

Muses et musées : l'effet « tableau » de l'écriture

Claudine Potvin

Volume 19, Number 2 (56), Winter 1994

Anne-Marie Alonzo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201091ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201091ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Potvin, C. (1994). Muses et musées : l'effet « tableau » de l'écriture. *Voix et Images*, 19(2), 279–293. <https://doi.org/10.7202/201091ar>

Article abstract

Abstract

This article examines the textual /visual relationship in four collections of Anne-Marie Alonzo's texts; writings which are accompanied by photographs or constructed around one or many paintings. The book becomes an image or art gallery in the way that it accumulates and shows the excess, "l'ex-centrique" of all attempts at representation. Writing/painting consists of finding the arrangement, the event, the movement, the permanent show. Alonzo's work thus recreates a "tableau" effect as the writer "exhibits" in a series of discontinuous galleries. Breaking the framework, the traditional continuum of perspective, Alonzo's writing deconstructs. Language, here defined as simulacrum and infinite reproduction, filters light, subverting meaning and interpretation, parodying the artistic and historic traditions which underlie the production and reception of creation. For this author painting is a form of escape to which she resorts, where suffering as well as the pleasure and seduction of writing begin.

Muses et musées : l'effet « tableau » de l'écriture

Claudine Potvin, Université de l'Alberta

Cette étude interroge le rapport du textuel au visuel dans quatre recueils d'Anne-Marie Alonzo, ouvrages accompagnés de photographies ou construits autour d'une ou de plusieurs toiles. Le livre se fait image ou musée en ce qu'il accumule et montre l'excès, l'ex-centrique de toute tentative de représentation. Écrire/peindre consiste alors à trouver l'arrangement, l'événement, l'installation, le mouvement, le show permanent. Les textes d'Anne-Marie Alonzo recréent en ce sens un effet « tableau », car l'écrit « expose » dans une série de salles ou galeries discontinues. Briser le cadre, le continuum traditionnel d'une certaine perspective, déconstruire. Simulacre, reproduction à l'infini, le langage y filtre précisément la lumière, subvertissant le sens et l'interprétation, parodiant le champ artistique et le corps de l'histoire qui sous-tendent la production et la réception de toute création. Il semble que la peinture soit pour cette auteure une forme d'exil textuel, une suite de fuites et de retours où s'amorcent la douleur, mais aussi le plaisir et la séduction de l'écriture.

Le lien s'est fait. Entre l'écrit et le peint. Entre ce qui est, par la peinture, exprimé, et ce qui fait jeu d'écriture, c'est-à-dire « écran ».

(*La Vitesse du regard*)

Anne-Marie Alonzo a intégré la dimension visuelle à son travail d'écriture depuis toujours. À l'automne 1992, la revue *Trois* qu'elle dirige soulignait « la présence constante des liens entre les diverses formes d'écriture et les arts visuels » qu'a entretenus *Trois* (la maison d'édition et la revue) depuis sa fondation. Tour à tour sujet, objet, commentaire, description, récit, l'image fait signe au texte, s'y inscrit, le parle tout comme le mot dessine la ligne et le cadre du tableau ou

de la photographie. En ce sens, l'art devient arrangement, événement, ex/position, rétro/spective, installation, mouvement, verbe. La toile ou l'image travaillent le texte, l'écrit se projette dans le dessin, la forme, la couleur: page couverture, intercalaire ou centrale, l'image s'insinue, commente l'écrit qui la reprend à sa manière. Parallèles, les deux formes interpellent le regard, le toucher, la voix.

C'est ce rapport du texte au visuel que cet essai tente de saisir à travers quatre recueils d'Anne-Marie Alonzo: *Seul le désir* et *Nous en reparlerons sans doute* (en collaboration avec Raymonde April et Denise Desautels) accompagnés respectivement de cinq photographies; *French conversation* (écrit en collaboration avec Alain Laframboise), abondamment illustré d'une toile de la Renaissance démontée, déconstruite et décodée au moyen de techniques de collage et de superposition; finalement, *La Vitesse du regard* qui constitue, comme le sous-titre l'indique, un ouvrage autour de quatre tableaux de Louise Robert. Ma réflexion se veut davantage une analyse textuelle qu'une lecture de l'image bien que l'échange sémiotique produit ici ne permette pas de faire abstraction d'un jeu d'interprétation du visuel dans la mesure où il «masque» l'écrit et fait «écran» pour reprendre l'expression de l'auteure.

Lire le musée

Le musée tient un discours socio-culturel sur toute forme d'art qu'il loge ou ne loge pas et par ricochet sur le récepteur. Le contexte n'y est jamais donné mais produit. Le musée renvoie nécessairement à la sélection, la collection d'objets qui recréent ou cherchent à créer l'illusion de la cohérence, «For the museum seemed to be equally a space of exclusions and confinement¹». Le musée classique, physiquement composé d'une enfilade de chambres, assure un effet de continuum, ce que l'écrit illustré vient briser à plus d'un titre puisque l'image ne s'y enchaîne pas nécessairement ou dans tous les cas, à l'envers, par brisures, par détachements, par fragments. En effet, la série, la suite contient la rupture, la limite, la transformation, détruisant jusqu'à un certain point les notions d'originalité, d'authenticité, de valeur.

Dans un magnifique livre sur la muséographie, Lauro Zavala remarque que le musée est avant tout un espace de l'excès. Le musée

1. Douglas Crimp, «The Postmodern Museum», *Parachute*, mars-mai 1987, p. 62. Traduction: «Car le musée semble représenter à la fois un espace d'exclusion et de clôture.»

accumule et exhibe l'excès social de l'information, du temps, du quotidien: ex/centrique, asymétrique, il s'approprie l'espace de la rue, de l'histoire, de la culture, de l'expérience personnelle, de l'art, etc.² Par contre, le musée rappelle aussi la fin d'un monde, la mortalité (objets figés hors de leur fonction utilitaire, personnages de cire, animaux empaillés, tableaux d'un autre âge). Adorno écrivait que:

The German word *museal* (museumlike) has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchres of works of art³.

Toutefois, l'expérience muséographique correspond sans doute en partie au désir du visiteur de musée. Lecteur, il s'y retrouve en fonction de trois éléments selon Zavala: le rituel, l'éducatif et le ludique. Premièrement, le musée situe le récepteur dans un temps hors de l'ordinaire, dans un espace atemporel, face à des objets déplacés de leur fonction habituelle comme des mots hors-contexte, sans référent absolu. Puis le musée sensibilise le visiteur à une vision du monde «autre» (espaces centripète et centrifuge: par rapport au contexte ou à l'individu). On aime ou on n'aime pas ou bien on apprend, on retient, on dialogue. Finalement, mettre l'accent sur le jeu, le plaisir, l'imagination, le poétique pour que

le visiteur désapprenne, relativise sa propre vision du monde, retrouve des associations inédites, individualise l'expérience collective, collectivise l'expérience individuelle, s'approprie le texte, resémantise et reconnaisse les manques de l'énoncé muséographique⁴.

Dans sa dernière fonction, le musée réduit la frontière entre la présentation et la représentation, l'imitation, la reproduction et le mythe, l'illusion et la réalité. Musée-spectacle, musée-galerie, musée-souvenir, musée-dégustation: point de consommation, point de vente,

-
2. Voir Lauro Zavala, Ma. de la Paz Silva, J. Francisco Villaseñor, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 31.
 3. Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum», *Prisms*, London, Neville-Spearman, 1967, p. 173. Traduction: «Le mot allemand *museal* (*museumlike*) a des connotations désagréables. Il décrit des objets avec lesquels l'observateur n'a plus de relation vitale et qui se meurent. On les conserve davantage par respect historique que par besoin. *Museum* et *mausoleum* sont comme les tombeaux de famille des œuvres d'art.»
 4. L. Zavala, Ma. de la Paz Silva, J. Francisco Villaseñor, *op. cit.*, p. 41-47. La citation est à la page 46; ma traduction.

point d'observation, point de lecture. Le récepteur tourne l'œil, tourne les pages selon l'angle de son désir. Il se promène d'une toile à l'autre comme le lecteur, la lectrice, entre les lignes. Écrire/peindre, retrouver le sens, le show, le montre-moi de quoi tu parles, les pistes, les traces, les coups de crayon.

Le musée, ce sera donc un espace ouvert qui s'arpente, se marche, se parcourt de long en large, se transforme à chaque lecture, à la mesure des pas, des arrêts, des doutes, des angoisses, des soupirs, des regards de la foule; le musée, c'est tout à la fois le canon, le classique, le connu, l'invitation au voyage, le naïf, la subversion, l'étonnant, le moderne. Photographies, sculptures, peintures, montages, collages, cadres, objets, corps, matières, matériaux, extérieurs, intérieurs, fenêtres, etc., le visuel accroche, s'accroche au regard des passants qui traînent dans les salles et y cherchent une forme d'émotion. Les peintres laissent traîner des couleurs et des pinceaux sur les canevas, pénètrent les musées par le filtre de la toile et de la lumière; les visiteurs se rincent l'œil au passage. Les plumes des écrivains se perdent dans d'autres salles, chambres fermées, pièces publiques; parfois, le corps des mots trempe dans l'encre des artistes; les lecteurs ont alors l'impression de se promener au cœur des images, images empruntées, images du texte, images que l'on invente au fil de la lecture.

Ainsi certains livres d'Anne-Marie Alonzo. Ils font musée, provoquent un effet «tableau» non seulement parce que l'image y interpelle le lecteur ou parce que l'art (la photo, la toile, le dessin) s'y trouve décrit/inscrit dans le texte, mais parce que son écriture est perméable aux formes d'art qu'elle (se) représente; la narratrice laisse pénétrer la dimension visuelle qui habite l'écrivante. Dans ce contexte, les termes musée, art, toile, tableau sont pris dans un sens large, écriture et art s'incluant l'un l'autre. Pour reprendre l'intervention de Nycole Paquin, ajoutons que:

Déjà répertorié, attribué, historicisé et monumentalisé, le tableau sera ici entendu comme programme ouvert, c'est-à-dire comme matrice à laquelle tout récepteur se prend en vertu d'un savoir qui lui est propre et qu'il rend au système double du support: image et texte⁵.

Musée-spectacle à son tour, le texte se lit en fonction d'une vision et d'un regard doubles: re-vision s'insérant entre les lignes, entre des lettres accrochées aux images. Peut-on suspendre un livre?, se

5. Nycole Paquin, «Corps à corps: l'objet d'art et son récepteur», *Travaux sémiotiques*, textes réunis et présentés par Jacques Allard, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. «Les Cahiers du Département d'études littéraires», 1984, p. 97.

demande l'auteure dans *La Vitesse du regard*. Un tableau à lire, un livre à exposer: entre les deux, un mouvement vers, un geste de la main ou de l'œil, une soif, un désir de s'immiscer au centre de la couleur. Ne dit-on pas de certains écrivains qu'ils savent brosser un tableau? Figurativement, métaphoriquement, le langage signifie et imite l'art, peut-être bien plus que la vie. L'œuvre est un musée qui (se / s'y) réfléchit.

Image et texte: photosynthèse

Deux recueils d'Anne-Marie Alonzo parmi les textes retenus pour mon analyse s'articulent autour d'une série de photographies, cinq précisément. Intercalées dans le «récit», mises entre parenthèses, elles se donnent à lire entre les pages du livre d'une part et servent de substrat au texte lui-même de l'autre, commentaire sans l'être, image ou projection textuelle infinie. À partir de la photo, l'auteure imagine, discourt, augmente, excède, remplit les ombres et la lumière d'une pellicule noire et blanche. Il ne s'agit donc pas de parler pour ou à travers l'image ou d'accoler deux langages qui se répondraient en écho mais de faire (se) parler deux corps plastiques pour que s'entende l'élan de la matière, pour que se touchent les voix, pour que bouge l'écriture. L'image n'a pas à être dite mais, plutôt, perçue. Elle est «une impression avant d'être un fait culturel», écrivent Célyne Poisson et Joanne Lalonde dans un compte rendu d'un numéro de la revue *Degrés* consacré aux travaux de recherches dirigés par Fernande Saint-Martin⁶. Cette dernière commente par ailleurs que «[l']hypothèse sémantique de l'iconologie qui propose que l'image visuelle prend sens à partir des éléments verbaux qui lui sont accolés, ne peut servir de base à l'analyse sémiologique⁷.

*Seul le désir*⁸ se construit sur un corps de femme en partie absent, caché, interdit peut-être. Cinq temps poétiques marqués par un

6. Célyne Poisson et Joanne Lalonde, compte rendu de *Degrés (Sémiotiques visuelles. Recherches québécoises)*, vol. XIX, n° 67, automne 1991, *Protée*, vol. XX, n° 3, automne 1992, p. 112.

7. Fernande Saint-Martin, cité dans Célyne Poisson et Joanne Lalonde, *ibid.*, p. 111.

8. Anne-Marie Alonzo, *Seul le désir* (photographies de Marie-Christine Simard), Montréal, La Nouvelle Barre du jour, 1987. Pour toute citation des ouvrages d'Anne-Marie Alonzo, j'indiquerai la page entre parenthèses. Ma lecture des photographies, des illustrations et des peintures retenues par l'auteure se fait par le biais du livre lui-même; elle est donc limitée au véhicule qui lui sert de musée provisoire. Toutefois, me servant de l'objet artistique comme d'un support ou d'un accompagnement bien que je le perçoive aussi comme un objet autonome, mon commentaire a l'avantage d'interroger le signifiant textuel à partir d'un autre lieu.

mouvement constamment interrompu: d'abord, une femme enfle un vêtement par-dessus la tête ainsi dissimulée; le sein se devine, se sent. L'ensemble reste flou, sans importance, sans évidence. Le deuxième tableau refuse encore le visage, l'identité, car la femme y tourne le dos à la caméra et n'offre que la nuque au spectateur. Puis le corps semble se mettre en marche. Les mains tendues, la jambe avancée, les doigts écartés pour une prise invisible. Encore une fois, le corps coupé au niveau des épaules empêche la reconnaissance. En quatrième lieu, le visage apparaît mais bloqué par les mains et les longs doigts effilés qui prolongent des bras qui à leur tour clôturent le corps. Finalement, la dernière image offre le profil de la femme posant délicatement sa main sur le cou et la ligne du visage; elle semble absorbée, regarde avec une certaine intensité, voire curiosité, un objet non identifié. Notons que l'image de la femme sera reprise sur la page couverture, vaporeuse, fondue dans le gris de l'arrière-plan, séduite on dirait.

Jean Baudrillard considère la photographie comme le parfait simulacre de la société industrielle. Copie, reproduction, imitation, illusion, infinie duplication, la photographie ne représente pas pour autant les choses telles qu'elles sont. Elle choisit, filtre, oriente en fonction d'un sujet et d'un objet culturellement déterminés. Susan Sontag remarque à ce sujet que la photographie à la fois enregistre et justifie, et en même temps emprisonne, arrête et fausse le temps; elle confirme et refuse l'expérience simultanément; elle assaille la réalité et s'y soumet également; bref, elle est «a means of appropriating reality and a means of making it obsolete⁹».

Comme une extension de l'œil de la caméra, le motif du regard domine l'écrit chez Alonzo. Le corps cherche à voir une forme, un amour, un regard qui permettrait l'échange dès la première ligne: «Assises face à face cette fois. Nous nous regardons mirons l'une dans l'autre. Ne nous parlons pas. / (N'avons jamais vraiment parlé.) [...] Assises (si) loin l'une de l'autre. Des mains corps surtout comme est dit: cœur. / Je t'approche. Caresse la parole. Roulent les mots sur la langue ne bougent ne se disent pas» (p. 11). Le langage ne passe pas encore car la communication implique nécessairement la vue de l'autre: (se) regarder, (se) mirer, détailler, voir, faire semblant de voir; l'œil (offert; se ferme, s'étire, cligne; regarder l'œil, faire de l'œil; l'œil en coin), les yeux (s'arrêtent, se calment, se lèvent, se baissent, se détournent, changent de couleur, rient, oublient; yeux de sable, yeux

9. Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977, p. 179. Traduction: «une façon de s'approprier le réel et une façon de le rendre périmé.»

noircis), le regard (brûle, m'agite; vif, soyeux, latin, en sourdine, amplement; chercher le regard), les cils (glissent). Le sujet parlant se place ainsi dans une position d'observation qui l'oblige à traiter les mots en matière visuelle. Le regard, une fois inscrit dans le texte, récupère aussi l'image qui y tient lieu de décor ou de toile de fond. En fait, texte et image se construisent alors l'un en fonction de l'autre et non pas l'un à partir de l'autre. Ils se disent plutôt l'un l'autre, se parlent selon l'intensité de l'éclairage. L'écrit ne définit pas uniquement, ne commente pas mais s'interpose; l'image n'ajoute pas, n'apporte pas mais fait texte, fait corps avec le cadre qui la contient.

Seul le désir débouche sur le récit, la parole (parle encore, raconte, faire roman, raconte-moi une histoire, me fais conter, conte, raconte, *dirai*, tu parleras de moi, parle-moi): «Mais au fond où voir se perd au fond le tumulte» (p. 56). Le tumulte des bouches, des lèvres, des langues, des dents: la soif, le verre, la boisson («Le verre à côté. Tu me sers m'as servie. Mes lèvres et le-cou-drôle-de-dents» [p. 57]). Le désir trace lentement la rencontre des corps, s'épuise dans le regard, ailleurs, effacé: «Je cherche ton regard le suis l'oblige. Et puis d'élan comme retenue de siècles d'élan je te serre t'enveloppe et garde. / Tu ne bouges ne t'échapperas pas! / S'incrument s'imprègnent mes lèvres et marquent. Ton cou saura la trace» (p. 58). La contradiction apparente entre l'image de la femme qui se cache («tout ce qui se cache est doublement voilé» [p. 44], écrit Alonzo) et la voix qui s'installe au cœur de l'histoire se résorbe.

Nous en reparlerons sans doute, composé en collaboration avec Denise Desautels et Raymonde April¹⁰, reprend le motif du regard mais cette fois davantage centré sur le problème de la fiction. Le livre interroge le portrait, la lecture possible, l'équivoque de la photographie, le geste d'écrire, le travail de l'ombre et de la lumière, la description, le sens. Ici encore un personnage de femme fondu dans la pénombre, à peine révélé: «personnage essentielle. sur fond de lumière à contre-jour une femme referme le regard. se tait. elle est là. s'interpose. figure centrale de la fiction» (janvier 1984-septembre 1986).

Sommairement, le schéma photographique que l'auteure suit de très près présente dans un premier temps une femme dans l'embrasure de la porte, un bras appuyé sur le cadre, les cheveux hérissés.

10. Anne-Marie Alonzo, *Nous en reparlerons sans doute*, en collaboration avec Denise Desautels et Raymonde April (cinq photographies), Laval, Éditions Trois, 1986. L'ouvrage n'étant pas paginé, je donnerai le titre de la partie dont la citation est tirée à la fin de celle-ci.

Puis une femme assise dans un fauteuil, immobile; au fond une fenêtre, un grand rectangle blanc, presque vide; à l'avant-plan une table, des tasses. En troisième lieu, la femme, le fauteuil, la fenêtre, la table à nouveau, des verres maintenant. Ensuite, la sortie: la prairie, le bois, le parc, la mobilité: une femme y marche. Enfin, une table remplie d'objets de cuisine; une sorte de nature morte. Exit le personnage.

La photographie n'imité guère le réel; sous un couvert de fidélité qu'elle a longtemps conservé, elle l'interprète, le transforme, le modifie, le parle, le condense, l'agrandit. Les zones d'ombre et de lumière couvrent la texture de ces images: effet de négatif, d'épreuves, de clichés. Plaques sur lesquelles les masses de blanc et de noir dessinent une série de contours flous, imprécis, méconnaissables, illisibles. Curieusement ou en raison de cela, le texte est daté alors que la pagination y est absente: refus de numéroter le récit mais inscription de l'événement dans le temps (trois parties: I janvier 1984 – septembre 1986; II mai – septembre 1986; III août – septembre 1986) et l'espace grâce à la photo.

Eugenio Donato qui a étudié la représentation du musée dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert le rapproche de l'épistémologie archéologique et de la notion d'origine: «Its representational and historical pretensions, ajoute le critique, are based upon a number of metaphysical assumptions about origins — archeology intends, after all, to be a science of the *archés*¹¹.» Les œuvres d'Alonzo sont chronologiquement marquées (la fin de l'histoire par exemple) mais nient l'origine, le commencement de l'écriture, voire de la création qui s'inscrit dans une forme de continuité sans cesse brisée. Tout imprécise qu'elle soit, la photographie dans le texte révèle tout de même des corps, des objets, des moments, des gestes, des manques, des absences. L'histoire se termine d'ailleurs toujours au même moment bien qu'elle s'amorce à des périodes temporelles variées. Ainsi le paquet de photos que l'on reprend à un différent moment du voyage pour n'en montrer qu'une partie. Le retour y renvoie invariablement au même lieu, au même jour même si on ne situe pas le début au même endroit.

Le jeu d'ombre et de lumière que les séquences temporelle et spatiale accentuent sera repris au niveau textuel dans le mouvement

11. Eugenio Donato, «The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 220. Traduction: «Ses prétentions représentationnelles et historiques sont basées sur un certain nombre de conceptions métaphysiques des origines — l'archéologie se concevant, après tout, comme une science de l'*archés*.»

de répétition et l'effet descriptif de l'image poursuivi tout au long du recueil. Des phrases détachées s'y enchaînent sans cesse, augmentant paradoxalement la dimension de continu que le musée crée faussement d'une salle à l'autre. En réalité, l'accumulation, la collection, la reproduction que la technique photographique permet à l'infini, la répétition, le retour en arrière, la reprise du récit, la vision soutenue exigent et signalent avant tout l'interruption, l'arrêt, l'hétérogénéité, l'absence de continuité même, le déplacement, la fragmentation, l'illusion de la cohérence. René Payant a noté que tous les textes (picturaux ou autres, ajoutons-nous), reprennent et contiennent d'autres tableaux¹². Or, si la citation suppose une forme de confirmation, elle engendre parallèlement une séparation ou un rejet.

Nous en reparlerons sans doute, se faisant répétition et pure description (paraphrase de l'image), fait éclater les limites du cadre narratif visuel. On y lit que: «Rectangles. Profils. Fictions enchâssées dans le blanc. Jusqu'à ce que l'image éclate. Jusqu'à ce que le doute. Corps. Objets. Table. Des voix dans la lumière. L'une après l'autre au premier plan. Au centre, la masse noire. Que le livre échappe au désir» (mai-septembre 1986). Parler de la photo imprimée, de la figure centrale de la fiction, décrire la figure, échanger des pages sur le sujet, voir l'image au-dedans, pour que le livre se mette en mouvement, «s'avance je dis: le pied lève est levé. Puis la jambe. La photo n'agit pas. Ne fait pas jeu triche trompe et trahit» (août - septembre 1986).

La mise en scène: jeu et simulacre

French Conversation, composé en collaboration avec Alain Laframboise¹³, annonce dès la page couverture le double travail de déconstruction, graphique et scripturaire, auquel se livrent les auteurs. On y retrouve un célèbre tableau de l'École de Fontainebleau datant de la fin du xvi^e siècle intitulé *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*. La toile est déchirée en deux séparant les deux femmes et coupant l'élan ou le geste de l'une d'entre elles qui tendait le bras vers le sein de l'autre. Dans la peinture originale et complète, deux jeunes femmes à la posture rigide, figées et bien droites, prennent un bain sous la surveillance (sinon, comment justifier sa présence?) d'une troisième figure occupée à des travaux d'aiguille dans le fond de la pièce (la

12. René Payant, «Bricolage pictural: l'art à propos de l'art; I. La question de la citation», *Parachute*, n° 16, 1979, p. 5.

13. Anne-Marie Alonzo et Alain Laframboise, *French Conversation*, Laval, Éditions Trois, 1986. Les pages de cet ouvrage ne sont pas numérotées; cependant, les citations suivront les allusions aux gravures mentionnées antérieurement.

mère, la servante, une sœur?). La jeune femme à la gauche de l'observateur retient entre le pouce et l'index le mamelon de Gabrielle qui, elle, tient entre les doigts de la main gauche une bague. Seul le haut du corps de ces deux demoiselles, de la taille à la chevelure, est perceptible. Ces deux femmes regardent d'un œil absorbé l'artiste ou l'observateur, attentives à la moindre remarque, semble-t-il. Le modèle de non-communication ou de voyeurisme auquel Mieke Bal fait référence à propos de Rembrandt s'avère pertinent dans le cadre de cette réflexion. En effet, affirme Bal dans son analyse :

Alors que le schéma linguistique tend à occulter les modes d'opération du pouvoir dans la communication, le modèle visuel tend pour sa part à ramener l'acte de regarder à un simple jeu de pouvoir, à une pure relation de sujet à objet, dans lequel le récepteur ou l'observateur a un pouvoir absolu et où l'objet du regard ne participe même pas à la communication¹⁴.

« Comment un personnage féminin peint par un homme, poursuit-elle, peut-il accaparer un pouvoir sémiotique que l'on s'obstine à lui dénier, c'est-à-dire faire signe au spectateur¹⁵? » Suite à Bryson, Mieke Bal identifie chez l'observateur un regard fixiste qui refuse l'historicité et sa concrétisation et a partie liée avec le savoir autoritaire et le discours officiel; et un regard mobile, conscient du processus du regard, prêt à courir des risques et ne niant pas le travail de la représentation, lequel permettrait, par opposition, une forme de participation. En ce sens, le personnage féminin face à une lectrice/spectatrice, vu/lu par Alonzo ou autre, recevrait le bénéfice du/d'un doute redoublé par la transformation des codes visuels dans le recueil.

Pour compléter la description du tableau qui sert de base à l'élaboration de l'ouvrage, il faut insister sur les épais rideaux qui encadrent littéralement la scène ou les scènes (l'avant-scène, la scène centrale, l'arrière-plan, la toile de fond, la peinture dans la peinture, etc.). Autant de scènes donnant lieu à de multiples registres d'interprétation, relectures et réécritures que l'ouverture de ces draperies qui ne bloquent le sens et la vue que partiellement permet. Tout d'abord le bain lui-même est vêtu d'une toile grise, pendant du tapis de velours vert foncé qui recouvre la table placée tout au fond, devant la cheminée. De plus, le premier rideau à l'avant-scène, fabriqué d'une étoffe plus délicate et plus soyeuse, fort brillante, entourant normalement le bain, donc cachant la scène, est ici soulevé et retenu par une

14. Mieke Bal, « Avec son regard de maître », traduit de l'anglais par G. J. A. Monette. *Protée*, vol. XX, n° 3, automne 1992, p. 56.

15. *Ibid.*, p. 54.

sorte de fil d'un côté, attaché par un nœud de l'autre. Derrière, un rideau plus lourd à demi fermé ou à demi ouvert, sépare les deux parties de la pièce: celle où se baignent les jeunes filles et celle où une dame penche la tête sur ce qui semble un ouvrage de broderie. En dernier lieu, une peinture accrochée au mur du fond dont on n'aperçoit que le coin gauche du bas laisse entrevoir deux jambes en partie traversées par un tissu. Le motif des tentures sera repris dans presque toutes les illustrations repensées et agencées par Alonzo et Laframboise. De fait, le linge, la broderie, la robe, la nappe, les rideaux, la toile de bain sont révélateurs, indices, de tout un jeu à l'œuvre dans ce tableau, soit le désir de dissimulation, un jeu de cache-cache sous-entendu, un simulacre de naturel. Le tissu qui tombe et habille, le pli doublé, redoublé, drapé, écarté ou pendant fait contraste avec la peau d'albâtre absolument lisse des jeunes femmes, les coiffures parfaitement égales, les bustes bien hauts, retenus, le corps nu des deux sœurs.

Il est évident que *French conversation*, recueil généreusement illustré, je le répète (les images y sont plus nombreuses que les éléments textuels), déconstruit la toile de départ sur le mode parodique. Plus que tout autre, ce volume répond à la fonction ludique du musée en ce qu'il est composé comme un étalage de représentations (en montre) et en sa qualité de jeu (pour le plaisir). À la fois collection d'images (objet) et discours (sujet) sur le fait d'assembler des objets comme tel, sur le Musée et l'Art, le livre-objet se donne, se vend, s'exhibe, se lit en fonction d'une esthétique de la réception qu'il définit lui-même.

À l'aide de techniques de découpage, de collage, de déplacement, de transposition, de transformation, d'emprunts, de surimposition d'images, de peintures, de reproductions de livres ou autres, les auteurs ont fragmenté, désarticulé, démonté, morcelé, défait le tableau en question pour le recomposer, le remonter, le rapiécer, le recoudre, le reconstruire en l'inversant, en le transgressant. Dans son étude *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon considère que la parodie est:

[...] related to burlesque, travesty, pastiche, plagiarism, quotation, and allusion, but remains distinct from these. It shares with them a restriction of focus: its repetition is always of another discursive text. The ethos of that act of repetition can vary, but its «target» is always intramural in this sense¹⁶.

16. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York et Londres, Methuen, 1985, p. 43. Traduction: «[...] liée au burlesque, au travestissement, au plagiat, à la citation et à l'allusion quoique distincte de ces formes. Elle partage avec elles une limitation

Or la subversion du tableau de Gabrielle et sa sœur, opérée par l'image et l'écrit (renversements, dé/formations, inversions), contient la répétition, la re/présentation parodique d'une scène dite originale, première, ex/centrique, authentique, alors que seuls les bras se rejoignent et que les doigts se posent à peine au moment où les corps/mots se frôlent dans le silence: «c'est là l'histoire premier tableau scène première». Ailleurs, la scène, cachée sous des pièces géométriques blanches et grises (dont deux débordent le cadre: excès, projection), reproduit le négatif, le simulacre, l'illusion d'un plein, le faux, la copie, l'erreur, l'équivoque, comme dans cette projection de l'ombre de Gabrielle qui «NE PARLE QU'À VOIX BASSE NE PARLE PAS» ou «en perd le sens Gabrielle ne bronche tient retient l'anneau ne fait ni une ce sein ne coule pas tout est mensonge répète-t-elle autour du rose la bague autour du sot».

Dans un autre plan, le corps de la femme se prolonge dans celui de l'homme (la création d'Adam de Michel-Ange s'insérant dans le tableau initial: le corps morcelé, craquelé, le doigt de Dieu) pour abolir la chute d'Ève, le mythe de la faute: «Si tu tombes si par mégarde mais tu sais toujours te tenir retenir d'élan comme on dit d'élégance tu (te) fêles te romps pourtant et rien ne soude ou n'allume ce corps effrité.» Si «L'histoire était simple», lit-on au pied de deux bustes posés sur un piédestal, la lecture est complexe: trouver «le point d'angle» entre Picasso et la (R/r)enaissance. En dernier lieu, la femme (modèle) contemplée ne bouge pas, ne peut se déplacer: corps coupé en deux, sans sexe, sans jambes, sans mobilité, sans tête parfois, absent ou décomposé. Le texte amorce le mouvement toutefois, l'invente, permet au corps féminin de quitter le socle de pierre où l'art et l'histoire la retenaient: «À peine s'y pointait le pied elle (et c'est d'elle que dire est dit) elle, prenait jambes à son cou évitait de répondre GABRIELLE!?! ne s'en étonnait même plus. J'ai rêvé crois-tu cela m'arrive rêvé de rêve inventé le pied pointé à peine la marche la main sur la hanche c'est à y perdre souffle c'est à y perdre cette fois aussi y perdre l'âme agitée.» L'avant-dernière page représente un squelette posant la main sur un crâne. Le texte lui, reproduit une lettre sans mots (seules la date, la destinataire — l'âme — et une signature qui n'en est pas une — X-y sont inscrites). Quelques lignes vides parce «qu'au bout du compte comme au bout du sein les choses prennent mauvaise allure et mauvais genre».

Finalement, *French conversation* questionne l'Art et la Culture à travers le démontage de la peinture et au moyen de l'écriture. La

au niveau du focus mais sa répétition appartient toujours à un autre texte discursif. *L'ethos* de cet acte de répétition peut varier, mais son «objectif» reste intramural en ce sens.*

reproduction déchirée de la page couverture le confirme. De plus, la lecture uniforme, monologique, d'un certain type de discours des arts visuels et d'une certaine critique se voit scindée, transposée dans une autre langue. La prétendue conversation française du titre ironiquement exprimé en anglais déplace grâce à la traduction le texte et l'image ailleurs. Écrire et lire constituent en soi des actes de traduction que l'œuvre d'art sollicite également. D'ailleurs, il est clair que les jeunes filles de la toile, figées comme des miroirs, pure attente, ne sont là que pour poser l'une à côté de l'autre, en représentation, mises en scène, impassibles. Les croquis des deux leçons d'anglais (*Mary and John; Mary's clothes*) dont le texte reprend un dialogue plutôt artificiel complètent le processus de transformation, les illustrations provenant de vieux manuels scolaires qui reproduisent des modèles de jeunes filles ou d'étudiantes « idéales » (rappel évident de Gabrielle et sa sœur). La fonction didactique de l'image tend à abolir le sens original.

La reproduction non identique (5^e image), le passage de l'anneau, le masque, l'œil/mamelon/bague entre les doigts (6^e et 7^e images), le brouillage sémantique, l'action de déborder le cadre ou l'image initiale, l'effacement ou le grand drap blanc qui couvre l'envers du décor (10^e et 11^e images), l'art dans l'art ou la peinture dans la peinture (Botticelli, Picasso, Georgia O'Keefe, Michel-Ange: 12^e, 19^e, 21^e, 22^e images), autant de questionnements et de renversements d'un (faux) idéal féminin, faux parce que revu et corrigé avant tout. L'Éden ne signifie plus la chute et la création de Vénus représentera toujours une mise en scène de plus où se joue un échange érotique entre le créateur et la créature à réinventer. La beauté s'estompe. Au milieu d'une page où seul se lève le rideau sur une scène sans acteurs, sans éclairage ni décor, l'écriture fait le vide sur le corps de la femme: « Entre scènes entrefaits tu, dit Gabrielle, n'es pas celle que je croyais ne l'es plus. »

La séduction de la toile

Dans le quatrième ouvrage d'Anne-Marie Alonzo que l'auteure qualifie d'essai-fiction, la narration se fait théorie. En effet, c'est dans *La Vitesse du regard*¹⁷ rédigé autour de quatre tableaux de Louise Robert que l'écrivaine tente de cerner le plus nettement le rapport entre le peint et l'écrit. Quatre toiles abstraites, quatre immenses taches de couleur: du gris acier au bleu poudre, des masses noires au blanc écume, du vert obscur à l'explosion de soleil et d'arc-en-ciel

17. Anne-Marie Alonzo, *La Vitesse du regard*, Laval, Éditions Trois, 1990.

avec ici et là quelques traces de rouge où la couleur absorbe le crayon de l'écrivaine devenue « celle qui écrit à partir de celle qui peint » (p. 20). Il s'agit de « Mettre image/langage en équilibre/équation » (p. 19), d'établir un échange (« languimage » [p. 20]).

Le lien entre les deux modes d'expression pour Anne-Marie Alonzo implique une lente séduction faite de contemplation, de bonheurs, de mouvement, d'observation: gestes de quête, de découverte, d'apprentissage. « Ne pas penser au combat mais à la quête, écrit Alonzo. À la séduction de la toile par l'artiste. Je te choisis, te charme, te séduis, te gagne, je fais de toi ma chose. Amoureuse, je te découvre » (p. 22). Et un peu plus loin, le courant amoureux entraîne dans ses eaux le désir de la création, le besoin de re-produire mais encore plus celui de « donner à lire une histoire autre » (p. 27) comme « dans une légère danse de séduction où la toile tangué, sentir monter le désir. Un désir souple et fin, un souffle qui court » (p. 27).

La peinture, continent familier, chez soi suspendue, « lieu personnel d'un savoir, en dehors de tous les lieux investis. Dire: chez moi! éviter: musée! ou galerie!» (p. 23), lieu d'écriture. Les tableaux de Louise Robert contiennent des caractères nombreux, des lettres, des inscriptions dans tous les sens, souvent illisibles: griffonnés, barbouillés, « mémoires accumulées » (termes de la peintre, deuxième toile), les mots se perdent, fuient, reviennent, surgissent, marquent, angoissent, bafouillent, inquiètent, ravissent. Détours et sorties, dans les mots de la peinture s'entend un hors-cadre que la fiction de la toile ne cesse d'interroger. Les questions qu'Anne-Marie Alonzo pose à l'artiste sont en ce sens des questions qui reviennent sur la table d'écriture: comment lire une toile?, « Les mains qui dessinent, écrivent, vont-elles à la même rapidité? / Écrit-on, peint-on à la vitesse du son, de la lumière, du regard? » (p. 29), « Comment faire la différence entre ce que peint Louise Robert et ce que je suis moi, ce qu'en moi son travail atteint de profondeur? Sinon en écrivant » (p. 33). Michel Foucault a remarqué dans son examen de *Las Meninas* que:

[...] le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre: on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe¹⁸.

18. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

Oui et non. La toile sous-entend la parole; l'écrit s'adresse à l'œil, fait des clins d'œil à l'image; «Les traits écrivent le dessin, dira Anne-Marie Alonzo, l'écriture les dessine» (p. 25). Métaphoriquement, figurativement mais aussi physiquement, dans la voix, le souffle, le regard de celle qui observe, lit, se penche sur la ligne.

La deuxième toile (un grand rectangle peint de jaune et de blanc avec deux carrés bleus et des traces de couleur dans le bas) se prolonge à l'extérieur de la bordure soit en petites parcelles soit sous la forme d'un grand panneau qui glisse vers le bas du châssis, habitant de façon inattendue l'espace de la galerie. Fuite, sortie ou balade, promenade, l'objet refuse l'encadrement, la limite, le contour. Justement parce que «Peindre refuse l'immobile», Anne-Marie Alonzo termine encore sur ces mots: «Pendant que prise par quatre tableaux de Louise Robert, je capte le mouvement au cœur même de l'immobile, je pose à la peinture la question de l'écriture. / Je demande: comment écrire» (p. 36).

En guise de conclusion, il reste à rappeler que tout le travail d'écriture d'Anne-Marie Alonzo participe d'une recherche esthétique et d'un désir de rapprochement de deux lieux. La quête de l'écrivaine se poursuit dans une forme d'art renouvelée et se réclame d'un mouvement de fuite et de retour; ses mots s'évadent et reviennent sur les images qu'ils traversent, courent et se reposent sur des estampes qu'ils lèchent du regard, dévorent et enfantent des sens interdits, couvrent, découvrent et recouvrent le corps de l'histoire, recréent des musées imaginaires, relisent la Littérature, interrogent la Peinture, entretiennent des liens avec le réel pour le plaisir des sens. La poésie d'Anne-Marie Alonzo propose une forme d'exil littéraire au-delà des frontières textuelles: lire Alonzo, c'est prendre le risque de toucher des formes étrangères, de se mirer à la lumière d'un théâtre de personnages «essentiels», de goûter l'encre de ses toiles, de se laisser séduire par les reflets de sa langue, de pénétrer un langage aux couleurs d'améthyste et d'émeraude, de s'étendre dans la douleur de l'écriture et dans la perte de soi aussi bien sûr.