

Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de la complicité

Lucie Joubert

Volume 19, numéro 2 (56), hiver 1994

Anne-Marie Alonzo

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201093ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201093ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joubert, L. (1994). Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de la complicité. *Voix et Images*, 19(2), 297–308.
<https://doi.org/10.7202/201093ar>

Résumé de l'article

Résumé

L'oeuvre d'Anne-Marie Alonzo s'appuie sur de nombreux indices paratextuels. Avec *Geste*, son premier recueil, qui s'apparente à une instance pré-faciale, la poète a dessiné les contours de son oeuvre à venir: ce texte présente en effet plusieurs thèmes et éléments stylistiques récurrents de la production d'Alonzo. On relève aussi, au fil des publications, un désir d'affiliation qui se traduit par un recours soutenu aux dédicaces, épigraphes, ou autres formes d'expression. Toutes ces contraintes sont autant de manifestations d'une volonté de se rattacher à un monde sans cesse en mouvance.

Le paratexte chez Anne-Marie-Alonzo : invitation à une lecture de la complicité

Lucie Joubert, Université Queen's

L'œuvre d'Anne-Marie Alonzo s'appuie sur de nombreux indices paratextuels. Avec Geste, son premier recueil, qui s'apparente à une instance préfacielle, la poète a dessiné les contours de son œuvre à venir: ce texte présente en effet plusieurs thèmes et éléments stylistiques récurrents de la production d'Alonzo. On relève aussi, au fil des publications, un désir d'affiliation qui se traduit par un recours soutenu aux dédicaces, épigraphes, ou autres formes d'expression. Toutes ces contraintes sont autant de manifestations d'une volonté de se rattacher à un monde sans cesse en mouvance.

Dans sa critique de Margie Gillis. *La Danse des marches*¹, le dernier recueil d'Anne-Marie Alonzo, Lucie Bourassa fait remarquer qu'au «Québec, depuis quelques années, les femmes en particulier écrivent souvent à partir d'œuvres non verbales²», relevant ainsi un aspect récurrent de la production au féminin qui prend chez Alonzo des proportions constitutives et devient une condition vitale de l'écriture. Si l'on jette un rapide coup d'œil sur l'ensemble de l'œuvre de cette auteure, force est de constater la prégnance de ce procédé qui recourt tantôt à la photographie, tantôt à des tableaux originaux ou trafiqués³. «Une femme en inspire une autre» (*DM*, quatrième de couverture), peut-on lire dans le plus récent recueil; cet appel à la connivence tisse, dans toute la production d'Alonzo, des liens très serrés

-
1. Anne-Marie Alonzo, *Margie Gillis. La Danse des marches*, Montréal, Éditions du Noroît, 1993. Les citations tirées de ce recueil seront indiquées comme suit: *DM*.
 2. Lucie Bourassa, «Peaux de papiers, mots de la peau», *Le Devoir*, 24/25 avril 1993, p. D3.
 3. Comme c'est le cas notamment dans *French Conversation*, Laval, Éditions Trois, coll. «Le Cabinet des merveilles», 1986, où Alain Laframboise, coauteur, s'emploie à altérer le célèbre tableau anonyme de l'école de Fontainebleau, *Gabrielle D'Estrées et une de ses sœurs*.

entre les artistes et l'écrivaine. Une telle communion de pensées et d'émotions ne se limite pas, toutefois, aux dialogues entre créateurs mais relève d'une intéressante entreprise paratextuelle qui amène le lecteur à connaître d'autres auteures, d'autres artistes, par l'intermédiaire des textes d'Alonzo, qui invitent dès lors à une lecture de la complicité.

Le paratexte, rappelons-le, constitue « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »; il joue un rôle essentiel dans la captation du sens du texte dans la mesure où il vise à « le rendre présent [et à] assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation⁴ ». Enfin, le paratexte se compose de tous les éléments qui ne font pas partie du texte proprement dit mais qui demeurent susceptibles d'orienter la lecture, comme par exemple les préfaces, épigraphes, titres et intertitres, illustrations et collections.

L'écriture caractéristique d'Alonzo commande une lecture attentive de tous ces indices paratextuels qui, reliés les uns aux autres, tels les dessins à numéros de notre enfance qui faisaient surgir tout à coup une figure, un paysage inattendus, tracent les dimensions de l'univers de l'auteure, en précisent les contours et en expliquent les enjeux.

1. Geste comme préface de l'œuvre d'Alonzo

Dans *Geste*⁵, son tout premier recueil, la poète raconte l'accident de voiture qui, un après-midi de juillet, a changé le cours de sa vie d'adolescente insouciante pour la clouer à un fauteuil roulant. L'écriture faussement fictive de cet événement qui divise l'existence en « terme d'*avant* et d'*après*⁶ », en plus de marquer l'arrivée d'Anne-Marie Alonzo sur la scène littéraire, agit, c'est du moins l'hypothèse défendue ici, comme préface à toute l'œuvre; car si le livre lui-même n'est manifestement pas conçu comme une instance préfacielle avouée, il répond cependant à la définition qu'en donne Genette et se présente comme un « texte liminaire [...] auctorial [...] consistant en un discours produit à propos du texte qui suit⁷ », le texte « qui suit » devenant dans cette optique d'extrapolation toutes les œuvres subséquentes d'Alonzo.

4. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1987, p. 7.

5. Anne-Marie Alonzo, *Geste*, Paris, Des femmes, 1979. Les citations tirées de ce recueil seront indiquées comme suit: *G*.

6. L'expression est empruntée à Benoîte Groult, *La Part des choses*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 83.

7. Gérard Genette, *op.cit.*, p. 150.

Geste, en effet, contient en germe les principales idées récurrentes et les traits stylistiques qui assurent la densité de l'écriture de cette auteure; le premier recueil, point d'origine dans toute la force du terme, donne peu à peu naissance à des ramifications poétiques qui deviennent des explorations de plus en plus profondes des grandes questions soulevées par la tragédie personnelle d'une poète qui essaie tant bien que mal de se cacher derrière des narratrices transparentes. Tout comme une préface traditionnelle, *Geste* précise «les circonstances de rédaction⁸» de l'ensemble de l'œuvre afin d'en «assurer une bonne lecture⁹» mais échappe toutefois à une de ses attributions principales, soit celle de «valoriser le texte¹⁰», puisque c'est le texte en entier qui remplit les fonctions de la préface d'une œuvre encore à venir. En définitive, *Geste*, par son aspect préfaciel, propose une lecture particulière des autres recueils.

Ainsi, se dessine dans *Geste* une obsession du corps inerte qui imprégnera à peu près tous les textes d'Alonzo: «À qui dites-moi appartient cette jambe?» demande la poète avant de se lancer à elle-même l'impossible défi: «Accusée levez-vous» (*G*, p. 8, 125). Contrainte à faire abstraction d'un corps désormais inopérant, elle concentre son énergie à observer les autres, à scruter chez eux des mouvements qu'elle ne peut plus exécuter. Le «fonctionnement» des gens de son entourage, qu'elle met en constant parallèle avec sa propre inertie dans une obstination quasi masochiste, cristallise toute son attention: «bientôt les greffes transplantations / jambe merci fuselée pied cambré / bras lancé main d'artiste / je dis musicienne / si permis» (*G*, p. 130).

Ces allusions à diverses formes d'art laissent présager les futures complicités qu'elle sollicitera dans ses textes postérieurs: le recours aux photographies de Raymonde April et de Marie-Christine Simard¹¹, l'étroite collaboration générée par son dernier recueil¹², le dialogue amorcé avec Denise Desautels¹³ ou les tableaux de Louise Robert dans *La Vitesse du regard*¹⁴, sans oublier les hiéroglyphes de Nihal Mazloum

8. *Ibid.*, p. 195.

9. *Ibid.*, p. 183.

10. *Ibid.*

11. Respectivement dans *Bleus de mine*, Montréal, Éditions du Noroît, 1985 et *Seul le désir*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, n° 207, coll. «Auteur/e», 1987, désignés dorénavant par *BM* et *SD*.

12. *Margie Gillis. La danse des marches* dans lequel on retrouve des photographies de Michael Slobodian, Jack Udashkin et Cylla Von Tiedemann.

13. Anne-Marie Alonzo, *Nous en reparlerons sans doute*, livre de textes et de photographies, en collaboration avec Denise Desautels et Raymonde April, Laval, Éditions Trois, 1986.

14. *Id.*, *La Vitesse du regard*, Laval, Éditions Trois, 1990.

(*Esmat*¹⁵) et le travail d'Alain Laframboise (*French Conversation*¹⁶) dont il sera question plus loin. Par artiste interposé(e), Alonzo tente de se raccrocher à un monde qui lui échappe dans son incessante mouvance.

Cependant, ces écarts vers des formes d'expression diverses ne sont qu'un mince dérivatif à un désir encore plus aigu de bouger qui se manifeste par des associations fréquentes à la danse. «Je dis la mémoire du corps pointe au côté entorse tendon tiré» (G, p. 111), lit-on dans *Geste*. La douleur des mouvements que l'on tente de réapprendre refait surface dans *L'Immobile*, particulièrement au cours de ce texte épistolaire dédié à Ludmilla Chiriaeff et intitulé «Pas de deux» qui associe, pour mieux les opposer, danse et maladie: «Du ballet à l'hôpital ces mêmes phrases: un, deux ou trois tenez la jambe levez le bras¹⁷». Ces exigeantes torsions qui témoignent d'un contrôle du corps chez la ballerine et de la nécessité de la réadaptation chez la blessée relèvent d'un rituel du mouvement qu'il faut dompter et asservir à sa propre volonté. La fascination d'Alonzo pour la réappropriation du geste par la danse se fait d'ailleurs plus précise dans son dernier recueil *Margie Gillis. La Danse des marches*; cette forme d'art n'est plus simplement évoquée comme célébration d'un corps en liberté mais s'inscrit dans le rythme même des phrases qui «miment les saccades et les démembrements de la danseuse¹⁸». À ce point-ci de son œuvre, il semble que la poète ait rompu avec son rôle de spectatrice du mouvement des autres pour enfin arriver à danser à travers son écriture¹⁹.

Geste annonce aussi un autre pivot de l'écriture d'Alonzo qui confronte épisodiquement le lecteur aux déterminismes d'une vie en fauteuil roulant. La dure réalité de ce véhicule essentiel à la poète et qui l'oblige à «marier le chrome et la peau» (G, p. 47) se traduit dans des vers qui laissent éclater la fureur de la femme emprisonnée et ses besoins d'évasion dorénavant frustrés: «Huis clos mes plaintes» (G, p. 128), dit-elle, «comédienne [...] je me jouerais assise» (G, p. 122). Ces cris de l'âme se répercuteront dans d'autres textes pour illustrer

15. *Id.*, *Esmat*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, 1987.

16. *Id.*, *French Conversation*, Laval, Éditions Trois, 1986.

17. *Id.*, *L'Immobile*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 71. Les citations subséquentes seront désignées par *I*.

18. Lucie Bourassa, *op. cit.*

19. Le fait qu'Anne-Marie Alonzo se soit intéressée plus particulièrement au travail de Margie Gillis n'a sans doute rien de fortuit. Cette danseuse a offert plusieurs chorégraphies qui présentaient des personnages désarticulés, en quête du mouvement «correct». Je pense entre autres à la chorégraphie *Untitled* qui montrait une jeune femme assise tentant de se lever au prix de maints efforts. La poète y a peut-être vu le reflet de la résistance que lui oppose son propre corps.

les limites étroites du monde que la poète peut encore parcourir: «je [...] ne monte ces marches à pied» (*BM*, p. 21). Signe caractéristique de l'écriture de l'auteure, cette allusion à un détail insignifiant pour tout être bien portant renverse l'onirisme du texte pour le faire basculer dans la plus pragmatique matérialité.

Dans cette même perspective du rôle spécifique qu'elle aura désormais à jouer, l'auteure destine par la suite une lettre à Louise Marleau dans *L'Immobile* où, encore une fois, elle rompt volontairement le charme de sa prose pour ramener les lecteurs à son impitoyable ordinaire. Elle dit à la comédienne, qui joue un personnage confinée à une chaise roulante, dans la pièce *Duo pour une soliste*: «Votre rôle, Louise, me gifle. [...] Quand à la fin [...] vous vous levez, moi, je reste assise. Immobile, mes mains ne vous applaudissent pas» (*I*, p. 90-92). Ce qui pourrait ressembler ici à un apitoiement sur soi prend chez Alonzo, surtout à cause de l'ellipse, le ton froidement détaché de l'inéluctable: pour elle, ce rôle est éternel. Le lecteur n'en est pas moins ébranlé, dérangé qu'il est dans une lecture perdant tout à coup son innocence. La poète, depuis *Geste*, a souvent souligné la précarité de ce que nous tenons pour acquis et questionné nos pauvres évidences: mais, tout comme Marleau, handicapée le temps d'une pièce seulement, une fois le poème lu, nous oublions. La poète rafraîchit les mémoires.

Geste contient aussi en germe une obsession d'être abandonnée qui trouvera écho dans plusieurs autres recueils. Les phrases «Surtout pas te perdre. En plus de.» et «J'aime mais toi.» (*G*, p. 80, 143) laissent planer dans leur inachèvement l'angoisse superstitieuse de celle qui n'ose aller au bout de sa pensée de peur de la voir se confirmer. La crainte d'un divorce émotif, qui s'ajouterait à l'autre blessure, se lit dans le pluriel du titre même du recueil *Le Livre des ruptures*, et dans *Veille*, où la narratrice, marquée par la jalousie, soupèse les risques: «Assise l'aimerais-tu²⁰». Même dans *Seul le désir*, qui dépeint une passion amoureuse à son zénith, l'inquiétude persiste: «Tu ne supportes pas l'immobile. Tu ne le comprends pas» (*SD*, p. 46). La poète écrit son incertitude: le lecteur qui, grâce à *Geste*, peut lire entre les vers et voit toutes les contingences de l'entreprise, partage avec elle l'appréhension torturée de nouveaux abandons.

Le recueil préfaciel met en relief la nécessité d'une renaissance pour celle qui, d'une certaine façon, doit apprendre à laisser mourir un passé et à investir un présent autrement qu'en se constituant simple spectatrice. «Reprendre (ma) vie comme si elle (m') était contée» (*G*, p. 50),

20. Anne-Marie Alonzo, *Veille*, Paris, Des femmes, 1982. Les prochaines références à ce recueil seront indiquées par V.

tel est le projet vital auquel elle se raccroche pour se réinsérer dans le cours des choses. Ce défi implique toutefois un retour involontaire à la mère; ce point d'origine qui demeure le lieu essentiel. Le thème des relations mère-fille, dans cette perspective précise de dépendance obligée, se retrouve fortement inscrit dans le deuxième recueil :

J'ai la mère lourde d'un sein l'autre recommencée [...] De mère en fille mère [...] Ne ferons qu'une. Monstre à deux têtes mais sacrées. [...] Tu m'enceintes nourris-moi. Re commençons puisque sortie je ne marche pas (V, p. 9-16).

Le texte dramatique *Une lettre rouge orange et ocre* explore avec encore plus d'acuité les conséquences profondes de la tragédie au quotidien et propose un fascinant dialogue mère-fille entre deux personnages contraints de reprendre des rôles anachroniques et qui se heurtent mutuellement dans leur tentative de gérer ces deux vies bouleversées : «La Mère: Je suis là. Andrée: Tu es *toujours* là²¹». Le caractère gras qui souligne l'adverbe de temps semble traduire à la fois l'indéfectibilité maternelle et l'exaspération de la fille qui, incapable de supporter sa régression, reporte sa rancune sur une mère dont elle dépend à nouveau.

Ce retour à la symbiose maternelle soulève aussi un autre thème présent dans *Geste* qu'Alonzo reprendra plus tard et qui touche à la fécondité. La poète dit : «Poignets tranchés à la couleur du sang de mes phrases. Plus autrement» (G, p. 118). Réduite à l'immobilité, elle ne trouve plus de sens à sa vie; à la merci des gens et des choses, elle a l'impression qu'elle ne peut *produire*: il ne lui reste qu'à résister à son handicap et à la vie. C'est le recueil *Bleus de mine*, semble-t-il, qui apporte une réponse satisfaisante à cette sensation de stérilité : «Ailleurs les écrits sèment. [...] Je n'ai de ressource qu'écrite» (BM, p. 14). Ici, «écrire devient aussi vital que le boire et le manger²²». De fait, la grande blessée qui refusait toute nourriture à l'hôpital dans l'idée obscure d'en finir, associe dans ce recueil aliments et écriture («Livres recette je dis invente! / Que tombent mots et mystères» [BM, p. 20]). Les deux conditions de survie rejoignent l'idée de «nourriciture», cette «écriture nourricière et nourrissante²³», qui relie désormais la poète au monde dans un échange d'énergie productif²⁴.

21. Anne-Marie Alonzo, *Une lettre rouge orange et ocre*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1984, p. 15.

22. Irma Garcia, *Promenade féminière. Recherches sur l'écriture féminine. Tome II*, Paris, Des femmes, 1981, p. 14.

23. *Ibid.*, p. 14.

24. Il peut sembler périlleux de désigner *Bleus de mine* comme point de départ de l'écriture d'Alonzo en tant que mouvement de réconciliation avec le monde. Ce

L'œuvre d'Alonzo en définitive se compose d'idées et de tournures stylistiques récurrentes qui se développent «de recueil en recueil pour qu'histoire se tisse²⁵». Que ce soit par ces phrases laissées en suspens pour leur pouvoir de suggestion, telles «La mémoire est une faculté.» (G, p. 33) et «On entre dans cette chambre. Comme.» (G, p. 21) ou par une auto-ironie paradoxale insoutenable qui «participe [de la mélancolie] plutôt qu'elle ne la combat²⁶» comme celle que l'on lit dans les courts segments «Les semelles encore neuves dans vingt ans» (G, p. 47) et «Meublée à vendre bonne condition» (G, p. 134), *Geste*, à travers son rôle préfaciel, invite à pénétrer dans l'univers d'Alonzo et à nouer une complicité avec le lecteur en annonçant dès le premier volume les axes d'émotions et de réflexions.

2. De la dédicace aux hiéroglyphes : les clins d'œil et les secrets

Plusieurs éléments paratextuels concourent à renforcer chez Alonzo le réseau des connivences et des fidélités. Les nombreuses dédicaces d'abord, qui expriment «l'affiche (sincère ou non) d'une relation [...] entre l'auteur ou quelque personne, groupe ou entité²⁷», témoignent à plusieurs reprises d'un besoin de rattacher le recueil présenté à ceux et celles qui ont déjà participé à l'élaboration de l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, *Margie Gillis. La Danse des marches* est dédié à celle qui, précisément, a inspiré le texte. Délicatesse prévisible, pourrait-on dire; dans le cas d'Alonzo, toutefois, un tel choix paratextuel semble dénoter une volonté de manifester une urgente reconnaissance à la danseuse, à la fois point d'origine et fil d'Ariane du texte, dans un univers de dislocation qui s'effrite chaque jour un peu plus.

La Vitesse du regard constitue un clin d'œil à Alain Laframboise, le partenaire complice de *French Conversation* alors que la troisième partie du *Livre des ruptures* est pour Nihal, à qui l'on doit, de toute évidence, les hiéroglyphes de *Esmâï*; France Castel devient la dédicataire

choix est motivé par l'hypothèse que *Geste*, en tant qu'instance préfacielle, a exposé une situation que l'auteure s'emploie à gérer subséquentement mais qu'elle n'assume pas encore. Une phrase très troublante au sujet de *Geste*, relevée dans *L'Immuable*, renforce cette position: «Offrir, en sacrifice, cette douleur au livre-à-venir — et par lui, punir qui le lira» (p. 59). L'aveu laisse supposer tout le potentiel d'agressivité contenue dans une écriture qui cherche alors à écraser et à convaincre à tout prix plutôt qu'à communiquer et partager.

25. Cette phrase est tirée de la préface écrite par Anne-Marie Alonzo pour un livre dont elle a dirigé la publication, *Rina Lasnier ou le langage des sources*, essais, Trois-Rivières, Estuaire/Écrits des Forges, coll. «Références directes», 1988.

26. Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984, p. 110.

27. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 126.

de *Galia qu'elle nommait amour* après avoir été la destinataire d'une lettre au titre récurrent dans *L'Immobilité*. Ces «échanges» resserrent les liens entre les différentes composantes de l'œuvre d'Alonzo pour fondre ses projets en un tout privé et confidentiel. L'impression intimiste ainsi créée n'exclut pourtant pas le lecteur; elle l'initie et l'accueille, l'incite à repérer et à mesurer les influences qui orientent la lecture.

L'Immobilité, en particulier, recèle plusieurs dédicataires dont le nom est bien connu de quiconque s'intéresse à la littérature d'ici: Denise Desautels, Denise Bombardier, Jovette Marchessault, Louise Dupré; d'autres noms, celui de Dôre Michelut par exemple, sont maintenant familiers au lecteur depuis les épigraphes du *Livre des ruptures*; de plus, *L'Immobilité* s'adresse à «celles, immobiles, qui savent déjà» et à «toutes celles qui, depuis 24 ans de [la] vie "assise" [de l'auteure] ont su poser LE geste pour en finir avec l'immobilité» (I, p. 5): cette dédicace déborde le cadre des relations artistiques et amicales pour toucher les lectrices, plus spécifiquement, qui partagent un quotidien similaire à celui d'Alonzo. Dépasant aussi sa fonction originale, elle oblige le lecteur à procéder à un rapide examen de conscience qui laisse une impression d'inconfort; aurions-nous deviné CE geste? La dédicace, subitement plus impertinente, remet en question non plus le simple acte de lecture mais, d'une façon beaucoup plus complexe l'acte «social» motivé par l'état spécifique d'Alonzo. Sans crier gare, le privé s'insère — encore une fois — dans la sphère publique de l'édition pour troubler la lecture et confondre le lecteur au-delà de la stricte poésie.

Après la dédicace, survient l'épigraphe, ce «signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité²⁸». Pour Genette, «dans l'épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte²⁹»; si ce désir d'affiliation se laisse deviner chez Alonzo, il est cependant dépassé, semble-t-il, par un vif désir d'accentuer la densité du livre en général et par une intention soutenue de connoter le message qui vient, de façon à ce que le texte, jusqu'à un certain point, fasse écho à l'épigraphe en l'expliquant et en la complétant. Il s'ensuit des «conversations» entre les deux inscriptions textuelles d'un type renouvelé; la poète, en effet, par l'épigraphe, donne au lecteur, dès le départ, une réponse aux questions qu'elle

28. *Ibid.*, p. 148.

29. *Ibid.*, p. 147.

s'apprête à lui poser par le biais de sa poésie; elle lui fournit, au fond, la solution, avant de le confronter à l'énigme du poème.

Galia qu'elle nommait amour, par exemple, débute sur ces mots de Monique Bosco: «Je l'ai aimé jusqu'à la folie déraisonnable. Jusqu'à la mort de tout autre sentiment³⁰», constat rétrospectif qui annonce le désespoir des pages offertes. L'utilisation éloquente de l'imparfait dans le titre, ce temps verbal «im-parfait», ce temps de «l'imperfection et de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable³¹» se fond dans le passé composé épigraphique pour désigner une ancienne liaison, bien déterminée dans le temps, finie, en principe, mais dont la douleur reste diffuse et présente. De même, *Le Livre des ruptures* présente, pour introduire les différentes parties, des épigraphes qui consolident le message du titre; de Denise Desautels, *Un livre de Kafka à la main*, Alonzo retient: «Toujours je dis: *amour*, et l'événement me blesse³²» pour illustrer la douleur de l'abandon, alors que Lise Harou, auteure de *À propos de Maude*, résume la deuxième partie du recueil intitulée «Présage» par cette phrase: «À jamais je resterai en manque de sa splendeur» (*LR*, p. 25). On le constate tout particulièrement dans cet ouvrage: Alonzo se sert de l'épigraphe pour affirmer, en bloc et d'une façon quelque peu péremptoire, le propos à venir. Chaque citation traduit et trahit en même temps une fissure dans l'existence de la poète qu'elle cherche à colmater en appelant à sa rescousse celles qui ont les mots pour résumer son désarroi.

Ce jeu de résonances entre les épigraphées et la poète trouve un achèvement dans *L'Immuable* où Alonzo, pour chaque nouvelle lettre, puise à même une œuvre d'Hélène Cixous, *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*. Les épigraphes et les textes épistolaires participent alors d'un même mouvement, tel celui d'une respiration lente et profonde. Ainsi, afin d'introduire le texte dédié à Françoise Faucher qui, par le passé, avait «sommé» la poète de réagir, de se battre pour vivre, Alonzo isole cet extrait de Cixous: «Ce mur t'accable? Ce n'est qu'une impression, une impression de mur il est vrai, à peine distincte d'un vrai mur» (*I*, p. 109). Ici, la citation calque le ton d'exhortation de la comédienne auquel répond ensuite la lettre de la poète et donne un aperçu du rythme général de ce recueil.

30. Anne-Marie Alonzo, *Galia qu'elle nommait amour*, Laval, Éditions Trois, 1992, p. 5.

31. Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo/Essai», n° 32, 1989, p. 21-22.

32. Anne-Marie Alonzo, *Le Livre des ruptures*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1988, p. 7. Ce recueil sera désigné dorénavant par *LR*.

Outre l'épigraphe et la dédicace, les titres sont chez Alonzo des indications paratextuelles très importantes. L'étroite relation entre le titre, le texte et la vie de l'auteure, dans cette «fonction de séduction³³» qui vise à attirer le lecteur, a maintes fois été relevée jusqu'ici. Il faut cependant souligner au passage l'information supplémentaire transmise par l'illustration de la couverture: pensons bien sûr à l'incrochtable Mona Lisa en fauteuil roulant de *L'Immobilier*, œuvre de Kaus Staeck, mais aussi aux recueils qui s'annoncent par une photographie de l'auteure³⁴ comme si elle voulait, à tout prix, être *identifiée*, c'est-à-dire être étroitement associée au texte en tant que personne et non pas comme simple narratrice.

Ce farouche besoin de transparence, cautionné par les multiples ressources paratextuelles, se heurte pourtant, dans deux recueils particuliers, à des obstacles qui compliquent la lecture; comme si Alonzo refusait tout à coup à fournir les indices habituels qui forment son réseau de complicités, elle s'emploie, avec un malin plaisir dirait-on, à dérouter le lecteur et à lui présenter un aspect de son écriture qui se démarque du reste de sa production. Dans *Esmail*, par exemple, les hiéroglyphes de Mazloum qui alternent avec le texte d'Alonzo, au lieu de faire converger les lectures possibles vers *une* signification, contribuent au contraire à multiplier les interprétations. En effet, même secondé par la transcription phonétique de l'alphabet fournie à la fin du recueil, le lecteur reste confondu. Les objets concrets et exotiques auxquels renvoient les symboles — jardin de lotus, lasso, support à jarre, vipère à cornes — trouvent peu d'écho dans les phrases de la poète. Abandonné par une auteure soudain avare d'indices, le lecteur est laissé totalement à lui-même et confronté à un paratexte qui complique la lecture au lieu de la guider.

Une impression similaire se dégage de *French Conversation*. Cette fois, la difficulté de lecture tient au fait que le texte s'inspire de plusieurs sources qu'il faut nommer au préalable afin de les intégrer ensuite au texte. La référence paratextuelle doit donc être reconnue par le lecteur. Par exemple, le tableau anonyme intitulé *Gabrielle D'Estrées et une de ses sœurs*, qui constitue le principal apport visuel du recueil, doit une partie de sa célébrité à l'incertitude qui plane toujours sur «l'identité des personnages³⁵». L'anonymat des modèles et du peintre se fusionne ensuite à d'autres œuvres (moins aisées à

33. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 74.

34. *Le Livre des ruptures* et *Écoute, Sultane*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1987.

35. Jean-Jacques Lévêque, *L'École de Fontainebleau*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1984, p. 132-136.

identifier parce que morcelées, trafiquées et anonymisées, justement, par Alain Laframboise) et à d'autres «tableaux» moins prestigieux comme les planches des cours d'anglais racontant la vie de John and Mary, ces anglophones anonymes de notre enfance. La lecture exige alors un processus de reconnaissance du référent avant de passer au texte. Cette étape supplémentaire, si déroutante soit-elle, a le grand intérêt de présenter Alonzo sous un autre jour : retranchée derrière des hiéroglyphes et des tableaux anonymes, elle déjoue, le temps de deux recueils, un lecteur qui croyait avoir tout lu.

3. La contrainte nécessaire

Les indices paratextuels qui jalonnent toute l'œuvre d'Alonzo, circonscrivent, jusqu'à un certain point, le territoire de l'imaginaire et des sources d'inspiration de la poète. Ils sont autant de balises servant à orienter la lecture et affirment les liens qui relient la poète au monde extérieur. Plus encore, on peut supposer que les éléments de paratexte assurent l'écriture d'Alonzo dans la mesure où ils lui fournissent l'élan, le souffle nécessaire à la production du texte, que ce soit par le biais d'une épigraphe, d'une photographie ou d'une chorégraphie.

Ce n'est certes pas un hasard si l'auteure se prête à plusieurs reprises à une écriture dite de «commande». Sa participation au collectif *Qui a peur de?...*, exigeant des auteures qu'elles «[imaginent] une rencontre avec leur écrivaine préférée³⁶», de même que sa collaboration intitulée «Twenty-Seven Hours» au livre *Enfances et Jeunesses*³⁷, qui devait s'inspirer d'une citation de Rilke, indiquent une tendance à recourir à des lois fixées par l'extérieur et même, par moments, à rechercher le sentiment de sécurité diffuse engendrée par ces conditions que l'on impose à l'écriture.

Serait-ce que les contraintes quotidiennes inhérentes à l'état spécifique d'Alonzo — qui se résume en «un mot [qui ne sera] pas dit [et] qui commence par H» (*I*, p. 19) — exercent une influence sur son écriture? Il est permis de le supposer. Soumise constamment aux déterminismes d'une vie truffée d'obstacles, la poète a dû apprendre à transformer ces barrières en autant de défis à relever. Les paratextes et les œuvres de commandes, contraintes volontaires cette fois,

36. Collectif, *Qui a peur de?...*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 10. (Remarquons au passage l'affiliation de ce titre avec celui de la célèbre pièce d'Edward Albee *Qui a peur de Virginia Woolf?*)

37. Collectif, *Enfances et Jeunesses*, préface de Claude Godin, Montréal, Les Entreprises Radio-Canada, 1988, p. 11-19.

deviennent alors, paradoxalement, l'affirmation d'une liberté retrouvée. Immobile — selon ses propres termes — en apparence, la poète se meut au contraire avec habileté dans ses pages, nourrie par les autres qui non seulement l'inspirent mais lui ouvrent des horizons toujours plus larges et plus neufs.