

Du mot surgit l'écriture : Anne-Marie Alonzo, au pays des merveilles

Lucie Lequin

Volume 19, Number 2 (56), Winter 1994

Anne-Marie Alonzo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201094ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201094ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lequin, L. (1994). Du mot surgit l'écriture : Anne-Marie Alonzo, au pays des merveilles. *Voix et Images*, 19(2), 309–317. <https://doi.org/10.7202/201094ar>

Article abstract

Abstract

The writing of Anne-Marie Alonzo is structured by a quest for the meaning of creation. Not only does Alonzo speak of immobility and exile, she attempts to understand why and how writing takes shape, inscribes movement and becomes a work of seduction and exploration of time. Despite their fragmentary nature, words can give birth to the self and draw a space of belonging.

Du mot surgit l'écriture: Anne-Marie Alonzo, au pays des merveilles

Lucie Lequin, Université Concordia

L'œuvre d'Anne-Marie Alonzo est soutenue par la quête du sens de la création. Non seulement Alonzo parle-t-elle d'immobilité, d'exil, elle tente surtout de comprendre pourquoi et comment l'écriture prend forme, dit l'impudique, inscrit le mouvement, se veut œuvre de séduction et exploration du temps. Par leur pouvoir de gestation, les mots, malgré le fragmentaire, donnent naissance au moi et dessinent un espace d'appartenance.

Nous ne nous connaissons pas, je te le dis.
C'est pourtant moi que tu appelles en octobre.
Moi, nulle autre. Moi, femme et/ou poète,
moi avant toute autre¹.

S'il est un terrain qui privilégie la rencontre du sens de l'écriture, c'est bien celui de l'écriture même. Rechercher le sens de la création telle qu'elle se constitue dans l'acte d'écrire sous-tend l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo; sous le signe du désir et du combat, geste toujours en gestation: «Texte se dit peu s'écrit comme lutte à jaillir et désir et désir se fait long doux et long encore de tous temps oubliés²», geste aussi ancré dans un temps à la fois immémorial et instantané. D'autres signes marquent ses œuvres: la douleur, la brisure, l'autobiographie, l'exil, le «je» fluctuant de la narration, les «tu» multiples, le rapport réel/fiction, la mémoire, la cohabitation de la poésie et de la prose ou du pictural et de l'écrit, mais peu souvent parle-t-on d'Anne-Marie Alonzo en tant que théoricienne de l'écriture.

-
1. Anne-Marie Alonzo, *Galia qu'elle nommait amour*, Laval, Éditions Trois, 1992, p. 79. Ce texte sera désormais identifié par le sigle GA suivi du folio.
 2. *Id.*, *Écoute, Sultane*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 119. Ce texte sera désormais identifié par le sigle ES suivi du folio.

Une pratique exigeante

Il faut dire qu'outre les articles de Louise Dupré et quelques brèves analyses, la réception des œuvres d'Anne-Marie Alonzo se limite presque toujours aux comptes rendus journalistiques et aux entrevues. C'est sans doute que l'écriture d'Anne-Marie Alonzo est exigeante et impudique. Exigeante parce que l'auteure consent à l'irruption des mots et au déferlement du sens. Pour vivre cette séduction, elle se place en dehors d'une langue normative et choisit le chaos langagier; son écriture constitue un lieu d'inscription du SENS et du DÉSIR, sens de la création, de la vie et de l'amour, et désir de l'Autre, à la fois l'être aimée et la création. Une écriture animée par le fragmentaire, mais qui tend vers le récit, en dépit du sens éclaté: «J'écris mais n'arrête ni temps ni vent qui passent t'écris sur fleur d'eau te dis tout par morceaux puis assemble feuille-sur-feuille pour faire livre relié» (*ES*, p. 118). À partir des feuilles/fragments, l'appel d'une unité possible se fait entendre. Une écriture qui, constamment, appelle une lecture active et vigilante, une écriture qui pervertit la forme, les genres, la syntaxe, la logique, dérange, déplace, décentre.

Dans *La Vitesse du regard. Autour de quatre tableaux de Louise Robert*³, Alonzo explore cet «effet⁴» perturbateur de l'art: «La toile n'est plus objet. Elle devient sujet dérangeant» et simultanément «[...] la toile EST absolument objet» (*VR*, p. 35). Qu'il s'agisse de peinture, d'écriture, de musique et même de danse, l'œuvre, à la fois objet et sujet, ne saurait être captée ni dans sa clôture d'objet fini, ni à partir d'un geste — regard, écoute — arrêté; l'œuvre est un acte en travail, en mouvement, à la recherche de la mobilité du sens, à saisir même dans l'immobilité. L'œuvre, comme expérience, effet, dit Alonzo, doit éveiller la conscience, non pas dans le sens moral, mais dans le sens vital du mot. L'œuvre exige: «L'OEUVRE fait rappel, ne laisse rien passer. EST IMPITOYABLE DANS SA QUÊTE» (*ibid.*, p. 35).

Également riches de transmutations constantes et exigeantes sont les jeux de narration. Qui écrit? Qui est ce «je» semblable et différent d'une œuvre à l'autre? Le moi, «femme et/ou poète» de l'exergue est ici des plus significatifs; la narratrice de *Galia qu'elle nommait amour* isole la poète de la femme par le «ou» et les confond par le «et». Ces postures en apparence contradictoires et paradoxales cohabitent pourtant dans l'écriture d'Alonzo, créent une tension constructive se dépla-

3. *Id.*, *La Vitesse du regard. Autour de quatre tableaux de Louise Robert*, Laval, Éditions Trois, 1990. Ce texte sera désormais identifié par le sigle VR suivi du folio.

4. Selon le sens que lui donne Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 246.

çant, lentement ou rapidement, d'une posture à l'autre, s'arrêtant parfois dans un entre-deux; le «Moi avant tout autre» comprend la femme, la poète, des «je» fictifs et le moi singulier d'Alonzo.

Le recours à la troisième personne dans *Galia* et dans quelques textes, dont deux dans *Le Livre des ruptures*⁵ complexifie les jeux de narration et établit une distance entre les «je» habituels et ces quelques narratrices hétérodiégétiques; pourtant, les unes et les autres proviennent d'un même lieu, parlent d'une même voix personnelle. Les narratrices omniscientes d'Alonzo énoncent aussi l'indicible et l'imprescriptible d'un moi pluriel, formant de nouvelles strates dans ce «je» déjà complexe. D'ailleurs dans *L'Immobile*, Alonzo annonce que «Galia est son écriture même⁶» et que derrière le «elle», c'est le moi qui parle (*I*, p. 150). Cette pluralité du moi narratif exprime certes le désir de sortir le texte de l'abstraction impersonnelle, mais surtout évite le trop grand narcissisme qu'entraînerait un moi unique et purement autobiographique: «T'écrire alors tous les mirages et nuages jumelés⁷.» C'est donc un moi «impur» qui écrit. Selon Scarpetta, l'intérêt de l'écrit intime, c'est justement qu'il brouille les distinctions entre narration interne, externe et biographique, «il ne les détruit pas, mais il les rend indécises, il *joue avec*⁸».

Anne-Marie Alonzo refuse donc à la fois la crispation d'un moi purement autobiographique et l'abdication de ce moi réel; toute son œuvre tend vers la prise en compte du biographique par la fiction et inversement, la prise en compte de la fiction dans le réel: «Accepter le réel impardonnable fiction» (*LR*, p. 48). Une écriture, selon Louise Dupré, autobiographique, mais «sans cesse subvertie par le langage poétique», une écriture qui donne à voir le glissement du pacte autobiographique vers le «pacte poétique⁹». En ce sens, la pratique d'Alonzo s'inscrit dans le contexte du postmodernisme; comme dans d'autres écrits postmodernes, la «pulsion anti-totalisante», pour reprendre une expression de Janet Paterson, féconde l'écriture: l'oscillation ludique entre les «je» et la fragilisation des frontières entre le personnel et l'impersonnel, le réel et la fiction poétique ne seraient

5. Anne-Marie Alonzo, *Le Livre des ruptures*, Montréal, l'Hexagone, 1988. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *LR* suivi du folio.

6. *Id.*, *L'Immobile. Lettres*, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 136. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *I* suivi du folio.

7. *Id.*, *Bleus de mine*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1985, p. 9. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *BM* suivi du folio.

8. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 286.

9. Louise Dupré, «La prose métisse du poème», *Québec Studies*, automne 1992/hiver 1993, n° 15, p. 52.

que deux indicateurs parmi d'autres de la mise en doute du «sujet unitaire¹⁰».

Dans un premier temps, Anne-Marie Alonzo problématise donc l'écriture comme lieu de dé(re)centrement du moi et comme jeux multidirectionnels entre les fragments — du récit et du moi. L'écriture est, à partir de l'élan vital de la conscience, un apprivoisement et une approbation de l'antinomie.

Écrire l'impudique

Dans un deuxième temps, l'écriture est concrétion de la subjectivité. Par la mise en représentation, en plusieurs modulations, des humeurs, des états d'âme, de la passion, Anne-Marie Alonzo perçoit l'écriture comme lieu d'inscription du privé. L'écriture est alors perturbation de l'objectivité, et tentative de mettre en mots l'indescriptible de la subjectivité et de rendre tangible la charge émotive intime, privée, qui sous-tend le travail de toute création. L'acte créateur selon Alonzo, cette aventure personnelle du fragmentaire et de la rupture, s'alimente, en effet, au vaste champ des sentiments: «Elle serra contre elle toute la douleur du monde, la tint, l'étreignit et se coucha tout contre pour dormir» (*GA*, p. 23). Cette souffrance à dire, personnelle ou collective, irrigue le travail de la création. Ainsi, l'amour, dans sa folie et son désordre, et la douleur du «corps éteint» (*BM*, p. 22) et celle du cœur déchiré traversent l'œuvre d'Alonzo: «l'écrit coule saigne¹¹», décriant le silence entourant la douleur. Simultanément, écrire est donc, d'une part, donner une forme à la subjectivité, la solidifier en quelque sorte, et laisser, d'autre part, les sentiments se dire, s'écouler, s'épancher sans entraves, dans la fluidité.

Cette prise en compte de la subjectivité et des sentiments, des humeurs, s'entretient à une exploration du temps représenté à la fois comme histoire longue et instant, pérennité et brièveté: «Je t'écris en lenteur ne suis pressée que d'un temps infiniment court temps d'attente¹².» Le temps y relève toujours de l'ambigu et du paradoxal, de l'urgent et du lent; dire à la fois la fulgurance de l'instant et la lour-

10. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, édition augmentée, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 85. L'œuvre d'Anne-Marie Alonzo serait à lire en fonction de cette étude stimulante sur le postmoderne.

11. Anne-Marie Alonzo, *Blanc de thé*, livre-objet, d'après une réalisation et une conception graphique de Azélie Zee Artand, Montréal, Les éditions élastiques, 1983. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *BT* suivi du folio.

12. *Id.*, *Seul le désir*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, 1987, p. 37.

deur, parfois la douceur, du temps long marque l'espace temporel qui, de toutes façons, ne se mesure que par l'intime, le cœur ou encore, à la façon des ancêtres, par les lunes.

Le Livre des ruptures, par exemple, appréhende surtout les souffrances du cœur pourtant indicibles: «La lettre. Muette. L'impossible à dire écrire. J'écris pourtant. Sans raison. Incapable de rejoindre toucher atteindre. Faire de la lettre une longue prière mélodée des temps anciens» (*LR*, p. 54). Conter l'amour, c'est aussi conter le monde, l'aborder par le biais des sentiments. C'est privilégier le privé, ici la dynamique de la douleur intime et de la mutité, comme point de départ pour toucher l'autre et franchir les limites du soi (de sa douleur) afin de dire dans l'espace public, l'impudeur du cœur — dans l'œuvre d'Alonzo, la Douleur qu'il faudrait taire, cacher. Ce désir de voir émerger la subjectivité et d'approcher le descriptible impudique brouille les frontières entre la sphère privée et la sphère publique.

D'une œuvre à l'autre, la durée des sentiments est mise en mots; dans *Une lettre rouge orange et ocre*, par une douce et irréductible plainte, il s'agit d'écrire une lettre longue et fluide «pour que s'y goûte toute la détresse, l'incroyable tristesse de [s]on amour¹³...» dit la narratrice. Ici la pérennité de l'infinie tristesse est évoquée, ailleurs c'est la révolte qui hurle: «J'abdique abandonne partie de dérive en débâcle atrophiées ces jambes après tout et les pieds croisés. N'en veux plus. Pas ainsi¹⁴.» Dans l'histoire longue de la douleur, c'est alors l'instant de la sensation — fureur — qui est légitimé.

Toute l'œuvre d'Alonzo exprime le refus du silence: «Se taire? Jamais» (*I*, p. 34). L'habitude de la douleur, physique comme morale, n'en émousse ni la perception ni l'intensité. À peine saisie et voici qu'ailleurs resurgit la douleur: «Écrire de douleur¹⁵» dit la narratrice de *Veille*. Dans ses premières œuvres, c'est surtout la mise en texte de l'espace douloureux de la dépossession du premier lieu d'appropriation qu'est le corps. Cette rupture angoisse, effraie la poète qui n'arrive pas à en traduire l'horreur: «Trop à dire écrire témoin. Nulle à vivre¹⁶.»

Pourtant, «[m]ême [si] écrire ne comble» (p. 131), même si les mots s'avèrent inadéquats, hésitants ou incertains, la quête des mots pour

13. *Id.*, *Une lettre rouge orange et ocre*, Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune, 1984, p. 59. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *ROO* suivi du folio.

14. *Id.*, *Droite et de profil*, Montréal, Lèvres urbaines, 1984, p. 14.

15. *Id.*, *Veille*, Paris, Éditions des femmes, 1982, p. 81. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *V* suivi du folio.

16. *Id.*, *Geste*, Paris, Éditions des femmes, 1979, p. 137. Ce texte sera désormais identifié par le sigle *G* suivi du folio.

dire et vivre doit se poursuivre. Dans *Esmail*, par exemple, la narratrice et son amante-archéologue examinent un os trouvé au cœur du désert; ce fragment du passé devient quête des origines et voyage dans l'imaginaire; ensemble la narratrice et l'archéologue creusent, scrutent, s'expliquent mutuellement la signification du fragment sans y arriver tout à fait, en partie à cause de leur hésitation: «Nous sommes d'ici dis toi et moi¹⁷!» rappelle la narratrice inquiète. C'est toutefois cette incertitude même qui maintient la quête du sens et de la création par le biais de l'impudeur des sentiments déployés.

Pour Anne-Marie Alonzo, l'écriture se veut donc saisissement de l'étroite conjonction entre la perte — du corps, du pays, d'amours — qui est aussi le privé, la vie et l'écriture. Ce besoin de conférer un sens à la vie et de comprendre l'acte de créer correspond à ce qu'Adrienne Rich a appelé l'appel du risque: «On nous [les femmes] a interdit de descendre au plus profond de nous-mêmes. Mais si nous prenons ce risque, quelque chose surgit du néant et c'est le début de notre vérité¹⁸.» Mais cette vérité intime, ce sens de la vie et de la création doivent rester en gestation constante, sont essentiellement processus: «Œuvre toujours (in)achevée» (*VR*, p. 17).

L'impudique en devenir de *Geste* jusqu'à *L'Immobile* relève davantage de la douleur intime racontée, celle du corps comme celle du cœur, que de la douleur du pays perdu. La souffrance de l'autre, réelle surtout, fait peur; il est difficile de l'affronter. Le silence ou le mensonge, ce «raccourci dans l'appréhension de l'autre¹⁹» aurait épargné la lectrice ou le lecteur, l'aurait empêché/e de se détourner. Pour parer à l'angoisse, contrairement au silence ou à la pudeur de Colette, par exemple, il fallait, pour Alonzo, que sa souffrance — l'intime — devienne publique: «l'intime se partage doit être partagé j'écris me livre te donne à lire ce qui de moi s'événue» (*LR*, p. 110). Écrire comme transgression de la pudeur, comme plongée dans l'intime impudique.

Éveiller la conscience par la forme, mais aussi par le malaise toujours croissant devant la douleur ressassée, subjective, réelle, fulgurante, infinie et brève. Rendre la lectrice ou le lecteur prisonnier de son malaise comme l'auteure, violemment, l'est dans son corps: «Déferlent les paroles à présent. Avalanche de maux plus jamais cachés, retenus» (*I*, p. 26). Forcer le regard sur les maux par les mots,

17. *Id.*, *Esmail*, Montréal, NBJ, 1987, p. 15.

18. Adrienne Rich, *Les Femmes et le sens de l'honneur*, traduit par Lisette Girouard, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1979, p. 12.

19. *Ibid.*, p. 14

l'empêcher de se dérober. Pour Alonzo, l'écriture du risque, du corps muet, exige cette quête impitoyable du regard, cette vérité, cette violence de la douleur à circonscrire.

Dans ses derniers livres surtout, *Galia qu'elle nommait amour* et *Margie Gillis. La danse des marches*, Anne-Marie Alonzo s'éloigne du désir de la provocation, s'apaise; dans *Galia*, l'amour inquiet, troublé, difficile ou inassouvi s'écrit, c'est le cœur muet qui parvient malgré tout à raconter l'écriture; dans *La Danse*, le corps est à nouveau le centre de l'œuvre, mais le corps en mouvement de la danseuse. Cette place de plus en plus grande donnée à l'expérience esthétique commence avec *La vitesse du regard. Autour de quatre tableaux de Louise Robert*, essai-fiction où Anne-Marie Alonzo occupe la double posture d'écrivaine et de réceptrice; regardant les tableaux de Louise Robert, elle avance dans sa compréhension de l'art, mais aussi de sa propre poétique. Elle précise sans vouloir toutefois définir le geste créateur, son «effet» et son expérience. C'est presque un traité de la réception, même si le mot paraît incongru lorsqu'on lit: «La recherche est anarchique. Entend le rester» (VR, p. 22); traité, peut-être, expérience intime et poétique du regard, sûrement. Livre à mettre en relation avec l'ensemble de l'œuvre d'Alonzo.

Écrire l'écriture

«Elle répéta, le mou-ve-ment, avant de se pencher à nouveau sur ses feuilles pour écrire» clôt *L'Immobile* (p. 150). La cohabitation antinomique du réel et de la fiction, le choix du fragment tout en cherchant une ultime unité, la transgression de la pudeur, l'étalement dans l'espace public du privé, le temps long et l'instant, tout tend vers le mouvement. En effet, un des points nodaux de l'écriture d'Anne-Marie Alonzo est cette mise en place du mouvement, un besoin et un désir de comprendre l'acte d'écrire, puisque mouvement et écriture participent d'une même force vive irréductible. Lorsqu'Alonzo s'intéresse à la peinture ou à la danse, les jeux et le plaisir du regard donnent chair à l'écriture, elle se place alors en position de réceptrice: «Je joue au critique, le deviens, ne veux pas l'être» (VR, p. 31), mais simultanément par ces détours vers un autre médium, vers d'autres formes de mouvements créateurs et par son changement de posture, c'est le saisissement de l'écriture qu'elle cherche: «Je capte le mouvement au cœur même de l'immobile, je pose à la peinture la question de l'écriture. Je demande: comment écrire» (*ibid.*, p. 36). Au fond, cette question travaille l'écriture d'Alonzo. Même si la théorisation de l'écriture n'est pas toujours explicite, elle en fibre ses textes.

Dans *Geste*, l'écriture surgit du blanc du vide (p. 15); les mots sont à l'œuvre pour «contr[er] le destin» (p. 137). Écrire et vivre ne font qu'un: «Je n'ai ressource qu'écrite» (*BM*, p. 14). Les formes autobiographiques — lettres, illusions de confession, de journal intime, de récit de vie, traces autobiographiques réelles — prolifèrent surtout pour mieux circonscrire le sens de l'implication de l'auteure dans l'acte de créer et le pouvoir des mots sur l'auteure: «les mots m'évadent» (*BM*, p. 21) et «les mots m'agissent» (*V*, p. 82) dit la narratrice de *Veille*. C'est ce double mouvement d'éloignement du soi et du travail sur soi par les mots que poursuit Alonzo dans son écriture.

Cette instance du moi reprise et modifiée d'une œuvre à l'autre parle aussi de l'autre: «journal si peu intime mots se croisent les mots s'inversent se toisent ne pas confier éviter le dire-soi chercher trouver l'autre» (*LR*, p. 109). L'impudeur de l'intime ne renvoie donc pas seulement à soi, mais serait aussi stratégie, jeu, mise en scène et quête de l'autre. L'aspect autobiographique n'est donc souvent qu'un leurre pour mieux se dissimuler:

Se sentir vide n'avoir à dire faire écrire lire deviennent lourds à vivre si lourds que tous rideaux tombent d'eux-mêmes se décroisent se déchirent et tombent plus rien alors pour me cacher ni de robes. (*LR*, p. 41)

Par la problématisation du soi, de l'autre et des stratégies autobiographiques, Anne-Marie Alonzo ne révoque pas la place de l'autobiographie, mais met en cause le piège de l'illusion véridictoire: «(Ne pas) tenir compte de la "vérité"» (*VR*, p. 31). Elle ne peut ni ne veut démarquer les frontières entre la fiction et le réel. Les rapports d'interaction et d'alliance entre les deux champs d'investigation constituent plutôt le cadre originel, mais fluctuant, d'où provient la force créatrice. Les définir serait contraire à l'acte créateur en mouvement qui attire Alonzo; ce serait aussi anti-subversif, alors qu'elle souhaite pervertir, déranger: «À chaque fois, oublier pour mieux lire» (*ibid.*, p. 33).

L'écrit se veut aussi geste de séduction vers l'autre: «Écrit (vécu) ce livre pour nous par. Tout mot les phrases et te toucher joindre te plaire aussi séduire» (*G*, p. 143). L'importance de l'art/séduction, de la quête du ton juste pour atteindre l'autre relève de l'expérience esthétique telle que vécue, comprise par l'auteure qui perçoit le geste de créer comme celui de recevoir — regarder, écouter, lire — en termes de liaison amoureuse:

Peindre n'est pas fuir mais affronter la peinture. [...] Ne pas penser au combat mais à la quête. 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 (*VR*, p. 22).

Lorsqu'il est question d'écriture, les mots portent leur potentiel d'amour créateur ou est-ce de création amoureuse: «S'ajoutent ainsi les phrases tombent les mots vienne alors le point seul ce point d'amour» (*BM*, p. 15). Les mots entraînent la levée du silence, permettent à l'auteure d'affronter, de dire: «Muette! jamais prononcé le mal jamais dit mais depuis et des années de rancœur.» (*ES*, p. 59) Des mots surgissent le texte, ses images, son rythme, ses thèmes; séduite par le pouvoir des mots, les suivant plutôt qu'elle ne les appelle: «Alors comme-avalanche-et-sans-penser n'arrête le fil je cours-file-monte-descends. N'échappe ou fuis j'essouffle-reprends-arrête-quête-souffle...» (*ibid.*, p. 23), l'écrivaine (re)trace le pays, l'histoire, la mobilité, la famille, la mère, par exemple, «Ma mère est forte! L'appeler, la nommer, pour que naisse son nom de femme, mon innommée. Qu'elle vienne! Qu'elle vienne. Vite.» (*ROO*, p. 14) Il n'est pas question, ici, de la mère biographique, mais bien d'un personnage qui, en gestation dans les mots, naît dans le texte.

Dans ce pays des merveilles où les mots donnent naissance, selon *La Vitesse du regard*, pays de l'anarchie, de l'émerveillement, de la peur aussi, les mots «font la lettre les phrases suivent rien de prévu de prémédité. Et l'écriture s'insinue faisant feu de toute ligne car quel est le lien si ténu entre ce qui s'écrit et ce qui est lu» (*LR*, p. 49). Ce rapprochement écriture/lecture souligne la vulnérabilité de l'auteure, mais aussi de chaque créatrice ou créateur: «Et si l'ingratitude soudain?» rappelle le «je» dans *La Vitesse du regard*; rien n'assure que la lecture, des narrataires comme celle de la réception, suivra, comprendra l'œuvre à explorer. Par contre, le risque de la lecture est essentiel, car il actualise la création qui n'est achevée que par le geste de l'autre: «écrire n'est pas écrire si non lu/ouvert/donné voici donc l'intime offert de mémoire» (*ibid.*, p. 111).

Le pays de l'écriture capture le pays d'enfance, de sensualité, de dualité, mais aussi malgré la douleur à dire, l'espace où créer «plaisir de souvenance» (*BM*, p. 59). Le geste d'écrire donne accès à un pays inventé qui dépasse les lieux et les temps. Ce pays de plaisir ressort surtout de la mobilité et du mouvement. C'est le lieu où les pas laissent des traces dans le sable, où la narratrice joue et court, où elle se tient «debout» (*ibid.*, p. 49) devant l'aimée. C'est aussi un lieu où naît, en dépit — ou peut-être à cause — du fragmentaire, un sentiment d'unité: «se disant une sachant» (*BT*).