

« L'écriture comme voyage: le paradigme du mouvement dans *Geste* d'Anne-Marie Alonzo »

Josée-Anne Lapierre

Pour citer cet article :

Lapierre, Josée-Anne. 2003. «L'écriture comme voyage: le paradigme du mouvement dans *Geste* d'Anne-Marie Alonzo», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/lapierre-5>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Lapierre, Josée-Anne. 2003. «L'écriture comme voyage: le paradigme du mouvement dans *Geste* d'Anne-Marie Alonzo», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, p. 42-53.



ANNE-MARIE ALONZO

Dramaturge, romancière et poète d'origine égyptienne, Anne-Marie Alonzo, née en 1951, vit au Québec depuis 1963. Après un baccalauréat (1976) et une maîtrise (1978) en études françaises à l'Université de Montréal, elle termine un doctorat sur Colette en 1986. Collaboratrice à plusieurs revues dont *La Nouvelle Barre du jour*, *La Gazette des femmes*, *Spirale*, *Possibles*, *Dérives* et *Estuaire*, elle anime des débats publics sur les droits des personnes handicapées. Codirectrice et cofondatrice, en 1985, des Éditions Trois et de la revue du même nom, elle en est maintenant l'unique propriétaire et directrice générale. Figure importante de la poésie québécoise contemporaine, Anne-Marie Alonzo a reçu plusieurs distinctions dont le prix Émile-Nelligan pour *Bleus de mine* en 1986; le Grand Prix d'Excellence Artistique de Laval pour *Galia qu'elle nommait amour* en 1992; l'Ordre du Canada en novembre 1996; et la médaille de bronze de la société Arts-Sciences-Lettres de Paris en avril 1997. L'œuvre d'Alonzo révèle un travail d'écriture qui accorde une grande importance aux questions de l'altérité et de la solidarité féminine.

Bibliographie

- Geste* (1979)
- Veille* (1982)
- Blanc de thé* (1983)
- Une lettre rouge orange et ocre* (1984)
- Bleus de mine* (1985)
- French conversation* (1986)
- Nous en reparlerons sans doute* (1986)
- Écoute, Sultane* (1987)
- Esmâï* (1987)
- Seul le désir* (1987)
- Le livre des ruptures* (1988)
- L'immobile* (1990)
- La vitesse du regard* (1990)
- Galia qu'elle nommait l'amour* (1992)
- Lettres à Cassandre* (1994)
- Tout au loin la lumière* (1994)
- Galia marchait pour toutes* (1998)

L'ÉCRITURE COMME VOYAGE :
le paradigme du mouvement dans Geste d'Anne-Marie Alonzo

Josée-Anne Lapierre

L'immobilité a longtemps été associée aux femmes. Confinées à leur maison par de multiples obligations construites par l'ordre patriarcal, elles vivaient sous d'innombrables contraintes qui formaient un carcan les empêchant de se mouvoir en toute liberté. Leurs déplacements physiques et leur horizon étaient limités à l'espace domestique et à la sphère privée. Le thème de l'immobilité a fortement marqué les femmes écrivaines, qui ont notamment manifesté une plus grande propension que les hommes à produire des écrits intimistes, explorant les profondeurs de la femme. Ainsi au Québec, que ce soit chez Rina Lasnier ou chez Nicole Brossard, le corps féminin façonne la poésie féminine en y laissant des traces de sang et de cris afin de briser l'immobilité qui était assignée comme rôle aux femmes : volonté de sortir de la mort prématurée à laquelle on les confinait.

Le thème de l'immobilité se situe souvent dans le paradigme de la pétrification, de la noirceur, de la mort. Celui qui ne bouge pas est présumé mort : avant de l'enterrer, on prend cependant un miroir et on le place devant sa bouche. Manière de s'assurer que les apparences ne sont pas trompeuses. L'écriture d'Anne-Marie Alonzo pourrait se rapprocher de cette buée qui se dépose sur le verre : elles apparaissent toutes deux comme des façons de protester contre l'état de fixité. Avec *Geste*, l'écrivaine raconte, par le biais de la poésie, le traumatisme qui l'a rendue quadraplégique. Elle écrit afin de crier au monde la vie qui continue à l'intérieur d'elle-même, alors que son corps est paralysé. Son écriture s'apparente, dans une large mesure, à celle des femmes poètes qui l'ont précédée et qui se sont servi, elles aussi, de l'écriture comme moyen de sortir d'elles-mêmes et de s'évader des

contraintes. Ce texte, écrit en 1979, s'inscrit dans la lignée de l'écriture québécoise au féminin, et apporte une nouvelle façon de penser l'intime. La situation de l'écrivaine est en effet très particulière : son intimité la plus profonde est marquée par des contraintes qui ne sont pas extérieures à elle mais inhérentes à son corps. La poésie d'Alonzo exploite, dès lors, le thème des limitations, ainsi que celui de l'agentivité; il s'agit aussi, au sens le plus fort du terme, d'une écriture de l'intime. Car la poète s'engage fortement dans ses textes, à un point tel que, parfois, la narratrice et l'auteure s'avèrent à peine distinguables. Cet article vise à montrer l'importance que prend l'écriture de soi dans *Geste*, condition déterminante de la traversée réussie du trauma lié au handicap et à l'immigration. Ainsi l'écriture, du point de vue psychanalytique, constitue une catharsis qui pourrait contribuer à l'acceptation, sinon à l'exploration, de la problématique liée à l'exil de son corps et de sa patrie.

L'écriture comme cri

Alonzo traduit, dans *Geste*, une écriture du trauma et du handicap physique qui en découle. L'infirmité se voit d'abord refusée. Un cri de résistance bouillonne dans la poitrine de la narratrice; elle tente de le contrôler et de le réprimer. De toutes façons, les plaintes se révèlent inutiles, mieux vaut les éviter. L'énergie de la narratrice est alors entièrement consacrée à la retenue du hurlement : « Défense de crier. [...] Il n'y a pas que vous! » (Alonzo, 1997, p. 14) À l'hôpital, la douleur est la norme et n'impressionne personne. Elle exaspère parce qu'elle éveille les autres à leur souffrance. L'interdiction de crier implique l'impossibilité de s'exprimer et de dire, ce qui se révèle pourtant la seule action qui pourrait subsister après la paralysie. En empêchant la parole, on enferme la narratrice dans le mutisme de la même manière qu'elle est prisonnière de l'immobilité de son corps. On la confine à l'inactivité totale, à la pétrification du corps et de l'esprit. La mort devient la seule possibilité d'échapper à son état. D'ailleurs, le recueil est criblé de pensées suicidaires : « Les pleurs. Et plus que mourir je dis : me tuera! » (1997, p. 116)

L'écriture de soi constitue alors pour Alonzo la voie de la libération. L'écrivaine donne, par cette activité, un sens à sa vie. Au fil du recueil, la narratrice passe d'un monde de dépression et de pensées suicidaires à un lieu d'espoir : « Ne plus vouloir mourir. Simplement marcher. » (Alonzo, 1997, p. 63) Le désir et la volonté s'éveillent, la vie se fraie un chemin à travers le corps meurtri. La narratrice poursuit des objectifs plutôt que de s'enliser dans l'immobilité. De cette façon, l'écriture circonscrit le passé à la feuille de papier et apaise les affects trop

intenses. Bref, elle permet de « s'éloigner de l'absorption dans le trauma [...] pour tenter une démarche qui accède au futur. » (Rousseau-Dujardin, 1997, p. 268) Clouée à sa chaise roulante, la narratrice rêve de mouvement. Elle se sert de l'écriture pour voyager et pour s'expulser de son corps trop contraignant. Elle se dissocie ainsi de son état, devenant spectatrice d'une comédienne prisonnière de son rôle.

Cet effet de distance est présent dans le texte par l'humour, qui « se glisse entre les lignes de force, allège l'insoutenable » (Escomel, 1980, p. 205). La narratrice dit ainsi : « Dans la tête rasée deux trous. Un bruit de scie. Pincés. Savez-vous planter des clous? » (Alonzo, 1997, p. 24) En associant l'horreur de sa situation à une chansonnette populaire, elle désamorce la répulsion que l'on peut éprouver à s'imaginer les traitements subis. L'humour contribue à rendre tolérable ce qui autrement serait insupportable. Il n'est possible qu'à travers l'écriture, car la prise de parole implique la maîtrise du propos et permet ainsi l'ironie. Ce n'est qu'une narratrice maîtresse de sa destinée (de papier) qui peut rire d'elle-même, et non une victime dépassée par le traumatisme. Cette stratégie de distanciation, loin de mener à la schizophrénie, favorise au contraire un retour sur soi. De cette façon, l'écriture est une manière de s'inscrire dans une temporalité : parler du passé pour se tourner vers l'avenir, brisant l'immobilisme temporel dans lequel la narratrice est empêtrée : « l'ennui est long. » (1997, p. 20) L'art rompt la mélancolie. Par son biais, la narratrice accède au mouvement et, ainsi, reprend vie. L'œuvre se révèle une

longue et immobile gestation où tout geste se réapprend. Mais, pour Alonzo, la parole est le *Geste*, le seul geste permis, le seul possible : aussi se charge-t-il de toute l'intensité d'une vie concentrée sur elle-même, d'une patiente et passionnée reconquête du moi. (Escomel, 1980, p. 206)

L'écriture apparaît donc comme la mise en abyme de la vie de la narratrice. Le lieu où, pas à pas, la narratrice conquiert les territoires stériles de l'immobilité et les anime par sa parole.

Ce travail sur soi débute par la reconnaissance de la perte : le refoulé doit surgir pour être dépassé; la béance doit être mise à jour pour qu'on puisse la traverser.

L'écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire, l'impossibilité d'écrire dans l'écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'appropriation, la mettre à distance : la tentative de suturer tout en sachant que l'on ne peut y arriver. (Robin, 1993, p. 10)

Une oscillation s'installe entre le sujet et le manque. En effet, par l'écriture, le sujet plonge au cœur de la perte, sans se laisser totalement avaler par celle-ci. Entre la béance et le sujet s'inscrit l'espace de la fiction, d'où il est loisible d'observer le manque à distance et de l'objectiver. En le nommant, le sujet le définit et le circonscrit. Le vide ne devient pas inopérant : seulement, parce que ses effets sont décrits, il se révèle moins mystérieux et moins effrayant. Sa puissance en est diminuée. Ainsi, l'écriture d'Alonzo, dans *Geste*, ramène sans cesse au handicap, comme s'il n'y avait que cet état qui importait : « M'effraie angoisse le printemps. Trop de vie. Le soleil sur cette feuille je voudrais qu'il pleuve neige tonne. Cachée l'hiver me protège couvertures et pantalons. » (Alonzo, 1997, p. 107) Le beau temps, qui pourrait être source de réjouissance, rappelle plutôt à la narratrice l'inutilité de ses jambes, dévoilées par les jupes et les shorts. Écrire montre que sous cette apparence d'inactivité et de stérilité que confère l'immobilité reste la possibilité de créer pour voyager vers un ailleurs.

L'écriture comme mouvance

Le thème du voyage revient à maintes reprises dans l'écriture d'Alonzo. À défaut de pouvoir se mouvoir, l'écrivaine imagine un déplacement, afin de chercher « ailleurs de moi une vie. » (Alonzo, 1997, p. 18) L'existence ne peut se situer à l'hôpital, ni dans un corps assis perpétuellement. Elle se trouve donc dans l'écriture, lieu du déplacement. La narratrice imagine des lieux idylliques, où le handicap disparaîtrait : « En Pologne Russie Angleterre qui sait? Guérisseurs sauveurs charismatiques. » (1997, p. 68) À l'intérieur de la chambre de la malade, l'espoir est introuvable : l'auteure se sert de sa plume pour s'évader vers des pays lointains, lieux sans contrainte où elle aurait peut-être élu domicile. Cette quête d'un bonheur qui se trouverait dans l'ailleurs fait référence à la double condition d'exilée d'Alonzo. Car l'écrivaine se situe à la fois hors de son pays d'origine et hors de la mouvance de son corps. Séparée de ces états matériels originels, elle cherche à combler le manque : « Éloignée (ma terre)./Vécue la séparation./Première./Partir à l'aventure./Des cris pleurs courses d'enfants./Se bouscule s'écrase s'excuse./Contre-cœur. » (1997, p. 100) Cette expérience imposée à l'auteure l'a entraînée dans un perpétuel ailleurs. Toujours étrangère, elle cherche maintenant un point d'ancrage pour se constituer une identité.

La narratrice doit ainsi renouer avec les fondements de son identité, qui ont volé en éclats lors de son accident. Dans ce corps qui ne lui appartient plus, au sein de sa famille qui ne la comprend plus, elle se sent étrangère. « Je ne sens je n'ai plus rien », dira-t-elle (Alonzo, 1997, p. 9). Il ne lui reste que des souvenirs qui

dévoilent ce qu'elle a été, mais qui ne la définissent pas en tant qu'handicapée. Sa mémoire obsolète ne lui permet pas de se projeter dans l'avenir. Mais, par la poésie, elle recrée l'histoire de sa perte. Récit qui ne se raconte qu'en ellipses, puisque « le souffle manque, la respiration manque. Un corps paralysé n'a pas la capacité complète de ses poumons. » (Alonzo citée dans Dupré, 1994, p. 242) Ce corps toujours carencé dicte le rythme de l'écriture. De plus, l'esprit, qui a connu la perte, ne veut pas aller jusqu'au bout de sa pensée, de peur de voir se profiler une fin au terme de la phrase complète. L'indicible s'immisce, telle une ombre, dans les mots d'Alonzo. Le lexique ayant trait au handicap est ainsi très souvent occulté : « Sans issue aucune cette. » (Alonzo, 1997, p. 79); « Une ou deux places réservées aux. » (1997, p. 88) L'écriture, en tant que mémoire en construction, tente d'oublier le traumatisme. La narratrice tourne autour et l'esquive. Cette absence de description du trauma révèle son ampleur. Le vide est ainsi témoin de ce qui apparaît comme trop déstabilisant pour être énoncé.

L'ellipse, tout en contournant le handicap, dévoile la particularité de la narratrice. En effet, celle-ci refuse les expressions déjà établies, consciente que les stéréotypes ne s'appliquent pas à son existence. Aussi, elle utilise une multitude de proverbes qu'elle omet de compléter. Elle réactive leur signification et les transforme en jouant de cette incomplétude. Par exemple, elle regarde son amoureuse les « yeux dans les. » (Alonzo, 1997, p. 148) Elle montre par cette ellipse que sa tête ne se trouve pas à hauteur normale, et qu'il lui est difficile de plonger son regard dans celui d'autrui. Devant l'incapacité d'utiliser ce cliché pour imaginer sa condition, elle l'ampute, tout comme elle-même est coupée de son corps. Les formes communes ne lui conviennent pas : elle se situe dans la marge et utilise le langage pour métaphoriser les particularités rencontrées. De la même façon, elle dit : « des mains et des. » (1997, p. 77) Les pieds sont omis de cette expression parce que, pour l'écrivaine, ils ne servent que de parure, arborant des souliers aux semelles toujours neuves. Cette béance dans l'écriture est particulièrement révélatrice, puisque ailleurs dans le recueil la narratrice exprime une forte volonté de se dire et de s'affirmer. Cependant, le handicap en tant que tel est dit dans le silence, dans l'omission et dans la faille. L'écrivaine reproduit de cette façon le tabou social qui marginalise les handicapés physiques, et copie le comportement de tous ceux qui évitent d'observer directement une jambe de bois, mais qui l'épient du coin de l'œil. L'incapacité de nommer son handicap révèle donc le malaise ressenti par Alonzo par rapport à son propre corps, qu'elle épie comme s'il était étranger.¹

¹ Cette étrangeté ressentie par rapport au corps handicapé dans *Geste* peut être liée à la stigmatisation du corps des femmes dans les représentations traditionnelles. Le corps, pour les femmes, reste toujours une contrainte, puisque le regard qu'on pose sur elles les objective, à plus forte raison lorsque la femme est handicapée.

Les contraintes que subit Alonzo ne sont pas uniquement liées à sa condition physique : « Tout m'a poussée vers la marginalité, qu'elle soit physique, parlée ou ethnique. Je n'ai jamais su d'où j'étais. » (Alonzo citée dans Dupré, 1994, p. 247) Femme qui se trouve à la croisée des chemins, à l'intersection des langues, l'écrivaine a une identité hybride. Elle amalgame l'Égypte et le Québec, ainsi que l'allemand, le français et l'arabe. Cette poète à l'origine complexe voyage par son écriture, tout en demeurant dans sa chaise roulante. Fondamentalement étrangère, elle vit en exil, éloignée de son pays natal tout comme elle l'est de son corps. Coupée de ses origines, elle les écrit et les recrée afin de les retrouver. Dans *Geste*, elle cherche les sources du traumatisme physique, tandis que dans *Bleus de mine* (1985), elle aborde le traumatisme migratoire. En cela, elle ressemble à Schéhérazade : « toutes deux venues du monde arabe sans en être entièrement [...] ; toutes deux cloîtrées à l'âge de la puberté [...] ; toutes deux décelant et s'octroyant le pouvoir du langage, le pouvoir de la fiction, l'une par la parole, l'autre par le mot. » (Verthuy, 1994, p. 270) La fiction est nécessaire à ces héroïnes : elle leur permet de s'évader de leur enfermement. Elles l'utilisent pour « élargir [leur] espace vital, pour arriver à vivre et à survivre. » (1994, p. 269) Schéhérazade et Alonzo, en partant d'un point fixe, vont vers un ailleurs, lieu mythique qui leur permet de s'extirper des contraintes auxquelles elles sont soumises. La prise de parole sert à apaiser leur soif de liberté. De cette façon, la narratrice de *Geste* demande sans cesse à boire : « un verre d'eau toujours l'eau. » (Alonzo, 1997, p. 161) Élément qui symbolise la fluidité, la mouvance, la fraîcheur, et qui s'oppose ainsi à son état rigide. Elle a soif de mouvement, de vie et de liberté. Faute de pouvoir retrouver son état foetal et originel, elle est en quête d'une façon de vivre coulante et fluide.

L'écriture comme filiation

Le paratexte, dont Alonzo se sert abondamment, reflète cet idéal de vie. On peut représenter son écriture comme un ruisseau s'écoulant entre deux berges, où se trouvent des figures importantes pour son œuvre, figures qu'elle salue au passage. Il s'agit entre autres de Monique Bosco dans *Geste* et d'Hélène Cixous dans *Tout au loin la lumière*. Ces femmes balisent la création poétique d'Alonzo. L'écrivaine les intègre à ses recueils par volonté de dialogue et pour s'inscrire dans une filiation littéraire, si importante pour les écrivaines, qui ont longtemps écrit sans modèles féminins. Il s'agit d'une façon de se situer dans une communauté, guidée par des figures phares. Lucie Joubert (1994) émet une autre hypothèse pour expliquer ce foisonnement paratextuel, qui indique « une tendance à recourir à des lois fixées par l'extérieur, [...] à rechercher le sentiment de sécurité diffuse engendrée

par ces conditions que l'on impose à l'écriture. » (Joubert, 1994, p. 307) Contrainte de façon permanente par des déterminismes physiques, Alonzo reproduit cette dynamique dans sa poésie en la truffant de balises. Selon Joubert, l'écrivaine trace, par les références, le chemin à emprunter. À la suite de ce travail préliminaire, elle déverse son écriture entre les deux berges. Dans cet espace de création limité, la voix cascade, suinte, fait des remous. Puissante, tumultueuse, la voix fait sa voie. Ainsi, le paratexte, loin de contraindre Alonzo, lui amène un ailleurs : un autre état et un autre possible. Se situant à un point fixe, l'auteure déverse ses mots, qui cheminent entre deux berges pour ensuite s'engager dans un delta infini où se trouvent ses lecteurs (lectrices). Commençant par saluer une écrivaine, elle finit par rejoindre plusieurs femmes, car « s'adresser à une femme, n'est-ce pas aussi une façon de s'adresser à toutes? » (Verthuy, 1994, p. 275) Dans son œuvre, Alonzo établit donc un dialogue avec la totalité des femmes. En dirigeant sa création vers des femmes réelles, elle montre sa volonté d'être « étroitement associée au texte en tant que personne et non pas comme simple narratrice. » (Joubert, 1994, p. 306) Alonzo engage sa propre personne dans ses textes. La fiction et la réalité s'entremêlent ainsi inextricablement dans son écriture.

L'implication personnelle d'Alonzo dans son écriture entraîne la création d'œuvres qu'on peut qualifier de féministes, c'est-à-dire que l'auteure s'investit fortement dans ses textes, en tant que militante. À côté de la marginalisation éprouvée en tant qu'immigrante handicapée, se situe une autre forme de mise à l'écart, celle-ci liée à la condition de femme évoluant dans une société patriarcale. Alonzo présente un univers d'amours féminines dans ses textes : amour maternel, lesbien, amical. Elle fait ainsi éclater le moule patriarcal hétérosexuel pour proposer une *autre* façon d'aimer.

Dans mon écriture, j'ai évité jusqu'à présent de parler des hommes. C'est un geste politique. En fait, je choisis de parler des femmes : c'est le monde que j'aime représenter. [...] Dans mon univers, les femmes de ma famille sont très fortes. [...] Et je crois qu'elles ont influencé ma vision des choses. (Alonzo citée dans Dupré, 1994, p. 245)

Dans *Geste*, la jeune femme qui subit l'accident émerge de la souffrance en devenant plus forte et plus solide. Elle s'avère capable de narrer les événements. De ce récit et de ce cri sourd une douleur apprivoisée. La narratrice affirme d'ailleurs à la fin du recueil : « Au retour/Portugaise/je referai l'histoire. » (Alonzo, 1997, p. 149) L'écriture poétique se situe dans cet avenir : « *Geste*, ce sont précisément ces mots jetés sur le papier, plus tard, beaucoup plus tard, quand le futur [...] est devenu un présent. » (1997, p. 51) La narratrice montre le combat qu'elle a livré à

la pulsion de mort, qu'elle a peu à peu transformée en désir de marcher, pour finalement l'actualiser en une volonté d'écriture.

Toutefois, la narratrice s'oppose à l'idéalisation qu'on pourrait faire d'elle : « ne suis ni forte brave grande. » (Alonzo, 1997, p. 94) Elle puise sa force dans l'appui qu'elle trouve chez la mère-amante, qu'Alonzo appelle *elle*. Sans autre identité qu'un pronom, cette inconnue représente toutes les femmes. La puissance que confère la relation singulière d'Alonzo avec une amante se confond de cette façon avec la force que l'auteure trouve dans ses relations avec une communauté de femmes. L'amour se révèle nécessaire pour combattre, et *elle* le lui procure, que ce soit individuellement ou collectivement : « Pour vivre continuer persévérer dit-on lutter des mots de trop./M'aimer. » (1997, p. 99) L'amour, ici, renvoie à celui que lui voue une autre personne, mais aussi à celui qu'elle se porte. *Elle*, par sa force de conviction, amène l'autre à croire en sa valeur et, surtout, l'exhorte à la révolte, au cri, au combat : « Elle dit tu es molle résignée je ne t'aime pas. » (1997, p. 60) Alonzo exprime un lien très fort entre les femmes, puisqu'elle montre la vitalité qu'engendre leur rencontre. Pour s'extirper de la dépression, la narratrice découvre l'action dont elle est encore capable. Elle s'oriente vers l'action littéraire et amoureuse, qui compense l'inaction physique. La narratrice se dit ainsi prête à « soulever ces montagnes au nom de toi » (1997, p. 73). Au nom de *l'amoureuse*, elle peut faire des miracles, c'est-à-dire qu'en associant la parole à l'amour, elle retrouve la force d'agir.

L'amour féminin est ainsi représenté comme un moteur de l'agentivité. Les femmes sont associées au pôle de l'action plutôt qu'à celui de la passivité, ce qui révèle une tout autre perspective de la femme par rapport aux dichotomies traditionnellement instituées. La création d'Alonzo s'avère innovatrice sur ce point. En effet, s'il est encore rare de voir les femmes québécoises revendiquer la sphère d'action pour leur sexe vers la fin de la décennie 1970, il est singulier de voir cette pensée portée par une handicapée. Le combat livré par Alonzo aux contraintes physiques s'apparente beaucoup à celui qu'ont livré les Québécoises des générations précédentes aux limitations sociales qui leur étaient imposées. Dans un cas comme dans l'autre, les barrières ont été fracassées par la force de femmes qui se sont jointes à une communauté.

L'importance de nouer des liens, que ce soit avec les femmes en général ou avec des écrivaines en particulier, peut être rattachée au statut d'étrangère d'Anne-Marie Alonzo. « Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent "complètement libre". L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude » (Kristeva, 1988, p. 23),

soutient Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*. Pour contrer cette solitude attribuable à l'exil, Alonzo recrée une filiation littéraire. En s'adressant à d'autres femmes, en parlant d'elles, elle s'invente des liens d'amitié, d'amour. Ce désir de rencontre s'avère toutefois paradoxal, car il se superpose à un intense besoin de solitude : « Je voudrais être seule ne le suis jamais le serai toujours. » (Alonzo, 1997, p. 31) L'envie de solitude dénote surtout le désir d'indépendance : la narratrice est exaspérée des demandes incessantes qu'elle doit formuler à cause de ses contraintes physiques : « Ordonner exiger demander proposer./Supplier! » (1997, p. 87) Incapable de fonctionner seule, elle aspire à l'autonomie. Parallèlement, elle rêve d'une vraie rencontre. Enfermée dans son corps, elle déplore la solitude éternelle dans ses membres glacés. Même détachée de la réalité matérielle, elle n'en demeure pas moins attachée à la vie amoureuse et intellectuelle.

Le recueil *Geste* d'Anne-Marie Alonzo déconstruit totalement l'équation entre l'immobilité et la mort. Il constitue une ode à l'amour, à l'écriture et à la vie. Il montre que par-delà la souffrance, le désir demeure. L'immobilisme devient moteur de mobilisation puisque ce recueil s'engage dans la cause des femmes. Il s'inscrit d'ailleurs dans le mouvement de l'écriture au féminin, qui a pris forme au Québec dans les années 1970, et manifeste un besoin de s'exprimer par l'écriture et de transmettre la singularité des expériences de femmes. Besoin de révolte et besoin d'expurger ce qui a longtemps été réprimé. Alors que les écrivaines appartenant à ce mouvement ressentent la nécessité de dénoncer le patriarcat, Alonzo se bat contre une autre contrainte, celle de son corps figé. Cette lutte dirigée vers un thème qui la touche presque exclusivement se traduit par une écriture très personnelle, truffée de détails de sa vie intime. Cependant, l'écrivaine aborde paradoxalement des thèmes universels en parallèle avec ce récit très subjectif. Dans *Geste*, ainsi que dans l'ensemble de son œuvre poétique, elle dirige son appel à l'amour vers les femmes du monde entier. De par sa position d'étrangère, elle est en mesure de comprendre les réalités extérieures au Québec et d'y faire référence. Ainsi, elle célèbre les femmes fortes qui proviennent de tous les pays, en commençant par elle, partant du privé pour aller vers le politique.

L'écriture intime, dans *Geste*, se révèle donc une façon d'entrer dans la sphère publique. Partant d'une expérience singulière, Alonzo élargit son propos jusqu'à englober toutes les femmes. Il en va de même pour les altérités, car l'auteure est *autre*, dans de multiples facettes : migrante, femme et handicapée. Subversive, elle fissure l'institution littéraire québécoise par la différence qu'elle produit avec son écriture. Elle provoque des failles dans l'homogénéité relative des

écrivains, par lesquelles pourront se glisser à sa suite les écrivaines migrantes. L'écriture d'Alonzo, si elle lui permet de se mouvoir, déclenche aussi à plus grande échelle la mouvance de l'institution littéraire québécoise de la fin des années 1970. Elle l'entraîne vers la différence, dans le sens le plus radical du terme, ouvrant l'imaginaire du Québec sur un ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

Alonzo, Anne-Marie. 1985. *Bleus de mine*. Saint-Lambert : Éditions du Noroît, 68 p.

———. 1997 [1979]. *Geste*. Montréal : Éditions Trois, coll. « Granit », 159 p.

Dupré, Louise. 1994. « Écrire comme vivre : dans l'hybridité. Entretien avec Anne-Marie Alonzo ». *Voix et images*, vol. XIX, no. 2 (56), p. 238-249.

Escomel, Gloria. 1980. « La Geste ». *La Nouvelle barre du jour*. no. 90. p. 204-206.

Joubert, Lucie. 1994. « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de la complicité ». *Voix et images*, vol. XIX, no. 2 (56), p. 297-308.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 293 p.

Robin, Régine. 1993. *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », p. 7-50.

Rousseau-Dujardin, Jacqueline. 1997. « Mettre le trauma à l'oeuvre ». dans *Écriture de soi et trauma*, sous la dir. de Jean-François Chiantaretto. Paris : Antropos, coll. « Psychanalyse », p. 263-276.

Verthuy, Maïr. 1994. « Aujourd'hui Schéhérazade a appris à vivre : Anne-Marie Alonzo et l'entreprise de vivre ». *Voix et images*, vol. XIX, no. 2 (56), p. 269-278.