falsifiés. Ces faux papiers permettent l'évasion de ci-

toyens dont la vie est mise en danger.

Giulia Donati, une femme de Florence, se souvient que sa famille a pu s'échapper de Florence grâce à des papiers qui leur avaient été fournis par le champion lui-même, arrivé un jour à leur porte.

Qu'aurait pensé de tout cela le bouillant écrivain Curzio Malaparte, qui fut un partisan du fascisme mussolinien mais aussi l'auteur d'un livre célèbre dans lequel il faisait justement de Bartali et Coppi «les deux visages de l'Italie»?

«Il Ginettaccio» s'entraînait aussi entre Florence et Gênes — environ 230 kilomètres — afin de transporter des fonds venus de Suisse et nécessaires à la réalisation des plans de l'organisation clandestine Desalem. Là non plus il ne fut jamais embêté par des contrôles routiers, sauf pour signer à l'occasion des autographes et confier quelques souvenirs à des soldats admirateurs de ses étonnants succès.

La vertu du silence

Gino Bartali ne s'est jamais vanté de ses actes de résistance. Ses entraînements très spéciaux auraient tout de même permis à bien des Juifs de fuir l'Italie de Benito Mussolini pour gagner les Abruzzes et tenter de s'exiler aux États-Unis ou de se réfugier en Suisse. La fondation Bartali cherche aujourd'hui à recueillir les témoignages de ceux que le champion cycliste aurait aidés.

Bartali n'avait jamais parlé de cette histoire à ses proches, ni à son entourage, pas même à sa femme. C'est le *Corriere della Sera* qui l'a évoquée en 2003. Peut-être Bartali se contentait-il de parler de cela avec son confesseur ou dans ses prières quotidiennes?

«Le bien, c'est quelque chose que tu fais, pas quelque chose dont tu parles, disait-il. Certaines médailles sont accrochées à ton âme, pas sur ton blason.» Il affirmait aussi s'être contenté de faire toute sa vie ce qu'il faisait de mieux: pédaler sur son vélo.

Le Devoir

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques

Altman, Janet Gurkin, *Epistolarity : Approachs to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, 235 p.

Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1932, 152 p.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 280 p.

———, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, 192 p.

Baudoin, Edmond et Sohet, Philippe, *Entretiens avec Edmond Baudoin*, St-Égrève, Mosquito, 2001, 160 p.

Bellow, Saul, *Tout compte fait: du passé indistinct à l'avenir incertain: essais*, Paris, Plon, 1995, 352 p.

Benjamin, Walter, *Petite histoire de la photographie*. Paris, Allia, 2012, 63 p.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955, 294 p.

Émond, Bernard, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, 2011, 121 p.

———, *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société / Simon Galiero rencontre Bernard Émond*, Montréal, Médiaspaul, 2009, 174 p.

Fessier, Guy, *L'épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 238 p.

Formis, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 265 pages.

Fuentes, Carlos, *Le sourire d'Érasme*, Paris, Gallimard, coll. « Le Messager », 1992, 345 p.

Garat, Anne-Marie, *Photos de familles : un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, 209 p.

Gingras, Nicole, *De la minceur de l'image*, Montréal, Dazibao, 1997, 63 p.

Grassi, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, collection Lire, 1998, 194 p.

Jullien, François, *La grande image n'a pas de forme, ou, Du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003, 369 p.

———, *De l'intime, loin du bruyant. Amour*, Mayenne, Grasset, 2013, 253 p.

Odin, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.

Peeters, Benoît, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2009, 159 p.

Articles

Berthiaume, Laurent, « La micro-nouvelle », *Brèves littéraires*, n° 74, 2006, p. 93-98.

Biage, Alain, « Reconstruction du temps et de l'Histoire... », *Le voyage imaginaire dans le temps*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 211-246.

E. Müller, Jürgen , « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un acte de pertinence », *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INAY, 2006, p. 99-110.

Nadeau, Jean-François, « Gino Bartali, un sauveur à vélo », Montréal, Le Devoir, 3 février 2012.

Roy, Alain. « L'art du dépouillement ». *Liberté*, vol. 35, no.3, (207) 1993, p.10-28.

Œuvres littéraires

MacDonald, Ann-Marie, *Un parfum de cèdre*, Toronto, Flammarion Québec, 2000, 575 p.

Œuvres audio-visuelles

Émond, Bernard, *Contre toute espérance*, Montréal, Les Films Séville, 2007, 87 min.

———, *La donation*, Montréal, Les Films Séville, 2010, 95 min.

———, *La Neuvaïne*, Montréal, Films Amérique, 2005, 97 min.

———, *Tout ce que tu possèdes*, Montréal, Les Films Séville, 91 min.

Nyman, Michael, (2006). *The piano*, [musique originale du film de Jane Campion]. Virgin Records Ltd.

Site Internet

Álvarez, Cristina, « Nouveaux genres littéraires urbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles », *Microrécits en langue française*, 2011, en ligne, <http://www.litteraturesbreves.fr/images/DocPDF/AlvarezMicrorecits.pdf>, consulté le 24 février 2015.

Bastin, Vincent, « Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française », *Micronouvelles et nouvelles brèves*, en ligne, <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUELLES.F>, consulté le 3 février 2015.

Dulci-langfelder.org & SocioBusiness, « Dulcinea Langfelder & co. », 2013, en ligne, <http://www.dulci-langfelder.org/fr/la-compagnie-fr/qui-sommes-nous>, consulté le 10 septembre 2014.

« Giorgio Morandi 1890-1964 », *InAsherah Art*, 11 février 2015, en ligne, <http://inasherahart.altervista.org/giorgio-morandi-1890-1964/>, consulté le 5 mars 2015.

« Ordre des Ingénieurs du Québec, Conseil de discipline », 2013, en ligne, https://www.oiq.qc.ca/Documents/DAJ/Decisions_jugements/Discipline/22-11-0385S.pdf, consulté le 15 février 2014.

« Rober Racine », *Musée des beaux-arts du Canada*, 2015, en ligne, <http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artist.php?iartistid=4517>, consulté le 5 mars 2015.

« Shitao Paintings », *China Online Museum*, en ligne, <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shi-tao-landscape-four-seasons.php>, consulté le 5 mars 2015.