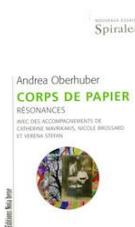

La critique en corps à corps

David Martens



Andrea Oberhuber, [*Corps de papier. Résonances. Avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard & Verena Stefan*](#), Montréal : Nota Bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2012, EAN 9782895184423.



Pour citer cet article

David Martens, « La critique en corps à corps », Acta fabula, vol. 15, n° 4, Essais critiques, Avril 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8583.php>, article mis en ligne le 04 Avril 2014, consulté le 11 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.8583

La critique en corps à corps

David Martens

Le moins que l'on puisse écrire au sujet du livre que voici est qu'il se plaît à déstabiliser certaines des habitudes les mieux enracinées de la recherche académique. L'on voit rarement un auteur prendre tant de risques avec les règles du discours qu'il a l'habitude de pratiquer. Ce n'est pas tant au regard de la radicalité des propositions théoriques et critiques avancées dans l'ouvrage que cette dimension quelque peu iconoclaste opère, pas plus que sur le plan des options stylistiques mises en œuvre. Cette déstabilisation procède plutôt de la composition particulière de l'ouvrage. Sans pour autant se présenter comme un « collectif » au sens où on l'entend coutumièrement, *Corps de papier* rassemble en effet des textes de différents types et de différentes auteures. À cet égard, le caractère indécidable de la graphie du terme initial du titre du livre, singulier et/ou pluriel, est significative de ce qui s'y joue : *Corps de papier* se donne en effet à appréhender comme un corps textuel qui en comprend plusieurs autres.

Outre son introduction, ce livre dont Andrea Oberhuber apparaît comme l'auteure principale se compose de trois études qui ont pour objet la question de l'identité, corporelle tout particulièrement, dans l'œuvre de plusieurs femmes écrivains, dont certaines sont également plasticiennes. La première de ces études porte sur deux romans de Claire de Duras ; la seconde sur les écritures de soi chez plusieurs auteures de l'avant-garde féminine, héritières directes ou plus tardives du surréalisme (Claude Cahun, Léonora Carrington et Unica Zürn) ; enfin, la dernière porte sur un roman de l'auteure québécoise Élise Turcotte. Ces trois études, marquées par une tonalité essayistique revendiquée, s'inscrivent dans la tradition des études consacrées aux femmes auteurs et, plus largement, aux *gender studies*. Ce sont les seuls textes de l'ouvrage qui participent du discours académique à proprement parler.

Le dispositif global au sein duquel ces textes sont intégrés leur confère une tonalité pour le moins insolite. En effet, chacune de ces trois parties de l'ouvrage se trouve mise en relation, non seulement avec les deux autres études proposées, mais aussi avec une série de textes de statut et de genre distincts. Trois de ces textes, désignés comme des « accompagnements », voisinent directement avec les études signées par A. Oberhuber. Ils sont dus à Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan. S'y ajoutent, pour chacune des auteures étudiées, un texte de création dans

lequel A. Oberhuber entre en dialogue avec les auteures dont elle a examiné les œuvres dans les chapitres d'analyse. Pareil agencement paraît quelque peu déroutant dans un livre qui, en première instance à tout le moins, paraît s'adresser à un public académique. Mais s'adresse-t-il bien au premier chef, et uniquement, à un tel public ? C'est toute la question, et il n'est pas certain qu'il soit possible d'y répondre de façon univoque.

L'élaboration résolument composite de *Corps de papier* a un effet d'infléchissement de la portée du discours critique. Ce dispositif particulier se trouve encore complexifié par l'insertion, entre les différentes sections, de collages et de photomontages (non attribués, mais dont on peut raisonnablement penser qu'ils sont dus à A. Oberhuber elle-même) dont certains figurent l'auteure de l'ouvrage. La forme prise par le travail de cette dernière et de ses « accompagnatrices » invite à s'interroger sur certains des enjeux refoulés du discours que l'université consacre à la littérature. Comment, en effet, interpréter un tel geste d'écriture autrement que comme une volonté manifeste de rompre avec un certain *habitus* discursif et, plus largement, avec une certaine assignation d'identité (et de rôle) liée à une fonction sociale ? Nul doute que la meilleure façon de prendre à bras le corps cet étrange objet livresque est de s'employer à rendre compte de sa complexité et de ce qu'elle donne à lire et à penser.

Doubles je(ux)

La revendication d'un outrepassement des limites (génériques et livresques) sous-tend ce livre dans lequel A. Oberhuber rassemble des analyses d'œuvres à double facette en les intégrant à un dispositif textuel et iconographique lui-même multi-focal. Tout se passe comme s'il s'agissait pour l'auteure de revêtir la peau des corpus de textes et d'images dont elle rend compte de façon à les faire siens. Dans l'introduction de son livre, A. Oberhuber écrit à ce sujet que les « cinq textes brefs » qu'elle associe à chacune des auteures auxquelles elle s'intéresse — mais l'on pourrait en dire autant des « accompagnements » de C. Mavrikakis, N. Brossard et V. Stefan — « sont autant de tentatives de prolonger [...] la pensée, d'entrer en dialogue avec l'univers des auteures qui [l']intéressent autrement que par le biais analytique » (p. 17).

Au sein de ce *Corps de papier* qui apparaît comme une polyphonie au féminin, tant en ce qui concerne les auteures qui y interviennent que celles dont les œuvres sont étudiées, la nature des textes réunis frappe par sa dimension résolument éclectique et hétérogène, aussi bien en raison de la diversité des créatrices impliquées que pour ce qui touche aux postures énonciatives des auteures, qu'il s'agisse

d'A. Oberhuber ou de ses complices. À travers l'adoption de ce dispositif particulier, il s'agit, de « conf[érer] à l'ouvrage une épaisseur de réflexion » (*ibid.*), en le constituant comme un espace stéréographique permettant le croisement des regards et des perspectives. L'ensemble tend à « participe[r] du même principe d'enchevêtrement de voix, de résonances de points de vue et de décroisement des frontières génériques » qu'il « explor[e] » (*ibid.*) au sein des œuvres étudiées par A. Oberhuber. Le livre apparaît comme un prisme au sein duquel les enjeux abordés par les différents textes se reflètent et s'altèrent par la proximité avec d'autres textes, d'autres auteures et, en définitive, sous le regard du lecteur de ce volume.

Du point de vue de la logique du commentaire, pareille épaisseur ne laisse pas de déstabiliser le lecteur. En témoigne en particulier le texte de C. Mavrikakis qui suit directement l'introduction d'A. Oberhuber et en constitue comme une préface intégrée au corps même du texte. En l'occurrence, le décentrement opère d'entrée de jeu, lorsque C. Mavrikakis écrit, interpellant directement l'auteure, sur un mode épistolaire qui fait écho aux lettres qu'A. Oberhuber adresse, dans la suite du volume, à Cl. Cahun, L. Carrington et U. Zürn : « À la lecture de ton livre, il me semble que très souvent je me suis surprise à loucher, à voir double ou encore à être aveuglée » (p. 25). L'entame de cet aveu peut étonner, dans la mesure où ce texte de C. Mavrikakis fait partie intégrante du livre qu'elle évoque. De quel livre peut-il donc bien s'agir si le texte de C. Mavrikakis en est exclu ? D'un autre que celui que le lecteur lit et qui comprend le texte affichant ces lignes ? Faut-il voir dans ce qui pourrait passer pour un lapsus un effet de décentrement provoqué par la composition du livre même, et qui amène — c'est précisément le propos de C. Mavrikakis — le lecteur à y voir double, voire davantage ?

Ce vacillement des assises du discours critique et de ses limites ne signifie cependant pas que la composition de l'ouvrage soit le fruit du hasard. Au contraire, tout semble ici particulièrement *réfléchi*. À travers cet agencement de textes et de voix en dialogues, c'est un peu de la linéarité coutumière de la logique *cqfd* qui se trouve non pas tant remise en cause — elle trouve également sa place — qu'« épaissie » et, ce faisant, enrichie par ses interactions avec d'autres logiques discursives, déterminée par d'autres finalités. Tout se passe comme si la lecture du livre d'A. Oberhuber donnait à de multiples reprises à repenser les mêmes interrogations, en fonction de points de vue neufs, et en les illustrant par l'exemple. Le livre se constitue en effet comme un théâtre d'écriture où se rejouent les questionnements mis en évidence au sein des œuvres analysées, dans une démarche qui conduit l'auteure à se mettre en jeu.

La mise en *je* du sujet

En intégrant des textes de partenaires à son livre, et en adoptant elle-même ponctuellement une autre posture que celle de l'analyste — dans des textes dont la police de caractère s'approche, autant que faire se peut, d'une forme manuscrite qui tend à donner corps à la part d'intimité qui se joue —, A. Oberhuber inscrit ses textes dans les pas des auteures qu'elle commente. Le livre paraît notamment reprendre à son compte certains des genres pratiqués par les auteures étudiées, en particulier leur hybridité, et sur le plan des problématiques abordées, certaines thématiques centrales, de façon plus ou moins explicitée dans les séquences à teneur autobiographique.

Donner à ce livre un corps, le mettre en scène, puis m'exposer à mon tour, après elles, avec elles, sur le mode d'une approche critique qui est aussi capable de création et de dépassement des frontières, peut-être également singulière, c'est donc refuser d'enfermer le corps féminin et le corps du texte dans l'objectivation d'un regard. Plus d'un regard : voilà peut-être le seul mot d'ordre auquel se soumettre et soumettre les textes, les corps. (p. 17)

Dans son premier essai, A. Oberhuber propose une lecture de deux récits de Cl. de Duras, *Ourika* (1823) et *Édouard* (1825), qui mettent en scène « deux êtres "exotiques" par rapport aux normes et aux attentes de leur temps » (p. 36). Les deux protagonistes constituent des figures étrangères au sein d'un milieu d'accueil qui, précisément, ne les accueille qu'en tant qu'autres et ne leur permet dès lors de s'intégrer pleinement. Ainsi Ourika, jeune femme d'origine sénégalaise intégrée à la noblesse, n'est-elle devenue française que dans une certaine mesure, qui l'exclut, notamment, du marché nuptial (p. 39). Une exclusion analogue frappe Édouard, le personnage éponyme du second roman de Cl. de Duras, roturier « rejeté par la société aristocratique » (p. 45), dont le « statut social inférieur » le « rapproche [...] de la condition féminine » (p. 47). Le tragique de pareilles situations réside dans le fait que ces « transplantés » ont adopté les systèmes de valeurs du milieu dont ils font désormais partie mais qui les exclut dans le même temps, à l'instar d'une auteure qui a elle-même, pendant longtemps, fait figure d'oubliée de l'histoire littéraire.

La seconde étude conduit A. Oberhuber à se pencher sur les œuvres de trois créatrices pour lesquelles l'écriture et la mise en scène de soi constituent un enjeu existentiel majeur. *Aveux non avenues* (1930) de Cl. Cahun, *En bas* (1973) de L. Carrington et *L'Homme-Jasmin* (1977) d'U. Zürn apparaissent comme des « huis clos propices au repli sur soi » (p. 85). La lecture proposée de ces trois œuvres montre combien celles-ci sont régies par une poétique de l'éclatement. Ce « syncrétisme fait de pièces et de morceaux disparates » (p. 89) mobilise avec

constance certaines figures majeures de l'altération identitaires, comme l'onirisme (Cl. Cahun), la folie (L. Carrington et U. Zürn) ou encore l'identité sexuée mouvante, qui constitue l'un des motifs communs aux trois auteures de ces récits dont, telles des « *personnae*, les narratrices aux traits hautement référentiels paraissent [...] propulsées sur une scène, contraintes à jouer un rôle, des rôles dont elles découvrent le texte au fur et à mesure que le spectacle se déroule sous leurs yeux et qu'elles y participent » (p. 99). À nouveau, la méditation sur la part de construction des identités se situe au cœur des œuvres par lesquelles ces créatrices atypiques s'exposent tout en se dérochant.

Dans son troisième essai, consacré à É. Turcotte, A. Oberhuber propose une lecture fouillée de *La Maison étrangère* (2002), roman mettant en scène « la lente chute d'Élisabeth dans les abîmes de sa maison intime, c'est-à-dire son corps physique [...] » (p. 164). Dans ce récit au sein duquel le motif de l'oubli est déterminant et conditionne un rapport distancié et pour ainsi dire étranger au corps propre et à la part de désirs auxquels il donne vie — il s'agit de s'en débarrasser pour se focaliser sur la vie intérieure —, la méditation des écrits d'Hildegarde de Bingen par le personnage principal s'avère décisive : elle donne un visage et un nom à une aspiration vers l'ascèse mystique (p. 169). C'est dans un travail de lecture et d'écriture, en dialogue avec les textes d'H. de Bingen en particulier, mais aussi les enluminures médiévales et l'imagerie de la courtoisie, qu'une conquête du lien avec les autres va pouvoir s'opérer. Ce faisant, la distance douloureuse pourra progressivement se réduire, à travers une quête où la sensualité devient, elle aussi, le moyen d'une réconciliation avec un corps touché par un amour physique marqué au coin de la mystique.

Les différentes œuvres des cinq auteures étudiées par A. Oberhuber n'ont pas seulement en commun la mise en jeu d'un questionnement complexe, hésitant et fouillé sur le corps des femmes et ce qu'il représente, sur le plan sexué notamment. Il y va plus précisément, dans chacun de ces livres, d'une quête de sujets, féminins pour la plupart, destinés à réduire la distance qui les sépare des autres et, aussi bien, d'eux-mêmes. En vertu de la configuration complexe des textes rassemblés dans ce volume, cette « quête d'une meilleure connaissance de soi », qui en passe par des « voix interposée[s] » (p. 169), n'est pas sans renvoyer à celle à laquelle se livre, pour son propre compte, l'auteure. L'on peut en effet voir dans ces différents essais des anamorphoses du livre au sein duquel ils sont insérés pour entrer en résonance avec d'autres types de textes, en vertu d'un feuilletage des auctorialités à l'œuvre éminemment signifiant et d'une trajectoire à travers laquelle se donne à lire rien moins qu'une métamorphose de l'auteure en soi.

Se métamorphoser en soi

Le geste d'écriture qui consiste à dédoubler les textes relatifs aux auteures étudiées, en faisant suivre ces essais par des textes placés sous le signe de la fiction, fait droit, en l'assumant non sans pudeur, et même avec une certaine fragilité, au fait que l'auteure engage une part conséquente d'elle-même dans ce travail qui entre manifestement en dialogue avec un vécu et avec des enjeux existentiels. Faut-il en ce sens voir dans le choix des œuvres étudiées, ainsi que dans ce qui en est mis en évidence, des résonances avec certains des biographèmes que l'auteure de l'ouvrage dissémine au fil du livre ? On peut être tenté de le penser, dans la mesure où l'élaboration de l'ouvrage est particulièrement concertée. De toute évidence se fait jour une volonté de reprendre à son compte le sillon creusé par les auteures étudiées, en particulier les trois auteures surréalistes abordées dans le texte central de l'ouvrage, qui se décline sur le mode d'une triade faisant écho à la triple identité constituée au cours de son cheminement par cette autrichienne de culture francophone ayant reconstruit sa vie à Montréal.

À l'échelle du livre, dans l'agencement de ces textes de statuts différents, l'assomption du « je » paraît ne pas aller de soi. Il semble qu'elle doive nécessairement en passer par la mobilisation de tiers : le texte qui suit l'étude consacrée à Cl. de Duras se présente comme un extrait de journal fictif tenu par l'auteure vers la fin de sa vie ; dans un second temps, au cœur de ce corps de papier, se succèdent trois lettres adressées aux auteures étudiées, celles dont l'auteure, se sent la plus proche (en témoignent, notamment la structure du livre, hybride en ses formes, ainsi que le principe de la collaboration, qui ne laisse pas de faire songer à certains ouvrages de Cl. Cahun notamment...) ; enfin, le texte suivant l'étude consacrée à É. Turcotte revêt la forme du journal intime et est pris en charge par un *je* qui n'en passe plus ni par la fiction ni par l'adresse à l'autre. Mobilisé dans un premier temps comme identité fictive (Cl. de Duras), puis à titre de destinataire imaginaire (Cl. Cahun, L. Carrington, U. Zürn), l'autre semble n'être plus aussi nécessaire à ce *je* qui semble être le fruit de ce parcours de lectures successives.

« Dire je ne va pas de soi », écrit l'auteure dans un passage de son texte conclusif repris sur la quatrième de couverture. Voilà, en toute logique, pourquoi il importe d'en passer par d'autres : prise au pied de la lettre, cette phrase à double sens indique que le *je* n'est pas issu de soi, mais qu'il est nécessairement constitué *depuis* l'autre. Ce n'est que progressivement que le *je* de l'écriture émerge et paraît pouvoir se dire sans recourir à une fiction qui consiste à servir de matrice. Tout se passe à cet égard comme si les confrontations avec d'autres auteures devaient se donner à lire comme génératrices du sujet. Il semble ainsi que l'acte critique tel que le conçoit et le pratique A. Oberhuber consiste à tenter d'entrer dans la peau d'un(e) autre et

d'en ressortir davantage soi-même qu'auparavant. D'où ce feuilletage de textes, qui se traduit en de multiples figures, comme l'usage d'un autre prénom — Andrina — attribué par erreur et, significativement, par une autre, en l'occurrence une enfant :

J'ai revu hier la petite Carla-Marie à qui je dois la jolie déformation de mon prénom en Andrina. C'est probablement par affinité italianisante avec son propre prénom qu'elle m'a rebaptisée l'automne dernier. Andrina me plaît bien. Le « in » intercalé confère une sonorité plus claire à mon nom. Cela évite aussi la tentation de placer un accent aigu sur le « e » d'Andrea. Pour des francophones, l'accent se glisse spontanément sur mon prénom. [...] Ce petit changement onomastique me rappelle que j'ai déjà fait l'objet d'un changement de nom : je me suis déjà fait appeler Marie-Andrée par deux Québécoises rencontrées à Cuba. [...] Le jeu a duré plusieurs semaines. Et je me rappelle également que mon fils trouvait très bizarre que je ne mette pas fin au malentendu du prénom. Que je ne tienne pas plus que cela au prénom choisi par mes parents. « Sous ce masque un autre masque », lui aurait répondu Cahun. (p. 203-204)

Confessant à cette dernière — en même temps qu'à son lecteur —, dans la lettre qu'elle lui adresse, qu'elle est « de loin l'auteure dont la complexité de la démarche [...] [lui a] donné le plus de fil à retordre » (p. 115), A. Oberhuber ajoute que, face à cette complexité, « [s]on penchant intellectuel d'universitaire s'est rapidement heurté à des limites » (p. 115). Comment mieux dire que pareille confrontation à l'œuvre soumet le sujet à une nécessaire altération ? Le dispositif textuel adopté tend précisément, en outrepassant les limites, à donner corps à cette altération. Ce livre, qui, par sa forme comme par ses finalités, déjoue certains des attendus du discours académique, obéit à une logique foncièrement spiraloïde, parfaitement en phase avec l'intitulé de la collection au sein de laquelle l'ouvrage a paru, et qui conduit le lecteur à repasser par des motifs analogues, qu'il découvre sous un jour sensiblement altéré à chaque reprise, jusqu'à affecter le statut de l'auteure.

D'aucuns pourraient trouver à redire à ce geste d'écriture singulier qui rompt pour une part avec les codes en vigueur au sein du discours académique relatif à la littérature. En tant qu'enseignant et chercheur, peut-on légitimement, lorsqu'il s'agit de rendre compte d'œuvres littéraires, se mettre en scène d'une telle façon ? S'il participe de la tentation essayistique qui sous-tend le champ de la recherche universitaire consacrée à la littérature, en particulier dans le domaine francophone, l'ouvrage d'Andrea Oberhuber pousse plus loin cette démarche en mettant en jeu des dispositifs empreints de fiction et en instaurant un dialogue avec des textes d'« accompagnement » signés d'autres auteures. Deux points de vue antagonistes,

en apparence du moins, peuvent être formulés au sujet d'une telle posture critique : on peut reprocher à cette démarche l'intégration, au sein d'un travail universitaire, d'une dimension intime qui en toute rigueur épistémologique ne devrait nullement y figurer ; soit, au contraire, on peut considérer qu'il est plus honnête d'avoir explicité, en les mettant en scène, des enjeux subjectifs qui sous-tendent toute recherche.

Il n'est pas absolument certain que la question doive, voire puisse, en toute rigueur, se poser en ces termes. Pareille alternative présuppose en effet l'appartenance de cet ouvrage, par priorité, au domaine des publications académiques relatives à la littérature, ce qu'au demeurant plusieurs éléments donnent à penser, de la collection dans laquelle ce livre prend place au statut de l'auteure en passant par la facture de plusieurs de ses textes. Mais, précisément, compte tenu de la nature hybride du livre, est-il parfaitement assuré qu'il doive être tenu pour un ouvrage universitaire ? L'on est sans doute davantage fondé à y voir un essai, expérimental dans sa forme, et au sein duquel sont intégrés des textes répondant pour partie aux attendus du discours académique. En définitive, c'est à une telle remise en question de toute identification trop statique qu'A. Oberhuber invite dans ce livre étonnant, animé de façon organique par un désir de faire corps avec les textes commentés, non pas de façon à en réduire l'altérité, mais bien plutôt, précisément, afin de permettre au principe de l'altérité de jouer le jeu qui est le sien.

Lorsque j'écris, il me semble que je cherche à établir un certain jeu avec la science [...]. Je crois de plus en plus que le mouvement profond du critique est la destruction du métalangage, et cela pour obéir à un impératif de vérité : l'écriture ne saurait être, en dernière instance, « objective », parce que l'objectivité n'est qu'un imaginaire parmi d'autres [...]. En ce qui concerne le métalangage critique, on ne peut le « tourner » qu'en instituant une sorte d'isomorphisme entre la langue de la littérature et le discours sur la littérature. La science de la littérature, c'est la littérature¹.

.

PLAN

- [Doubles je\(ux\)](#)
- [La mise en je du sujet](#)
- [Se métamorphoser en soi](#)

AUTEUR

David Martens

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : David.martens@arts.kuleuven.be