

L'Autre à *Tu-tête* : la lettre de *L'Immobile*

Anne-Marie Picard

Volume 19, Number 2 (56), Winter 1994

Anne-Marie Alonzo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201089ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201089ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Picard, A.-M. (1994). L'Autre à *Tu-tête* : la lettre de *L'Immobile*. *Voix et Images*, 19(2), 250–267. <https://doi.org/10.7202/201089ar>

Article abstract

Abstract

Silence/speech, death /life: such is the chiasmus that structures "Cuir-et-Chrome", the opening text of Anne-Marie Alonzo's *L'Immobile*. Lettres. Before being able to write a letter to another, the wounded subject must take up the painful task of self-exploration. With the help of Lacanian psychoanalysis, this article shows how it is in the articulation of three "instances" that the emerging subject is projected into writing: 1) a desiring subject (sujet du désir), fragile, initially portrayed as an object made passive by the Other, threatened by silence and prostration; 2) a rejected-body (corps-décei), outside of the subject, seeking to prevent the desiring speech of the first instance; 3) a symbolic body (corps symbolique), signified, retotalized first by disguises, then by a proper name; the real name of the last instance being /, a subject having recovered the illusion of its totality and its commu-nicability and thus capable of identifying and writing to other similar. Is both loved and loving.

L'Autre à Tu-tête : la lettre de *L'Immobile*

Anne-Marie Picard, Université Western Ontario

Silence/parole, mort/vie: tel est le chiasme qui articule le texte préambule «Cuir-et-chrome» dans L'Immobile. Lettres d'Anne-Marie Alonzo. Avant de pouvoir écrire une lettre à l'autre, le sujet meurtri a dû reprendre le chemin douloureux de la parole sur soi. Nous montrons avec la psychanalyse lacanienne comment c'est dans l'articulation de trois instances que se projettera dans l'écriture ce sujet en devenir: 1) un sujet du désir, fragile, mis en scène tout d'abord comme objet passivé par l'Autre, menacé par le silence et la prostration; 2) un corps-déchet, objectal, de l'ordre d'un réel qui tend à empêcher la parole dsirante de la première instance; 3) un corps symbolique, support de l'être, signifié, re-totalisé, d'abord par des déguisements puis par des noms propres; le vrai nom de cette dernière instance étant le je, sujet ayant retrouvé l'illusion de sa totalité et de sa communicabilité, et donc capable de s'identifier et d'écrire à d'autres je, semblables, aimées, aimantes.

L'avènement du sujet désirant ne s'institue que de son rapport à l'Autre, lequel ordonne pour lui son assujettissement au signifiant¹.

Entre chair et signe

Colette, Françoise Loranger, Dyne Mouso, Lizette Gervais, Ludmilla Chiriaeff, Céline Beaudoin, Louise Marleau, Andrée Lachapelle, Françoise Faucher, Monique Bosco, France Castel, Galia: des noms de femmes qui s'égrènent au fil du quinzième livre d'Anne-Marie Alonzo, le nom des autres, admirées, auxquelles l'auteure va adresser son passé

1. Joël Dor, «Le statut du sujet et la fonction du trait unaire», *Introduction à la lecture de Lacan*: 2. *La Structure du sujet*, Paris, Denoël, coll. «L'espace analytique», 1992, p. 114.

et son avenir, ses angoisses, ses désirs. *L'Immobile*², sous-titré «Lettres», est en effet un livre tourné vers l'Autre: il est composé d'un prologue et de douze chapitres qui sont autant de lettres adressées à ces femmes «réelles, vivantes ou ayant vécu, toutes connues du public», précise la quatrième de couverture. Le prologue, intitulé «Cuir-et-chrome», reste le seul texte qui ne soit ni adressé, ni dédié. Déjà publié en 1985, il commence par ces mots: «En parler encore!» Cet étonnant début, tout en effaçant le sujet de l'écriture, marque sa prise de parole de lassitude. C'est l'ennui, peut-être la difficulté, qui infléchissent donc immédiatement l'ouverture du livre. L'histoire qui va pourtant se poursuivre, parsemée d'infinitifs, semble ainsi n'être arrivée à personne, sinon à cet espace vidé d'une énonciation dénoncée. C'est qu'il s'agit dans le prologue de *L'Immobile* de présenter l'héroïne du titre, justement. Ceci ne peut se faire qu'en l'ensevelissant de la texture redite du drame qui a immobilisé l'écrivante. Dire «*L'Immobile*, c'est moi»: telle est la gageure de ce prologue. Cette présentation de l'écrivante des lettres est pourtant nécessaire. Et c'est précisément cette auto-présentation que nous aimerions décrire afin d'en ralentir la mise en place: le sujet de l'écriture s'y pose douloureusement dans sa rencontre avec le langage même. Cette rencontre est aussi une lutte qui se situe selon deux temporalités: 1) une première rencontre, historique si l'on peut dire, puisque l'auteure rejoue pour nous sa *venue à l'écriture* passée et son lent et toujours précaire mouvement vers l'autre humain; et 2) une rencontre *in vitro*, puisque la lutte continue, puisque la parole, hantée par le silence, semble toujours difficile à graver sur la page.

Nous montrerons que si *L'Immobile* est à entendre comme ce «livre-testament» qui, comme le disent les éditeurs, «clôt une fois pour toutes, le cycle de l'immobilité et de la paralysie³», c'est que l'Autre y a fait son entrée, définitive. Un Autre qui a au moins deux figures:

1) il est d'abord le langage lui-même, avec lequel le sujet blessé lutte pour se dire. Car il faudra en effet ré-attribuer un nom propre à son moi *défiguré*, mais aussi, plus indirectement se réapproprier le nom donné par la société, celui d'*Handicapée* dont la lettre initiale laisse une marque sur le corps. L'écriture et ses règles fonctionneront aussi comme des obstacles à conquérir: ces règles, celles de la narrativité et des institutions du genre et de la grammaire, sont celles qui permettent la lisibilité et donc la communicabilité. Elles permettent de faire entrer l'autre dans une parole qui, sans cela, resterait délire. C'est à cet Autre-là, Autre dit «symbolique» que l'on s'adresse; il est aussi

2. Anne-Marie Alonzo, *L'Immobile. Lettres*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

3. Commencé avec *Geste* en 1979.

posé comme source des signifiants et donc détenteur de la vérité originelle et ultime du sujet.

2) autre figure de l'altérité: celle qui a tout à voir avec l'image de soi comme complétude mais aussi comme être sexué, marqué par un sexe attaché à la tête. Une fois le nom donné — fût-il, comme on le verra, «Cuir-et-chrome» —, le moi peut se retourner vers celle qui regarde, celle dont le regard est désiré. Ce regard devra confirmer la nomination et l'existence du sujet telle que liée au langage. Le *je* appelle un *Tu* à tue-tête: *Je parle d'où tu es, c'est-à-dire d'où je te prête une existence, toujours imaginaire et toujours plus complète que la mienne*. L'autre femme, appelée, par celle qui souffre mais qui déjà peut le dire et donc sublimer la déchirure, sera représentée par ces noms de femmes, historiques, connues, auxquelles s'adressera l'auteure (puisque c'est d'elle qu'il s'agit⁴): figures d'autres (à écrire avec minuscules), *alter ego* adulés, idéalisés.

Devenir l'héroïne de sa propre histoire se fera par un nouveau baptême, le choix d'un signifiant qui fasse *exister* le sujet car ce choix serait à la fois entrée du sujet dans l'ordre de l'Autre symbolique et inscription personnalisée dans la langue. La figure de style, la métaphore, le jeu de mot aussi joueront le même rôle: celui de *simuler* la présence d'un individu à l'intérieur de la structure légiférante du langage commun. La littérature, puisque tel est le nom de cette entrée d'un sujet particulier dans la langue *via* la narrativité, la personnalisation et la métaphore, met en scène cette lutte éternelle entre la jouissance⁵ et la loi.

C'est donc bien un processus de *devenir autre* qui se découvrira avec ce livre et son titre qui est aussi un nom du sujet: *L'Immobile*.

4. Ici se fait jour un glissement vers le biographique où, pire, diraient certains, vers une théorie de la littérature comme communication: «L'auteur nous dit que... l'auteure veut dire que...» Il y a évidemment des effets très forts de référentialisation dans la lecture du texte d'Alonzo et c'est bien de ces «effets» dont il sera question ici: effets de signifié provoqués par les poses successives de signifiants, nominations et métaphorisations, incluses. N'oublions pas, cependant, que ce sont des effets et qu'il sont lisibles et descriptibles si l'on continue de prendre le langage, ses mots, ses lettres pour du réel, c'est-à-dire en fait le seul réel, la seule matérialité, découplable, dans l'acte de lecture. La figure de l'auteure est donc aussi un effet de cette pose du signifiant incarné par la lettre, et de la pause de la lectrice, prise qu'elle est dans un arrêt sur image, paranoïde mais nécessaire pour que quelque chose de stable soit dicible sur les «effets» du texte d'Alonzo. Nous développons ces problématiques et ces leures de la lecture dans un ouvrage qui s'intitulera: *Scènes du corps lisant*.

5. À entendre aussi dans son sens de douleur extrême, incommunicable, faisant implorer le sujet: jouissance qui est toujours celle de l'Autre en nous et que nous évitons tout en la désirant.

Précisons ici, avant d'entrer dans le vif de ce sujet, que ce n'est pas exactement «le corps» qui se met à parler ou les mots qui soudain disent une vérité cachée (comme le dit le résumé de la quatrième de couverture). Le rapport du corps à la lettre se doit d'être travaillé autrement que dans une métaphoricité supplémentaire, opaque, d'un corps qui serait parlant et muet à la fois. Le corps est bien support du sujet et, dans ce sens, matérialité, réel (dirait Lacan) puisqu'il peut être blessé, puisqu'il saigne s'il se cogne contre les objets. Mais il est aussi image de soi comme complétude (à lier alors à ce qu'on appelle le «schéma corporel»); et, finalement, il est encore un corps érogène, carte ou puzzle de régions désirantes, investies par l'Autre, aimé-e, regardant et touchant⁶. Le corps réel parle dans le geste, dans l'immobilité. Mais lorsqu'il écrit, le langage et sa lettre, cette autre matérialité féroce et totalitaire, fait loi. À moins de danser ou peut-être de peindre (et alors encore le corps se re-présente), le corps est absenté par son écriture même. C'est donc un combat, universel, qui se joue entre *le corps et sa lettre*; entre, d'une part, la matérialité du corps (toujours) mourant, le désir du corps vivant, sexué et, d'autre part, l'arbitraire du signifiant qui ne renvoie qu'à son semblable, autre signifiant et qui, par convention, peut être utilisé par tous et n'appartient donc à personne. Voilà le drame. Mais le drame supplémentaire pour *L'Immobile*, c'est que le deuxième corps, l'image de soi, en tant que représenté comme blessé, incomplet, fait son irruption comme terme tiers, pourrait-on dire, entre le corps et la lettre, désarticule le combat de titans millénaire, pour détourner la métaphore même de son but: car n'est-ce pas le style qui fait l'Humain, l'«individu»? Si chaque sujet, incarné donc, cherche par le style à dire le réel de son désir, de sa mort prochaine, de la loi de la sexuation, quelle figure inventer pour dire l'arrêt du corps, l'arrêt du désir, arrêts qui s'appellent aussi castration⁷? Une instance qui semble être un en-plus est

6. Nous pouvons donc distinguer plus précisément ces trois corps comme suit: 1) *corps réel*: chair, os, sang, nerfs, corps anatomique, biologique; 2) *image du corps*, imago appropriée dès le stade du miroir, silencieuse et base de toutes les identifications mais rendue inadéquate, si l'on peut dire, en cas de blessure, de paralysie; elle est en effet à articuler au *schéma corporel*, somme des sensations coenesthésiques, corps en volume dans l'espace; et 3) corps pulsionnel ou *corps du désir*, inconscient, qui est aussi la proie de l'Autre, langagier et désirant: il est un corps marqué par l'histoire individuelle, les rencontres du sujet avec les autres corps réels, imaginaires et inconscients, et ce qui se dit de ses rencontres: le corps du désir est donc à articuler à la fonction langagière, destin de l'humain. Cette catégorisation est inspirée par la psychanalyse. Voir surtout Françoise Dolto, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

7. Castration, coupure, de l'image du corps et du schéma corporel, impressions de totalité, de corps en volume dans l'espace. Le corps blessé, paralysé sera à

en fait, pour le sujet paralysé, un en-moins sans nom, donc inhibiteur du désir. Et ce sera ce dernier qu'il faudra retrouver par la parole.

Si nous articulons le corps et la lettre, ce sera donc sans tomber dans le leurre d'un langage qui serait «vrai», ancré dans la chair, comme si la mémoire de celle-ci était *exprimable*, sans ambages, dans ce qui serait une théorie du reflet, de la stricte correspondance entre chair et signe; comme si donc existait, indépendamment du langage, une vérité enfermée dans le corps et qui serait sue par le sujet conscient. C'est donc une revendication du *non-savoir* par rapport au réel du corps qui guidera notre lecture de *L'Immobile*⁸.

Le facteur infirme

Et taper lentement, sur cette machine.
Une lettre à la fois⁹.

Ouvrons donc le livre du corps immobile à la première page, juste après les dédicaces. Doucement, lentement. C'est la première exergue, anonyme, qui va à la fois articuler le destin du sujet écrivain et mettre en place, en face de lui, si l'on peut dire, une absence, qui va s'avérer être une instance toute-puissante:

Si j'ai été grâciée de la peine de mort,
j'ai écopé d'une sentence de prison à vie.

À partir d'un lieu qui n'a pas de nom, d'un degré zéro, l'agent de la condamnation joue avec le sujet. C'est ce lieu même, insaisissable et implacable à la fois, lieu de la provenance de la parole et du jugement, du destin du sujet, qui est le lieu du Grand Autre, tel que Lacan l'envisage¹⁰. De sa place à la fois vide et divine, il commande ici à la première personne, sujet passivé des verbes, *sujet apparent*, dit aussi la

«redessiner», à reformater pour que le «manque» soit intégré à une nouvelle image par le symbolique: le rapport à soi, au monde, risquera d'être rendu difficile à moins qu'il y ait parole sur ce qui est arrivé: la parole permettra au sujet de réarticuler au corps inconscient, imaginaire, le «nouveau» regard de l'Autre (qui est aussi le sujet lui-même s'il refuse de dire son manque). C'est donc par le symbolique qu'il faudra en passer pour faire lien entre les trois corps. Je renvoie ici au travail de Françoise Dolto, *op. cit.*

8. Dont l'entrée dans la parole se représente ici par un récit, écrit, c'est-à-dire déjà dans une élaboration ternaire par rapport au sujet de l'inconscient.

9. Anne-Marie Alonzo, *op. cit.*, p. 24.

10. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966; *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse: séminaire Livre XI* (1964), Paris, Seuil, 1973; *D'un autre à l'Autre: séminaire livre XVI* (68-69), inédit.

grammaire. Passivation et apparence: telles sont les premières caractéristiques de cette singularité qui entre dans l'écriture, jouet d'une justice invisible sinon aveugle. Et c'est justement un désir d'échapper à cet œil troué, de trouver un regard qui le fasse exister, qui va motiver le *je*, héroïne improbable du texte d'Anne-Marie Alonzo.

Sur la deuxième page, où le blanc règne encore en maître, une citation de *La Carte postale* de Derrida met en scène un drôle de messager: un coursier de cauchemar qui ne parvient jamais au but, parce qu'il détient un objet paradoxal: une «nouvelle qui doit rester secrète». Cette transmission impossible rend la mission inutile, l'existence et la fonction mêmes du messager dérisoires. Car ce dernier ne sait pas ce qu'il porte. Et si ce messager, traverseur de l'espace, ne va nulle part, c'est qu'il est surtout un «héritier», l'aboutissement, lui-même d'une généalogie. Il est donc porteur d'un legs qui est (encore) un destin: une lettre secrète, volée aux Dieux. Ce sont eux, grands ricaneurs célestes, qui détiennent le sens du destin et de la lettre. Celle-ci contient leur demande, à eux qui ont confié la mission et qui en même temps l'empêchent. Le messager chute, il est impuissant et à porter la lettre et à la garder secrète. Quel est donc son secret? La lettre ne contient que le nom du destinataire qui est le sujet lui-même, toujours coursier, toujours en route vers une chute, un destin qui est celui, justement, d'accomplir le désir de l'Autre. Le sujet est en ce sens infirme, impuissant à garder ce secret qu'il ne connaît pas: telle est la deuxième *marque* — comme on dirait «marque de naissance» — du sujet humain. Le sujet apparent, passivé, est un jouet du destin dicté par l'Autre, *infirmé* par le signifiant qui ne le supporte plus, qu'il ne peut, lui, soutenir. La recherche infinie de la lettre du désir de l'Autre qui me ferait sujet de mon désir: telle est la métaphore de l'inadéquation du facteur infirme qui ne peut advenir, arriver dans la jouissance de l'être: il y a tant de lettres à poster, lettres qui n'arrivent jamais à destination, *lettres en souffrance*.

C'est dans cette dimension, universelle, du corps immobilisé par la pesanteur de la mission, prostré par la loi même du signifiant toujours insatisfaisant, loi de l'Autre du sujet toujours insatisfait, que nous entrons¹¹. Portée par cette loi universelle, *l'immobilité* pourra alors

11. Ce sera encore ce sujet souffrant, chagrin, divisé qui est mis en scène par la citation donnée de Cixous à la troisième page de *L'Immobile*. L'entrée est lente dans le corps du texte. «Qui peut te dire où s'achève ton corps» (se) demande le sujet. Ce lieu-là où s'arrêterait le corps est territoire où règne l'Autre, son désir: c'est aussi le lieu de l'écriture «où s'arrête l'étendue à souffrir», où se trouve le mot-bouchon sur la plaie.

devenir la métaphore de ce qui pèse sur tout sujet, de ce que la loi du langage lui traverse le corps. Quant à la lettre, elle est à entendre dans son sens (lacanien) triple, d'abord, de support du signifiant, caractère en attente de sa phonation, d'une part; deuxièmement de marque, physique, de l'ordre du réel donc et qui doit être distinguée du langage, du symbolique, qui n'est que jeu de différences, de valeurs négatives; et enfin, de missive envoyée à l'autre, semblable lecteur.

Il y a amalgame des deux premières significations de la lettre chez Alonzo car c'est bien la lettre *H*, initiale du mot *Handicapée*¹² gravée dans le corps, qui figurera l'altérité du signifiant et sa réalité. Parlée par l'Autre, le regard des autres, le *H* est l'initiale d'une identité d'emprunt donnée à un sujet meurtri qui cherche un autre nom, avec toujours, planante, la menace du silence. À la fois hiéroglyphe d'un rébus qui ne représente pas ce qu'il figure, enluminure comme cet *alpha* que l'être cherche à apprivoiser, à dessiner infiniment pour déjouer l'arbitraire du signe, mais aussi marque au fer rouge sur le corps de l'humain, la lettre se transformera en missive, dans la deuxième partie, illustrant la formule lacanienne de la communication en en faisant sa devise: «dans le langage notre message nous vient de l'Autre [...] sous une forme inversée»; ou encore: «Le style c'est l'homme [...] à qui l'on s'adresse¹³».

Prendre donc *L'Immobile* au pied de sa lettre. Car la lettre a une mission: elle met en miroir deux sujets-femmes et attire vers l'expéditrice le regard et le message, imaginaires, d'une autre, idéalisée. La lettre demande à être lue mais n'attendra pas réponse. La question que le sujet posera à cet Autre est celle de son désir (à entendre transitivement et intransitivement): *qui suis-je pour toi? que pourrais-je te dire que tu ne sais déjà? que pourrais-je être pour que tu m'aimes?* Il n'y a, en effet, pas de question posée sinon celle, infinie, du désir de l'Autre, futur du moi, lectrice qui, «par retour du courrier», me fera continuer à vivre. Jacques Lacan nous en donne le récit:

Ce que cherche le désir, c'est moins l'autre le désirable que le désirant, c'est-à-dire ce qui lui manque [...]. Je désire l'autre comme désirant et quand je dis désirant, je n'ai même pas dit, je n'ai expressément pas dit *me* désirant: car c'est moi qui désire et, désirant le désir, ce désir ne saurait être désir de moi que si je me retrouve à ce tournant-là où je suis bien sûr, c'est-à-dire si je m'aime dans l'autre, autrement dit, si c'est moi que j'aime¹⁴.

12. Qui apparaît à la page 19: «Un mot n'est pas dit qui commence par H.»

13. Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 9.

14. *Id.*, *L'Identification*, séminaire inédit du 21 février 1962 (souligné par l'auteur).

Les lettres, celles adressées aux douze femmes par l'auteure, sont circulation de signifiants fondée sur une croyance, un désir d'être entendue, sinon vuë. L'espoir de réponse, c'est donc bien une suppléance narcissique, nécessaire pour qu'il y ait un *je* qui continue de figurer le moi, fragile. *Je dis « Tu » pour que tu me dises à mon tour.*

L'Autre connaît le nom, sait ce qu'il recouvre: c'est le signifié de ce nom que l'être cherche, dans l'écriture. Pour le sujet de *L'Immobile*, il s'agit aussi de se refaire un nom qui signifie le corps, c'est-à-dire qui guérisse le corps, malade du signifiant¹⁵. Le nom d'auteure (acquis par la publication et la re-connaissance) pourvoit, dans le symbolique, à ce qui, dans le réel, n'est plus à sa place: la complétude du corps. Ce corps *en souffrance*, colis qui attend réclamation par son destinataire, est corps abîmé: il va être reconstruit par son écriture même. C'est de cela qu'il va s'agir dans le livre et grâce au livre. Dans son ouverture lente, cette reconstitution est déjà amorcée, jouée comme telle. Car citer c'est déjà adresser, même si c'est le sujet qui entre dans l'écriture qui s'adresse à lui-même: ce faisant il se constitue comme point stable, se dessine comme un point central, celui de l'interprète qui a *fait sens* de la lecture des fragments. C'est comme si les citations en tant que signes, liés, lus (par quelqu'un sans nom, encore) pointent vers leur centre, vers ce qui forme un creux et qui est le sujet. L'Autre, personnifié comme texte mais aussi comme autre/auteur, puis comme femme adulée du public, s'incarne et donc s'apprivoise et se dépasse: il est transformé en bribes de textes, en noms propres, chaînes de mots données à lire qui vont mimer, déjà posée, l'envie de se lire, de poursuivre le *sens du non-sens* et de l'injustice faite à l'être. Les citations mettent donc en scène une lecture et un sujet lisant, au travail, *en marche*. C'est cette mise-en-marche d'un corps symbolique au lieu de l'immobilité du corps réel qui va être racontée douloureusement — marche enfin accomplie, après des années de lutte. De cette épiphanie d'un corps sublime venue du *vol* de la lettre à l'Autre qui avait condamné, pourra surgir *l'envol*, qui est aussi amour de soi et d'une autre.

Barrer le réel, se donner un nom

«Cuir-et-chrome». Tel est le nom du premier chapitre, introduction, *pro-logos*¹⁶ ou *pré-ambule*, littéral: avant de faire circuler les signifiants

15. Malade du mot «Handicapée», case prête pour un sujet qui la refuse. Nous empruntons l'expression au séminaire de François Perrier (1971-1972): *Les Corps malades du signifiant: Le Corporel et l'Analytique: Séminaire 1971-1972*, Paris, InterÉditions, coll. «L'Analyse au singulier», 1984.

16. Étymologiquement «avant le discours», avant donc, le discours à l'autre.

dans les lettres à l'autre, il faut se trouver un nom. Car «la nomination... c'est ce qui intéresse la naissance du sujet, le sujet est ce qui se nomme¹⁷». «Cuir-et-chrome» avec des tirets fait lien, unité, totalité: tel est le premier nom (avant le je), la provenance du sujet qui prend la parole; et le signifiant tiendra la fonction qui est la sienne: celle de servir de «point d'amarre de quelque chose d'où le sujet se constitue¹⁸».

«Cuir-et-chrome», matériau du réel, du corps-chaise, deviendra donc le nouveau nom, ancrera la nouvelle histoire qui commence: muscles-tendons, os-nerfs fictifs pour que le «corps flou» se tienne, pour que «l'histoire [aussi] tienne» (p. 18). Il faut commencer par donner à voir la matérialité froide, métallique, qui fonctionnera ici comme le signe d'un manque, d'un affaissement empêché. Car l'histoire du sujet à venir tient en effet à un fil qui est plus une structure: structure externe au corps et au récit, donnée, de façon provocante, comme tête de chapitre, car elle est aussi la structure du corps soutenu, du sujet charpenté, la présence outrageante, criante de l'absence dans le corps. Cuir-et-chrome, comme un nom propre. Le nom de l'Autre en soi: immonde, étranger, étrange. Cet inassimilable, peau d'animal et métal, bute contre les cellules, la vie, le sang qui bat. Lanières qui retiennent, qui serrent, membres de métal incassables, insensibles, lisses, brillants, inaltérables. Cuir-et-chrome: ce qui manque au corps, tel est le nom. Le sujet se fait violence en invitant le monde et son regard à cette cérémonie de baptême, orchestrée et choisie, en toute liberté, avec le courage d'un corps qui se relève.

Le corps entre parenthèses¹⁹

En parler encore! (p. 17)²⁰

Encore! Parler! Telle est la condamnation de tout sujet humain. Parler *en-corps*, c'est-à-dire toujours parler contre/sans le corps et à partir de lui. Car tout corps est infirme dans le langage, infirmé par le langage. Écrire donc par compensation, pour suppléer au trou, détourner la pulsion de mort, se refaire une image de soi: ce qui revient à

17. Jacques Lacan, *L'Identification*, séminaire inédit du 10 janvier 1962.

18. *Id.*, *ibid.*, séminaire inédit du 20 décembre 1961. Pour une élaboration théorique des rapports entre signifiant, nom propre et trait unaire, nous renvoyons au travail de Joël Dor, *op. cit.*

19. Entre accoudoirs, aussi: |____|

20. Je ferai suivre les citations tirées du texte d'Anne-Marie Alonzo de la pagination. Si le texte en italiques il y a, sans pagination, il sera donc le mien.

remettre en place le réel, à *réaliser* le nouveau corps par l'imaginaire d'abord. Ici, dans l'ouverture du préambule, le corps n'est pas encore attaché à un *je*. C'est en effet l'infinitif qui va installer et représenter cette impossibilité et la fragilité de la prise de parole et de désir, parole et désir articulés par les champs sémantiques des verbes: *parler, écrire, dire, reprendre, joindre, donner, chercher, saisir, faire le tour, se savoir, pouvoir dire, atteindre/êtreindre*. L'infinitif, comme un ordre donné à soi de recommencer à parler sans que l'illusion d'une existence à part entière n'y soit convoquée, est en quelque sorte le temps de l'imaginaire²¹ qui va intervenir dans la loi du symbolique. Les verbes, pour la plupart, restent sans sujet, car il n'y a pas de *je* encore, cohérent, signifiable. Plus loin, le je apparaîtra, timide personnage, comme le sujet du verbe *tenter*; le corps, lui, reste sujet du verbe *cesser*: tout est dit, là. Entre celle qui essaie de raconter et le corps coïncé, cessé; entre le *se* — pronom indéfini désincarné, déséché, reste du sujet encore inédit —, et le *mot-trou* trouvé, celui-là même de *Cuir-et-chrome*, d'*Immobile*, il reste quand même l'avancée boitante des phrases: une longue, une courte, une longue, une courte, haletantes, mimant la courbe de la vie qui bat sur l'écran de la page:

En parler encore!

L'écrire, dire, inévitablement ce qui déjà, sous formes d'articles, livres, rencontres, débats, a été dit.

En parler encore.

Reprendre la douleur, la joindre où j'avais tenté de la laisser. Un temps. Fraction de seconde et d'espace.

Un 5 juillet, 10 heures. (p. 17)

Hésitations de l'écrivante qui va se lancer dans le don de parole, prendre son envol dans la peur, dans l'histoire de cette peur. C'est alors d'une anamnèse bégayante dont nous serons les témoins, remémoration où le drame de l'accident va être revécu et sublimé, sans pourtant être vraiment « raconté ».

Donner le jour, l'heure exacte, où coïncé, entre les deux sièges avant de la voiture, le corps a cessé de battre.

Quelque part entre des rails de chemin de fer et l'hôpital.

Un temps.

L'Histoire est simple. Une enfant en voiture avec ses parents, son frère.

Un temps.

21. Temps donc en dehors de l'action, du mouvement: l'absence de sujet immobilise le temps.

Comme pour chercher le souffle, le saisir au tout début, en faire soigneusement le tour. À peine, et en silence.

Se savoir vivante et pouvoir se le dire, même immobile. Surtout. (p. 17)

Des Textes alors, textes/lettres, textes d'urgence.

Adressés, dirigés vers, inspirés par.

La lettre. Moyen sûr d'atteindre/êtreindre. J'écris, choisis à qui j'écris, écris les lettres sur papier charme et papier de soie, les écris à mesure et contre temps.

L'histoire est simple, se répète. Une enfant en voiture avec ses parents, son frère.

Situer la scène: coccinelle VW bleue [...]

Au bord du chemin de fer, l'arrêt. Une seconde, fraction.

(Et l'accident). (p. 18)

Si le *je*, personnage du drame, s'absente toujours ici («Le corps... une enfant»), c'est que ces temps marqués dans la chronologie et la narration sont ceux de la douleur qui n'aurait d'articulation que le cri dont le retour est toujours possible. Les pauses dans le récit du drame sont à voir et à entendre comme des dépassements du cri: il faut reprendre ses forces pour faire entendre à l'Autre qui attend ce qu'il sait déjà. Cette mise à mort du cri est guérison par le passage frayed du corps-déchet, de l'abject, dans le symbolique. Les pages de *L'Immobile* sont blanches de cette douleur de l'anamnèse. Les yeux doivent se fermer, réprimer la terreur. Le silence marque donc déjà un au-delà du cri, un retour à la civilisation, à la loi du symbolique, à l'angoisse de l'Autre reconnue: un Autre qui est soi et qui ne veut plus se souvenir, seule dans sa tête. Le silence est ici un refoulement de l'imaginaire, une préparation pour l'entrée dans la parole, il est en fait déjà parole, en tant que valeur signifiante: il est ce que les mots ne sont pas, ne peuvent pas. Le blanc, le point final, mais aussi certains signes typographiques vont montrer cette pudeur du sujet parlant.

(*Et l'accident*). Entre parenthèses, la fin, protégée du sens qui la frapperait, qui la rendrait communicable, c'est-à-dire déjà lieu commun. La parenthèse mime ici le corps coïncé, lové et silencieux autour du trou secret de la terreur. Elle déjoue dans sa candeur la loi du langage, son universalisme dû à l'arbitraire du signe. Les parenthèses fonctionnent comme pictogramme: elles donnent à voir l'impossibilité d'advenir dans le langage avec son histoire particulière de sujet, son récit de corps à corps quotidien avec cette impossibilité-là. L'accident reste ainsi indescriptible, noirci par un arrêt sur une image qui ne nous reste, à nous lectrice, qu'*imaginable*.

S'énonce ainsi quelque chose du rapport entre corps et lettre qui marche comme la bande de Möbius ou comme un dessin d'Escher: la phrase s'écrivant mime l'impulsion de la vie qui reprend au moment même où l'histoire, pour se mettre en marche, arrête le corps dans sa course. Le réel est apprivoisé par l'écriture matérielle car du sens est fait du hasard, de *l'accident*, de la *coïncidence*. C'est de cette mise-en-mots que renaît le sujet désirant, devenu représentable dans une histoire. Cette dernière s'ancre bien dans «l'accident», qui semble difficile à objectiver: l'effet de réel, qui serait créé par les dates, les lieux, les circonstances — indispensables pour qu'il y ait récit et installation d'un sens — reste encore impossible, comme si cet «effet» qui est simulacre était trop obscène; le trauma restant, malgré tout, refoulé. Le non-dit des faits va ainsi construire l'histoire autour d'un manque, sa bordure dessinée par ce qui reste la coquille vide des «ancrages référentiels», ancrages qui, ici, refusent de jouer leur rôle et finissent par ne rien dire, par dire le Rien. Le non-dit montré comme tel ouvre l'autographie non pas par un *Je suis née* le... mais sur sur un *Je suis morte, un jour*. «Mort» nécessaire, si l'on peut dire, pour que naisse le mot même de mort et donc la naissance d'un sujet dans ce qui est l'écriture de son origine: celle de sa perte et de son avènement simultanés. Il s'agit donc, dans ces premières page du livre, de reprendre en quelque sorte son souffle, de mimer la recherche du mot — «mimer» car il est déjà trouvé — qui a dit la cassure, le gouffre.

Par l'utilisation de l'espace typographique, l'auteure va rejouer sa propre recherche des mots, inscrire le temps même de la rencontre de l'Autre (à la fois signifiant et autre femme), et laisser à la lectrice le temps pour comprendre. On dirait bien ainsi que les mots ont peur de devenir lettre morte, les phrases, de se fermer sur un sens commun, littéral: «... textes d'urgence. Adressés, dirigés vers, inspirés par.» L'écrivante raconte en même temps que son origine, qui est trauma, la redécouverte folle de la chaîne signifiante: folie de mots qui inventera la course de l'immobile. Elle commence donc par reprendre, dans l'introduction à son recueil de lettres, l'histoire même de sa prise de parole: elle réinvente pour nous le *je* des lettres à venir. Mais il lui a fallu en passer par la répétition (balbutiante car la lectrice n'en sort que des bribes) du trauma originaire où le moi s'est perdu de vue, scène primitive reconstituée pour re-mettre le Tout à sa place, le Tout du corps. Il lui a fallu revivre l'avant, avant l'effacement. C'est alors bien cela qui appelle le blanc comme réponse à l'indicible du corps souffrant: «Dire le mal ne *me* servirait qu'à *dire*. La douleur m'est intime, farouchement personnelle. / Se partage peu» (p. 19)²².

22. Souligné par l'auteure.

La métaphore, gravée au lieu du corps

Trente-huit ans [...]. une femme se souvient [...]

Le corps traîne, épuisé du long voyage, la douleur est de trop, s'est depuis lors installée [...]

Comment et que faire pour que l'histoire se tienne, si ce corps flou de douleur, si, déserté, ce corps ne bouge pas.

Permanent «état de siège» [...]

Assise noble pharaonne. Scribe accroupie faisant sa marque au stylet.

(p. 18-19)

Ici, maintenant, se fait exister une femme dans sa mémoire, prise dans un corps qui n'a pas encore de *je*. Comment faire tenir la structure narrative sur cette absence-là? Voilà le nœud. L'histoire du sujet, le récit qu'il se fait de sa vie est fondée à la fois sur la remémoration de l'accident et sur la complétude imaginée d'un avant qui serait «retrouvable»: c'est ce fondement paradoxal qui donne sens au *je*, fragilisé par le fait qu'il est «basé» sur le leurre d'une figuration imaginaire, exprimable comme un *J'étais* à la fois indicible, nostalgique et inconnu:

Je me souviens, ne me souviens plus, ne sais plus de quoi exactement, je me souviens.

Tout est vrai, je le jure. Rien ne l'est. (p. 23)

De là l'ambiguïté de cette phrase — «Comment et que faire pour que l'histoire se tienne, [...] si, déserté, ce corps ne bouge pas» — qui tente de dire la rencontre du symbolique, de la narrativité et de ses lois avec le corps réel, souffrant. S'il y a conflit entre les lois langagières et les enjeux d'auto-représentation, ici, vitaux, c'est sans doute que les lois grammaticales présupposent, attendant au pronom ou au nom propre, sujets de verbes (d'état ou d'action), un corps redressé, corps faisant, dirigé, ancré dans le sol; un corps a priori, qui est référence stable du je mais qui ne se prononce jamais comme vivant, entier, restant absent et totalitaire de cette absence même. On ne dit jamais: *je-corps, je-moi-être-vivant-parlant-bougeant-parmi-les-autres*, mais c'est cela que dit le «je», en même temps qu'il ancre dans le *ici* et le *maintenant*: le doigt du pronom pointé vers un corps posé à la croisée d'un lieu et d'un temps. Mais alors, le corps qui ne peut bouger, là, ailleurs, reste cloué dans le *ici*, s'en trouve traversé par le temps sans pouvoir en éviter la pesanteur et l'inexorabilité en fuyant au devant, dans un au-delà potentiel, désormais barré. Le sujet est épinglé par l'aiguille d'un signe qui ne dit pas son immobilité: *je suis*

clouée par mon nom même. Tel est le destin funeste de tout humain mais que Alonzo arrive ici à articuler à cause du poids de chair payé.

Il ne reste alors au sujet qu'à inventer un autre ailleurs, un autre *transport* pour être sauvé: celui de la métaphore: «Permanent "état de siège"», dit l'auteure, sourire en coin, pour dire à la fois la lutte et la rencontre entre le corps et le mot. Et l'état du sujet s'y met entre guillemets²³, à distance (même si elle est celle du cynisme). Ce qui est un jeu de mots dit en fait le moment inaugural d'une articulation: celle du vide, du *malêtre*, advenant à la symbolisation par l'écriture, la création esthétique. Mais c'est une symbolisation qui demeurera un «va-et-vient entre ce qui est écrit dans la fiction du livre et ce qui s'écrit dans le réel du corps²⁴». Car si l'articulation du signifiant à ce corps anatomique, vidé, sanglé invente un corps «textuel», ce corps-personnage (d'où le sujet du désir tel un Phœnix pourra s'envoler à nouveau) évite, encore ici, au sujet de dire *je*. C'est de ce «corps devenu récit²⁵», que pourra jaillir l'auto-dérision, l'expression du rapport conflictuel qu'entretient le moi avec son support et la précarité de la symbolisation: «Forteresse encerclée, sanglée, attachée» (p. 19), une *forteresse vide*, seulement pleine de mots car le corps représenté est un corps absenté par son signe, mort. En déclarant la guerre (par la dérision et la métaphore), à sa propre matérialité physique, lâche, assise, le sujet crie son impuissance et la fin menaçante du récit que le *je* se fait de sa vie:

N'existe ce corps que fragmenté. Je sens, ne sens pas je sens [...] (p. 19)

Mon corps n'est pas moi.

L'immobile est décor. (p. 21)

Cette altérité qui est moi sans l'être pourra ainsi facilement se déguiser, se styliser en corps écrivant, corps de l'Auteure qui tient sa plume comme un symbole de toute-puissance: «Assise noble pharaonne. Scribe accroupie faisant sa marque au stylet.» L'écriture comme seul mouvement. Je suis Reine, régnant dans la course du corps fictif de la

23. Au lieu des parenthèses, pictogramme de l'indicible. Les guillemets sont signe de la prise de parole mais ils marquent ici une prosopopée où quelqu'un, narrateur omniscient, fait parler un personnage, encore marionnette; ou peut-être ces guillemets «dessinent-ils les commissures d'un sourire...

24. Comme le montre Paul Mathis avec Pouchkine mais aussi Mishima, dans son article: «Écriture, sexuation et pulsion de mort», *Le Corps et l'écrit*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. «La Psychanalyse prise au mot», 1981, p. 53-84.

25. Expression empruntée à Ivàn Almeida dans son article du même nom, «Un corps devenu récit» dans *Le Corps et ses fictions*, sous la direction de Claude Richler, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1983, p. 7-18.

langue des autres. Je suis scribe, accroupie aux pieds de la pharaonne immobile et je tremble tellement j'écris, sous sa dictée, le récit de sa vie. Je me déguise en personnages-sujets, sujets de verbes d'actions, même si ces verbes sont ceux de la souffrance. *Je ne dis rien d'autre que JE-CORPS* pour que ma pose grammaticale devienne une pause ontologique, pour que le temps s'arrête aussi qui traverse la chair, figée, incapable de fuir. J'écris pour marcher, pour me tenir debout. Comme la lettre majuscule de mon nom.

J'écris, dit-elle, ce qui ne se raconte plus, seule en corps gardé de mémoire, je ne dis rien d'autre quand j'écris. (p. 19)

Le *je* apparaît donc bien comme énonçant et énoncé, sujet du verbe écrire, d'abord, avant d'advenir aussi comme sujet du verbe *souffrir*, du verbe rire, et puis un jour du verbe *plaire*:

Anesthésiée, paralysée, je ne souffre plus, ai trop souffert, en ai trop ri, ai bien joué à rire. (p. 19)

Immobile, je cherche à plaire.

Plus encore.

Mieux. (p.21)

Mais dans le texte de *L'Immobile*, l'infinitif est toujours là, sécurisant, on dirait, pour masquer l'angoisse surgie dans le va-et-vient entre ce qui s'écrit et ce qui se vit. Le jeu avec les mots, les *tenues* de pharaonne, l'écriture même du je ne procurent une image de plénitude que par intermittences. Le parcours est long qui mènera à l'amour de l'autre, à l'amour de soi, à cette déclaration même qui arrive au beau milieu et à la fin comme une scansion du préambule, une devise auto-proclamée en forme de dyptique:

Je me suis longtemps tue.

Je raconterai l'histoire. (p. 20)

Tout sert d'histoire.

Et je me suis trop longtemps tuée (p. 26)

Si c'est moi qui me tais, c'est bien l'Autre qui a tué, un Autre bien réel et un autre introjecté dans la haine de soi, dans l'angoisse. C'est alors un *JE/TU* triomphant qui sera la réponse au cri à tue-tête, silencieux, et au regard pesant, posé sur ce corps «qui n'est pas moi», dans la rue de tous les jours.

Tu, L'Autre

Car on n'est jamais seule avec son langage: l'Autre veille, curieux voyeur qui a déjà le nom tout près, sur le bout de la langue. Dans les

pages qui vont suivre la mise en place du sujet dans le langage, l'histoire de *L'Immobile* s'ancrera dans le regard des autres, malveillants, se cherchera dans celui, aimable et bienveillant, qui renverrait à l'héroïne l'image glorieuse du chemin parcouru :

À trente-huit ans le ton change. Codes, lois, règlements. Même les noms varient.

Qui suis-je? sous tant d'appellations? Dossier cliente, patiente, numéro? Quel genre cet handicap? Comme on dirait à quelle saveur cette glace? [...]

Le monde écoute, fait aussi semblant [...]

Déjà j'ai vu la peur.

Dans la rue un homme m'insulte... Il crie, dit, cruel, ce qu'il faudrait taire.

Alors je sais!

L'angoisse qui monte, me noue, m'empêche de dire: en criant il m'immobilise, recrée la douleur d'être, refait l'accident comme on repasse un film.

Et là, lentement, à l'intérieur de ce qui est fou de moi, je soubaite qu'il me heurte de sa voiture. Qu'il me tue!

*Cessera là et seulement là, le mal*²⁶... (p. 19-20)

L'histoire commencée sans sujet, s'arrête, pose donc, enfin, la question: «qui suis-je?» (p. 20) Qui suis-je quand je dis *je*? C'est-à-dire soudain qui suis-je pour *l'Autre*? Voilà où le *je* mène. L'état civil, l'identité d'emprunt, référence sociale du *je* (seulement volé momentanément au langage de tous), va faire retour et inhiber en même temps la recherche de soi, complexe, éternellement recommencée. C'est là que le *H*, lettre au fer rouge dans la chair, devient l'enluminure d'un chapitre où le corps vu, perçu et percé, recensé, devient prisonnier, numéro. Comment passer *incognito*, «cible privilégiée offerte au regard de l'Autre»? Comment détourner

[l']insistance et la répétition du regard de l'Autre [qui] assign[e] alors inévitablement le sujet travesti en un lieu d'identification dont il [est] captif. Captif, en effet d'être l'objet [de curiosité, de répulsion] d'un Autre dans lequel il ne repér[e] plus lui-même ce qu'il désir[e]²⁷.

Le corps *Handicapé* est dans l'espace de l'Autre langagier *et* de l'autre imaginaire, autres qui voient, marchent, violents, apeurés, sauvages de

26. Ce passage apparaît en italiques dans le texte d'Anne-Marie Alonzo, comme un autre (p. 25-26) qui est aussi une sorte de flasback, de scène de peur où elle est montrée dans sa différence.

27. Joël Dor, *op. cit.*, p. 117; Voir aussi Jacques Lacan, *L'Angoisse, séminaire: Livre X (1962-1963)*, inédit, qui inspire la réflexion de Joël Dor.

civilisation: l'aventure est bien au coin de la rue. Le regard mortifère de l'autre est cela même qui va mener vers un désir de mort par ce semblable. Que je disparaisse alors avec ce corps trop voyant, trop là, trop parlant, ironiquement, dans la rue des autres: «Cessera là et seulement là, le mal.»

Si l'on pouvait s'engouffrer dans l'Autre, qu'il soit écriture ou corps du semblable marchant, corps de l'autre femme, aussi, aimée... Ce sera peut-être alors le rôle demandé à la lettre-missive, celui de faire disparaître le corps pour que ne restent plus que les mots, ceux qui peuvent se lover entre le *je* et le *tu*. La lettre, mise-en-scène de l'autre que je suis sans l'être. Afin de déjouer ce «[r]efus catégorique du regard de l'autre sur ce corps affaîssé» (p. 21), il faudra en appeler à un «regard [qui] ne tue pas» (p. 25), regard dont est affamé le sujet, car il est ce qui l'éloignera de *l'immobile*. Ce regard-là est celui du *Tu*, regard lisant qu'elle met en scène dans la disposition des phrases et leurs silences, qu'elle mettra en place dans les lettres à des femmes connues: pour que le miroir fasse effet, pour que l'image de l'autre, icône idéalisée, me renvoie à moi-même la jouissance de l'être-là, Une. «Mon corps n'est pas moi» (p. 20). «Oublie ce corps que je ne saurais voir» (p. 21), dit-elle. Oublie ce corps que je ne saurais être. Regarde mon regard, la vie du visage, le mouvement des yeux, le sourire du plaisir. Je suis Mona Lisa²⁸, pharaonne, grande prêtresse, pythie mystérieuse. Dévisage-moi, c'est là que s'écrit mon savoir.

Le sujet désirant, souffrant; le corps réel, douloureux, immobilisé; le corps social, masse vue, étiquetée; le je des verbes de l'histoire répétée qui déguise le corps en complétude; un sujet cassé sans «je» qui mime sa difficulté en se cachant, en disparaissant devant l'infinitif: telles sont les instances qui s'entrechoquent, s'interpellent pour *L'Immobile Anne-Marie*, pour que l'Autre, lisant, puisse elle aussi immobiliser son corps, plier ses jambes sous elle, s'arrêter de faire semblant de fuir. La fabrication du sens de soi s'est faite dans la ré-écriture d'une rencontre, celle d'un corps avec le langage, avec le poème et le récit, donnée à lire, donnée au parcours des yeux de celles et de ceux qui peuvent aimer, savoir. C'est ce mouvement latéral, poussé vers une fin qui ne viendra pas, que notre propre approche métonymique a tenté de mimer. Comprendre c'est aussi voler, installer son sujet dans la place. Comment ne pas voler la lettre de l'Autre, auteure souffrante? La lettre a balbutié dans ses jeux avec le corps invisible de celle qui a écrit, qui écrit la déchirure. On sait bien alors que même si

28. Dont l'image illustre la couverture, une Joconde en chaise roulante, souriante, évidemment.

la pulsion de mort est [toujours] aux abois; [qu'il faut constamment compter avec elle, [...]] ce n'est pas elle qui fait la qualité d'un texte; elle attise le fantasme pervers, mais *elle fait du réel le seul registre où l'esthétique et l'éthique se rejoignent pour fonder le lieu où la correspondance du lecteur et de l'écrivain peut se faire*. Il ne peut exister d'écart, sans risque de scandale, entre l'agrément apporté par le texte au lecteur et le destin tragique de son auteur²⁹.

La lecture de *L'Immobile* a fait s'arrêter, a fait mourir le corps de la lectrice. C'est peut-être ce temps d'arrêt du corps de l'Autre, temps qui est regard, qui fera se rencontrer les yeux et bouger le corps de l'écrivante. Comme Shéhérazade qui parle pour ne pas mourir, elle a mis un mot devant l'autre pour détourner, transformer le trou du regard de l'Autre, toujours meurtrier, en chaîne de désir: l'enchaîner à son désir de savoir (la suite). Là où je existe, énonciatrice à pieds solidement ancré dans le langage, pourra se dire le désir de *Toi* qui est désir de vivre, de poursuivre.

29. Paul Mathis, *op. cit.*, p. 67 (nous soulignons).