

Andrea Oberhuber, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan, *Corps de papier. Résonances*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, 238 p.

Alexandra Arvisais

Volume 27, numéro 1, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025427ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025427ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Arvisais, A. (2014). Compte rendu de [Andrea Oberhuber, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan, *Corps de papier. Résonances*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, 238 p.] *Recherches féministes*, 27(1), 261–265.
<https://doi.org/10.7202/1025427ar>

RÉFÉRENCES

AMBOULÉ ABATH, Anastasie

2009 « L'expérience des femmes dans les directions sportives au Québec : “ une émancipation sous tutelle ” », *Recherches féministes*, 22, 1 : 123-145.

LABERGE, Suzanne

2004 « Femmes et sports. Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport : perspectives féministes marquantes des trois dernières décennies », *Recherches féministes*, 17, 1 : 9-38.

⇒ **Andrea Oberhuber, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan**

Corps de papier. Résonances

Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, 238 p.

En publiant *Corps de papier. Résonances*, Andrea Oberhuber signe un ouvrage de facture atypique où s'entremêlent essai et création. Elle y propose une réflexion sur l'écriture du corps au féminin par l'entremise de l'œuvre de cinq auteures – Claire de Duras, Claude Cahun, Leonora Carrington, Unica Zürn et Élise Turcotte – appartenant à trois périodes distinctes, qui constituent aussi les trois parties de l'ouvrage, soit l'avènement du romantisme, l'avant-garde surréaliste et la première décennie du XXI^e siècle au Québec. Privilégiant une approche de théorie-fiction, souvent pratiquée par les auteures, Andrea Oberhuber fait alterner les études savantes avec les passages de création qui prennent la forme du journal, de lettres, du livre d'heures, de photographies et de collages. Les textes de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan se joignent aux mots d'Andrea Oberhuber pour multiplier les regards sur le corps. Placée en début de recueil, l'« adresse » de Catherine Mavrikakis situe d'ailleurs la démarche de l'auteure dans une communauté d'écrivaines cherchant à repousser les limites de l'objet-livre, d'une part, et du cadre de leur pensée, d'autre part, en s'ancrant dans le terrain fluctuant de l'hybridité artistique, générique et énonciative.

En introduction, Andrea Oberhuber pose quelques jalons de la relation établie entre corps et texte dans l'écriture des femmes, premier fil conducteur des analyses et des créations de l'ouvrage. Il s'agit d'exposer les moyens scripturaires déployés par Duras, Cahun, Carrington, Zürn et Turcotte pour traiter la question du « comment habiter son corps » et celle de l'être-au-monde lorsqu'on est sujet féminin. Par le truchement du corps, elles repensent les identités et les rôles sexués, de même que les normes et les images stéréotypées entourant le féminin – seconde ligne conductrice de *Corps de papier*.

L'étude de deux romans de Claire de Duras, auteure romantique et salonnière reconnue au tournant du XIX^e siècle, amorce la partie « savante » de

l'ouvrage. Andrea Oberhuber montre l'intérêt pour les études de genre (*gender studies*) des héroïnes et des héros marginaux de l'œuvre durassien en se penchant sur la double *différence* liée au genre et à la race au cœur de la construction de la protagoniste d'*Ourika* (1823), ainsi que sur la confusion des identités sexuées dans *Édouard* (1825). Andrea Oberhuber entreprend ensuite d'éclairer le fait que Claire de Duras soit tombée dans les oubliettes de la mémoire culturelle, en l'attribuant à divers facteurs tels que le manque de reconnaissance du genre romanesque durant la période romantique, son statut d'auteure, « le processus de validation ou d'exclusion propre à toute construction d'une histoire littéraire » (p. 31), ainsi qu'à son positionnement entre l'idéologie des Lumières et le romantisme. À l'analyse d'*Ourika* et d'*Édouard* succède le « Journal de Claire de Duras (fragments) », dans lequel la voix de Duras, imaginée par Andrea Oberhuber, réfléchit sur la réalité souvent amère de la femme qui écrit au XIX^e siècle. Son discours diaristique pose le constat – qui pourrait être élargi à la situation de plusieurs auteures – que les exégètes établissent trop souvent des parallèles entre l'œuvre de Duras et sa biographie, alors qu'elle aurait voulu mettre en évidence la portée sociale de ses personnages qui vivent l'exclusion.

Nicole Brossard offre ensuite un texte de fiction à l'énigmatique titre, « Du réel nous ne connaissons que ce qui arrive à notre corps. Or le corps des femmes... », qui évoque l'idée que, en tant que support matériel de la vie, c'est dans et par le corps que le sujet s'inscrit dans le monde¹. La superbe prose poétique de Nicole Brossard propose diverses variantes de la représentation du corps : le corps genré (« aujourd'hui *beaucoup de les bébés [sic]* naissent / sous la ceinture avec un corps complet / de fille ou de garçon qui font rouler la tradition » (p. 72)), le corps fictif, le corps médiatisé, le corps sensoriel ou encore le corps public.

La deuxième partie de l'ouvrage s'ouvre sur les études de trois auteures-artistes, Claude Cahun (*Aveux non avenues*), Leonora Carrington (*En bas*) et Unica Zürn (*L'Homme-Jasmin*), qui ont pratiqué une écriture auto(bio)graphique qu'Andrea Oberhuber situe dans la poétique surréaliste. Ces auteures nous entraînent « à la dérive », pour reprendre l'expression d'Andrea Oberhuber : dérive des genres (littéraires et sexuels), dérive des médias et dérive de l'identité du sujet-narrateur. La « théâtralisation » (p. 28) du corps et du moi traverse les frontières artistiques dans ces œuvres où cohabitent plusieurs médias (écriture et photographie, dessin ou encre de Chine) qui véhiculent les obsessions des auteures-artistes – identité trouble, maladie mentale, homosexualité, genre ambigu, regard de soi et d'autrui. Andrea Oberhuber se penche également sur les motifs de ces écritures de l'intime atypiques qui permettent de se réconcilier avec un passé douloureux, aussi bien que de s'en distancier en le plaçant hors de soi par le geste de le coucher sur papier. Suivent trois lettres adressées respectivement à Cahun, à Carrington et à Zürn, dont le ton est tour

¹ Voir à ce sujet les travaux de philosophie du corps de Marzano (2009) ainsi que de Nancy et Michaud (2004) qu'Andrea Oberhuber souligne en exergue de son ouvrage.

à tour celui d'une écriture de l'intime et celui du discours académique. Dans la lettre à Claude Cahun, Andrea Oberhuber fait un clin d'œil à *Aveux non avenues* en reprenant un de ses acronymes (I.C.U.) et les petits symboles (cœur, étoile) qui ponctuent l'œuvre et en ajoute un nouveau (une main qui tient un crayon). Elle témoigne de son « ravissement » (p. 126) devant une œuvre qui ne cesse, selon elle, de se voiler et de se dévoiler. Puis, en réagissant à la nouvelle de la mort de Leonora Carrington et à sa réception limitée en tant que « muse des surréalistes » et « amoureuse de Max Ernst » (p. 131), Andrea Oberhuber s'interroge sur les couples créateurs², nombreux dans le cercle surréaliste, et avance que les femmes surréalistes étaient souvent dans « un double mouvement d'affiliation et de désaffiliation » (p. 134-135) avec le groupe. En écrivant à Unica Zürn, l'auteure met en relief certains invariants de l'œuvre de l'auteure-artiste allemande – encore en bonne partie inexploré, particulièrement dans sa dimension iconotextuelle –, tels que les êtres hybrides, la démarche intermédiaire et l'écriture autographique, au regard de sa relation avec Bellmer et les surréalistes, ainsi que de sa maladie mentale.

La troisième partie amène le lectorat au début du XXI^e siècle avec l'étude de *La maison étrangère* d'Élise Turcotte. Ce roman se situe dans la production d'une « nouvelle génération d'écrivaines » québécoises et françaises qui publient, au cours des années 80 et 90, des récits « privilégi[a]nt la mise en scène du corps des narratrices » et « font la part belle à une réflexion sur la filiation » (p. 186). Andrea Oberhuber analyse la manière dont le sentiment d'étrangeté à soi et au monde, la « défaillance de la mémoire » (p. 165) et la perte des repères identitaires sont textuellement représentés par la dématérialisation du corps de la narratrice qui devient le « tombeau » (p. 166) du passé. Andrea Oberhuber récupère la forme du livre d'heures, présente dans le roman de Turcotte, et nous propose le « Livre d'heures d'Andrina » où sa parole se fait plus personnelle et aborde des fragments de sa propre vie et son rapport à l'écriture. Jusqu'alors présent visuellement dans les images d'un œil qui ouvrent et ferment le livre, ainsi que dans la photographie dédoublée la montrant avec son fils devant un autoportrait de Cahun (p. 113), dans le livre d'heures, son corps se fait le support d'une méditation sur la solitude de l'exil, la manière de vivre avec les autres et la dichotomie corps-esprit. Pour Andrea Oberhuber, « [écrire, c']est une affaire de mots qui implique pleinement mon être-dans-le-corps, lieu de résistance au laisser-aller. Dire *je* ne va pas de soi » (p. 205). Ces passages très réussis où l'auteure lève les masques sur son identité font *résonner* les concepts de « corps-écriture » et de « corps-texte », pour reprendre les célèbres

² Le couple symbiotique formé par Claude Cahun et la peintre-graphiste Suzanne Malherbe, alias Marcel Moore, montre combien la collaboration artistique au sein d'un couple, qui s'est étirée sur une quarantaine d'années dans leur cas, peut se révéler riche et fructueuse. À l'inverse, le couple Unica Zürn-Hans Bellmer « symbol[ise une] impasse du couple muse-modèle où le renversement n'a été opéré que très ponctuellement » (p. 135).

formules d'Hélène Cixous et de Nicole Brossard³, à l'œuvre chez les écrivaines et les artistes étudiées.

L'écrivaine Verena Stefan clôt le recueil par un texte émouvant sur son exil au Québec, « Points de rencontre ». Du corps animal violenté par le chasseur au corps de la femme violenté par les hommes, la narratrice reçoit les mots lus dans des manuels de chasse (qu'elle consulte lors d'un séjour à Rimouski) et entendus aux informations télévisées, et laisse leur signification se frayer un chemin en elle, jusque dans son corps transi par le froid de l'hiver québécois. La situation de la narratrice n'est pas sans rappeler celle du personnage de *La maison étrangère*, toutes deux témoins du chaos du monde extérieur duquel elles se sentent étrangères.

Comme les textes essayistiques et fictionnels, les photographies et les collages d'Andrea Oberhuber mettent au premier plan l'idée de filiation, qui file l'ensemble de l'œuvre, en récupérant des dessins du fils de l'auteure et des clichés de famille qui exploitent le contraste entre le noir et blanc de certaines photographies anciennes et les couleurs vives des dessins et des peintures. Sans livrer la clé de leur sens ni de leur composition, ces illustrations poursuivent la réflexion sur la construction de l'identité du sujet qui se joue sur la surface du corps.

Les notions de dialogue et de mélange des voix, des arts et des genres, qui sont au cœur du travail universitaire d'Andrea Oberhuber, se retrouvent dans la création littéraire et visuelle. Son ouvrage *Corps de papier. Résonances* s'insère ainsi dans la tradition du livre hybride valorisé par l'esthétique avant-gardiste grâce à une hybridité qui joue sur trois plans, soit énonciatif, générique et médiatique. La voix créative s'affirme au fil des pages et contamine la parole essayistique qui semble prendre plaisir à exercer sa liberté. Andrea Oberhuber réussit ainsi à « détourner à l'aide d'un paratonnerre littéral le regard critique sagement acquis au cours de [s]es études » (p. 197).

ALEXANDRA ARVISAIS

Université de Montréal et Université Charles de Gaulle – Lille 3

RÉFÉRENCES

CIXOUS, Hélène

1975 « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, 61 : 39-54.

BROSSARD, Nicole

2009 *La Lettre aérienne*. Montréal, Les éditions du remue-ménage [1^{re} éd. : 1985].

1982 *Picture Theory*. Montréal, Nouvelle Optique.

MARZANO, Michela

2009 *Philosophie du corps*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? » [1^{re} éd. : 2007].

³ Cixous (1975) et Brossard (1982 et 2009).

NANCY, Jean-Luc, et Ginette MICHAUD

2004 *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, suivi de *Appendice*. Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale ».

⇒ **Anna Lupien**

De la cuisine au studio

Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2012, 208 p.

Le regard sociologique que pose Anna Lupien sur le parcours de trois générations de femmes artistes est sans contredit fort inspirant pour les femmes – et les hommes – qui s'intéressent plus particulièrement à la place qu'ont occupée et qu'occupent de nos jours les femmes dans la sphère artistique au Québec. Depuis la création du *Refus global* (Borduas 1972), texte emblématique de l'automatisme, en passant par le studio D de l'Office national du film (ONF), qui a donné naissance à la série *En tant que femmes*, et plus récemment le Studio XX, qui prône la diversité des voix comme des pratiques artistiques, les artistes québécoises ont parcouru un chemin hasardeux en parallèle avec les luttes féministes.

À quoi s'intéresse plus particulièrement l'auteure dans l'ouvrage intitulé *De la cuisine au studio*? Motivée par le manuscrit des mémoires d'une de ses grand-mères, Anna Lupien analyse le parcours de douze artistes qui ont évolué dans différentes disciplines artistiques (dont la peinture, la danse, le design, le cinéma ainsi que les arts médiatiques et technologiques). Issue de la recherche et de l'entretien, sa réflexion confirme la persistance de la division et de la hiérarchie entre les femmes et les hommes, même si la société québécoise a été l'objet, depuis les premières luttes pour les droits civiques et juridiques des femmes, de transformations et d'avancées appréciables, mais non fondamentales selon l'auteure :

Les récits de la plupart d'entre elles montrent toutefois que les transformations qui ont touché la sphère privée et favorisé leur participation à la sphère publique n'ont pas profondément remis en question le fait que les femmes demeurent les principales responsables du travail domestique et des charges familiales qui s'avèrent très prenantes malgré leur invisibilité sociale (p. 115).

Dans le sillage de son analyse, l'auteure propose de réfléchir, à partir du parcours de chacune des artistes, sur la double lutte féministe contre le confinement des femmes dans la sphère privée et pour leur accès à la sphère publique. Considéré comme un espace créatif du politique, l'art demeure un lieu d'interaction fertile. C'est donc à une réflexion sur la sphère publique et la sphère privée que nous convie Anna Lupien. En clair, elle propose une réflexion sur le système patriarcal.