



HAL
open science

**Paula Modersohn-Becker vue par Marie Darrieussecq:
un portrait au prisme des relations de genre et de la
création féminine**

Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques. Paula Modersohn-Becker vue par Marie Darrieussecq: un portrait au prisme des relations de genre et de la création féminine. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte = Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 2022, 46, pp.175. hal-04754732

HAL Id: hal-04754732

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04754732v1>

Submitted on 1 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

**« Paula Modersohn-Becker vue par Marie Darrieussecq : un portrait
au prisme des relations de genre et de la création féminine »**

UR HCTI

Dans *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker* (2016), Marie Darrieussecq brosse le portrait d'une peintre allemande du début du XX^e siècle, elle-même épouse du peintre Otto Modersohn et membre de la colonie d'artistes de Worpswede, près de Brême¹. Le titre de ce récit bref, qui compte six parties, renvoie à un fragment de vers de Rilke tiré de la septième des *Élégies de Duino* [*Duineser Elegien*, 1912–1922]². Le célèbre poète fut en effet un proche de Paula Modersohn Becker avec laquelle il entretint une correspondance régulière, et il épousa sa meilleure amie, la sculptrice Clara Westhoff.

Marie Darrieussecq questionne les tentatives d'affirmation et d'autonomisation de Paula Modersohn Becker face aux stratégies d'infériorisation et d'invisibilisation entourant sa production. Tranchant avec l'académisme pratiqué par ses proches (notamment par son mari), de facture expressionniste et pré-cubiste³, l'œuvre innovante de la peintre demeura largement méconnue de son vivant. Pour Marie Darrieussecq, Paula Modersohn Becker est essentiellement «une femme qui peint, seule, dont les peintures ne sont pas vues⁴». Celle qui constitue aujourd'hui une artiste iconique en Allemagne (ouvert dès 1927, un musée porte son nom à Brême) ne vendit en tout et pour tout que trois toiles (à des amis), ne put être indépendante financièrement et fut fauchée par une mort prématurée peu après la naissance de sa fille. Le parcours et l'originalité de l'œuvre de la peintre conduisent Marie Darrieussecq à vouloir la tirer de l'oubli dans lequel la France du début du XXI^e siècle la tenait encore avant qu'une exposition ne lui soit consacrée, en 2016, au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

L'écrivaine fait de la peintre une figure emblématique pour questionner la place des femmes et des modèles féminins dans les domaines culturels dominés par les productions et les canons masculins ainsi que pour réfléchir à la hiérarchie des sujets. Après avoir mis en exergue les principaux choix poétiques qui régissent ce portrait, il conviendra d'examiner comment la vie et l'œuvre de Paula Modersohn

¹ Paula Modersohn Becker est née à Dresde en 1876 et morte à Worpswede en 1907.

² Le lecteur l'apprend par la citation placée en exergue à l'orée du texte.

³ Voir *Paula Modersohn-Becker. L'intensité d'un regard* (collectif), Paris, Beaux-Arts / TTM éditions, 2016.

⁴ Marie Darrieussecq, *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*, Paris, P.O.L., 2016, repris aux Éditions Gallimard en collection « Folio », p. 86.

Becker sont considérées par Marie Darrieussecq au prisme des déterminations du féminin social. On s'arrêtera pour finir sur un des enjeux majeurs de ce portrait : sa contribution à une généalogie de la création au féminin.

I. *Être ici est une splendeur* : une écriture située

L'incipit du portrait affirme immédiatement un dispositif d'énonciation à la première personne⁵. En dépit du recours constant à des documents factuels – correspondance, journal intime, album – qui permettent de faire largement entendre la voix même de Paula Becker, *Être ici est une splendeur* est conduit selon la partialité d'un point de vue individuel qui ne cherche pas à se dissimuler. Rappelant que les dernières paroles de l'artiste furent «*Schade*» («dommage»), l'auteure précise : «J'ai écrit cette biographie à cause de ce dernier mot. Parce que c'était dommage. [...] Je veux montrer ses tableaux. Dire sa vie⁶». La motivation de l'écriture s'accompagne du récit de ce que la narratrice qualifie de «rencontre» avec la peintre par la découverte, sur une publicité, en 2010, de son grand nu allaitant :

je voyais là, pour la première fois, cette position si confortable, non enseignée dans les maternités et jamais vue non plus dans les Vierges à l'enfant : pas assise, pas encombrée de l'enfant sur le bras, mais allongée de côté l'enfant contre soi. La somnolence laiteuse, la bulle de lait et de chaleur à deux. [...] Ni mièvrerie, ni sainteté, ni érotisme : une autre volupté. Immense. Une autre force. [...] je n'avais jamais rien vu de tel. Une femme montrée ainsi, et en 1906. Qui était Paula Modersohn-Becker ? Pourquoi n'avais-je jamais entendu parler d'elle ? Et plus j'ai lu, et plus j'ai vu [...], plus je me disais que je devais écrire la vie de cette artiste et contribuer à montrer son travail⁷.

L'écriture du portrait ici livré est également explicitement située dans une tradition littéraire. Comme le sous-titre l'annonce, le récit revisite la forme de la «vie», catégorie remontant à l'Antiquité et au Moyen Âge, revivifiée depuis le XIX^e siècle et qui se distingue des biographies romancées par sa valeur heuristique (dans son rapport à l'esthétique et à la vérité) et par sa littérarité (traduite en particulier par l'hypertextualité – les citations de Rilke, Zola, Jens Peter Jacobsen, Paul Celan abondent, de même que les références à d'autres artistes, notamment féminines). Faisant ostensiblement le deuil de toute possibilité de complétude, le choix de la brièveté, du fragment et de la concentration sur certains épisodes place aussi davantage le récit dans le sillage littéraire des «vies» que dans la tradition biographique conventionnelle. Rien (ou presque) n'est dit ici des origines familiales de Paula Becker, de son enfance ou encore de son séjour en Angleterre. Ce qui intéresse principalement l'auteure est de livrer une catégorie de vie particulière, une vie d'artiste, dans le sillage par exemple de celles éditées chez Gallimard par Jean-

⁵ Cette première personne se manifeste d'abord à travers la présence d'un déictique, puis par celle du pronom «je» : «Elle a été ici. Sur la Terre et dans sa maison. Dans sa maison on peut visiter trois pièces. [...] Une porte peinte en gris, fermée à clef menait à un étage où j'imaginai des fantômes», *ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷ *Ibid.*, p. 109–111.

Bertrand Pontalis dans la collection «L'Un et l'Autre» ou des récits de Pierre Michon (*Vie de Joseph Roulin*, 1988; *Maîtres et serviteurs*, 1990). L'entreprise de Darrieussecq rencontre aussi celles plus récentes de Harriet Scott Chessman (*Lydia Cassat reading the Morning Paper*, 2001), David Foenkinos (*Charlotte*, 2014), Camille Laurens (*La Petite danseuse de quatorze ans*, 2017)⁸, Claude Schopp (*L'Origine du monde. Vie du modèle*, 2018) ou Gaëlle Josse (*Une femme en contre-jour*, 2019).

L'auteure exhibe également la part fictionnelle de son récit, assumant les limites de son savoir dans la perspective contemporaine des écritures biographiques qui, à rebours des prétentions à l'exhaustivité ou à la transparence qui fondaient les projets réalistes ou positivistes, ont intégré les apports de la science historique moderne, de la psychanalyse et des sciences humaines en général⁹. Darrieussecq nous offre une «fiction biographique» à travers «cette histoire qui n'est pas la vie vécue de Paula M. Becker mais ce que j'en perçois, un siècle après, une trace¹⁰». Elle écrit ainsi :

Worpswede, été 2014. [...] J'essaie de voir ce qu'a vu Paula. Les bouleaux penchés, les troncs noir et blanc sur le canal bleu vif [...] On pourrait dire que rien n'a changé. Mais entre l'Allemagne de Paula et cette Allemagne, il y a la première guerre et 1933 et la deuxième guerre et ce qui arriva. Et l'Allemagne a été coupée en deux, puis réunifiée. Les forêts n'en sont plus les mêmes¹¹.

Une telle formule ancre profondément l'écriture du texte dans la «conscience de l'après», celle d'une «conscience de l'histoire propre à la fin du XX^e siècle [...] marquée par celle des "post" dans laquelle elle s'inscrit¹²». À plusieurs reprises, Darrieussecq souligne que «Paula est née et morte dans une Allemagne innocente¹³» : «La mort prématurée de Paula, en 1907, l'exempte des massacres à venir¹⁴». Cette allusion aux violences historiques et à l'expérience du désastre fait particulièrement sens dans la mesure où la peinture de l'artiste a été qualifiée par les nazis de «dégénérée» (*entartet*), les reproches suivants lui ayant été adressés :

⁸ Nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Offrir réparation de la violence intersectionnelle : *La Petite danseuse de quatorze ans* (2017) de Camille Laurens », in *Les Grandes figures historiques dans les lettres et les arts* [en ligne], n° 8, 2019. URL : <http://figures-historiques.revue.univ-lille.fr/8-2019-ISSN-2261-0871/>

⁹ Voir Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, « Fictions biographiques XIX^e– XXI^e siècles : un jeu sérieux ? », in Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIX^e– XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 7–32. Voir aussi Joanny Moulin et alii (dir.), *Études biographiques. La biographie au carrefour des humanités*, Paris, Honoré Champion, 2018.

¹⁰ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 13. L'auteure précise qu'« au point de rencontre entre histoire et mémoire, la conscience historique émerge comme une troisième instance », *ibid.*

¹³ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 53.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

« Son travail est une insulte à la femme allemande et à la culture paysanne [...] Où est la sensibilité, le féminin-maternel ? [...] Un mélange dégoûtant de couleurs, de figures idiotes désignées comme paysans, enfants malades, dégénérés, la lie de l'humanité¹⁵ ».

La dimension oblatrice très appuyée de l'œuvre contribue enfin à inscrire fortement l'écriture dans le présent, rappelant la perspective mémorielle et éthique propre aux entreprises littéraires contemporaines qui se confrontent aux phénomènes d'occultation dans une dimension remédiate¹⁶. *Être ici est une splendeur* est d'abord un tombeau¹⁷, au sens esthétique du terme. Dans un des seuils péritextuels¹⁸ de l'œuvre (les « remerciements »), Darrieussecq précise : « J'ai écrit cette biographie pendant qu'avec Julia Garimorth et Fabrice Hergott nous préparions l'exposition Paula Modersohn-Becker au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, programmée d'avril à août 2016 : un printemps et un été pour Paula, cent dix ans après son premier séjour parisien. Écrire, montrer, c'était pour moi le même geste amoureux¹⁹ ». Plus encore, le portrait ici livré possède une indéniable fonction de réparation à l'égard d'une artiste méconnue de son vivant, dont l'autonomie et la reconnaissance ont été entravées par des prescriptions de genre (*gender*). Il témoigne bien des visées critiques, d'ordre social et politique, que la forme littéraire de la « vie » est apte à véhiculer. Car ce genre a précisément à voir avec la visibilité. Son auteur se fait le mémorialiste de corps et d'œuvres qui comptent, mais manquent. Ainsi, Darrieussecq demande-t-elle : « Pourquoi n'est-elle [Paula Modersohn Becker] connue qu'en Allemagne ? Pourquoi sa ville de Paris ne l'a-t-elle jamais exposée ? Elle est allemande, certes, mais pas plus que Picasso n'est espagnol ou Modigliani italien. [...] faut-il croire que le fait d'être femme l'arrêta à la frontière ? Faut-il croire qu'elle n'avait pas son visa universel ?²⁰ ».

Le portrait de Paula Modersohn Becker livré par Darrieussecq est ouvertement féministe. Il porte l'empreinte des idées de Virginia Woolf (dont l'auteure a publié en 2016 une nouvelle traduction de *A Room of One's Own*²¹), mais aussi de Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous ou Luce Irigaray explicitement citées dans différents entretiens²². « Il y avait la littérature engagée masculine autrefois ; maintenant il y a la littérature engagée que je n'espère pas féminine, mais une littérature engagée féministe. C'est un combat d'hommes et de femmes²³ », déclare

¹⁵ Cité par M. Darrieussecq, *ibid.*, p. 113.

¹⁶ Voir à ce sujet Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.

¹⁷ Voir Dominique Moncond'huy (dir.), *Le tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, 1994.

¹⁸ Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹⁹ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, *op. cit.*, p. 143.

²⁰ *Ibid.*, p. 141.

²¹ Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, traduction française par Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016, repris avec un dossier de Christine Reynier aux Éditions Gallimard, 2020.

²² Voir par exemple l'entretien de Marie Darrieussecq avec Élisabeth Philippe publié le 30 octobre 2017 : <https://bibliobs.nouvelobs.com/tous-feministes/20171024.OBS6440/marie-darrieussecq-j-adorerais-etre-reprise-par-beyonce.html>. Consulté le 15 janvier 2022.

²³ *Ibid.*

l'auteure. Dans *Être ici est une splendeur*, l'exemple de Paula Modersohn Becker sert manifestement une réflexion sur le destin que la société assigne aux femmes, hier et aujourd'hui.

II. Paula Modersohn Becker et le féminin social

Le portrait que Marie Darrieussecq livre de l'artiste de Worpswede s'attache à montrer combien, dans l'Allemagne du tournant des XIX^e et XX^e siècles, les relations de genre sont informées par les normes et les pratiques sociales comme par les structures institutionnelles.

Conformément à leurs représentations de genre et de classe, les parents de la future peintre avaient financé la formation artistique de leur fille dans la perspective de son établissement éventuel comme institutrice ou gouvernante. Lorsque le projet d'union avec Otto Modersohn fut arrêté, ils lui imposèrent alors d'aller suivre des cours de cuisine à Berlin. L'assignation féminine à la sphère du privé, à l'entretien du foyer se dessine, source de limitations et de déchirements pour la production artistique. « Le père lui écrit de solennelles recommandations : mariée, elle devra se soumettre à la volonté de son époux, et apprendre à s'oublier [...] elle devra abandonner tout égoïsme²⁴ ». En écho, Darrieussecq rappelle la remarque de Woolf sur l'éducation des filles qui « consiste à les habituer à mettre de côté leur égoïsme pour s'occuper d'un plus égoïste²⁵ ». Otto Modersohn, s'il note les progrès effectués par sa jeune épouse dans la supervision domestique, regrette néanmoins que « son intérêt pour la famille et sa relation à la maison [soit] trop faible²⁶ ». « *Kirche, Kinder, Küche*, les 3 K, le programme allemand pour les femmes²⁷ » sied aussi mal à la création artistique que les représentations de l'« Ange du foyer » (*The Angel in the House*)²⁸ toujours en vigueur à l'ère du victorianisme finissant. Il est frappant de constater combien, tout au long de sa brève existence, Paula Becker, dans son appétit de savoir²⁹, s'est toujours « débrouill[ée] pour trouver des cours autres que de

²⁴ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ *Ibid.*, p. 73. Ce slogan, Marie Darrieussecq le rappelle, fut lancé par l'empereur Guillaume II avant d'être réutilisé par les nazis.

²⁸ Dans ce long poème narratif, Coventry Patmore (1854 – 1862) vante les charmes de l'épouse exemplaire, dévouée au soin de son mari et à l'entretien de son foyer. Devenue très populaire, l'œuvre est considérée comme emblématique de l'idéal féminin à l'ère victorienne. Virginia Woolf ne se privera pas d'en faire la satire, en particulier dans *Professions for Women* (1931).

²⁹ Accéder à l'instruction et au savoir se trouve au cœur des revendications de ce qu'on appelle parfois le proto-féminisme, mouvement qui précède les trois principales vagues de féminisme sur lesquelles s'accordent les spécialistes de la question. Voir, par exemple, Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2002, rééd. 2015 ou Christine Bard (dir.), *Dictionnaire des féministes. France, XVIII^e – XXI^e siècles*, Paris, PUF, 2017. Aussi *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), l'ouvrage de Mary Wollstonecraft (la pionnière du féminisme britannique) traite-t-il massivement de l'éducation des filles en écartant toute différenciation de genre en matière d'instruction.

cuisine³⁰». Indépendamment des contraintes propres à la vie conjugale et familiale, la dépendance financière dans laquelle la peintre se trouvait par rapport à son mari limita ses séjours à Paris et, partant, sa découverte des avant-gardes. Car elle ne vendit quasiment aucune œuvre de son vivant : « La meilleure cure pour moi serait d’avoir dix mille francs de rente ! », écrit la peintre suisse Sophie Schaeppi, sa contemporaine à l’Académie Julian [ouverte aux femmes à partir de 1870]. Virginia Woolf souhaitera l’équivalent trente ans plus tard, cinq cent livres sterling, dans *Un lieu à soi*³¹. À la différence de nombreuses autres femmes artistes, Paula Modersohn Becker disposait bien d’un lieu où créer : son atelier personnel. Mais l’espace peut ne pas suffire. Il faut aussi la disponibilité et la stimulation : « Trouver une solitude où se tenir et créer³² », comme l’écrit Darrieussecq. Cet autre lieu, l’artiste l’a cherché à Paris où elle a effectué des séjours réguliers, ville où – comme ses lettres et son journal le montrent – elle a eu le besoin vital de se rendre (pour prendre des cours, visiter les musées, voir les dernières œuvres des peintres qu’elle admire, comme celles de Gauguin ou Cézanne). Interviennent alors des obstacles d’ordre matériel³³, car de tels voyages ont un coût, et Paula Modersohn Becker n’a pas d’argent à elle. Darrieussecq rappelle les sommes qu’elle prie son mari de bien vouloir lui envoyer, l’argent qu’elle demande à l’une de ses sœurs de lui prêter afin qu’elle puisse payer ses modèles. « L’argent, l’urgence : le nerf de sa solitude, l’impasse de son indépendance³⁴ », note l’auteure. Ce furent peut-être des considérations d’ordre matériel qui conduisirent finalement la jeune femme à renoncer à son projet pourtant bien engagé de séparation d’avec Otto Modersohn.

Les prescriptions de genre sont privatives. Elles touchent aussi à la question du nom, niant les femmes dans leur identité propre, ce qui, dans le cas des créatrices, prend une résonance particulière en contribuant, en raison de leurs possibles changements de patronymes, à rendre leurs œuvres plus difficilement identifiables et favorise leur oubli³⁵. « Comment l’appeler ? », s’est précisément interrogée Darrieussecq au sujet de son héroïne : « Modersohn-Becker, de son nom de future épouse, du nom des catalogues consacrés à son œuvre ? Becker-Modersohn, comme à son musée de Brême ? Becker, de son nom de jeune fille, de son nom de vierge qui

³⁰ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 73.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² *Ibid.*, p. 120.

³³ Avant Virginia Woolf (qui participe à sa redécouverte dans les premières décennies du XX^e siècle en lui consacrant un texte de ses *Four Figures* en 1932), Mary Wollstonecraft insiste sur la nécessité pour les femmes d’accéder à l’autonomie : « Independence I have long considered as the grand blessing of life, the basis of every virtue » (*A Vindication of the Rights of Woman*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 65 / « Je regarde depuis longtemps l’indépendance comme le plus grand bonheur de cette vie, et même comme la base de toute vertu », *Défense des droits des femmes*, Paris, Gallimard, 2016, p. 20).

³⁴ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 102.

³⁵ On pense, dans le domaine pictural, aux œuvres d’Adélaïde Labille-Guiard, devenue ensuite Mme Vincent, ou à celles de Marie-Guillemine Laville-Leroux, future Mme Benoist. Dans le domaine littéraire, on peut citer le cas de Constance de Théis parfois répertoriée à Mme Pipelet, parfois à Mme de Salm, selon que l’on nomme l’auteure en fonction du patronyme de son premier ou de son second époux.

est le nom de son père ?³⁶ ». Elle poursuit : « Les femmes n'ont pas de nom. Elles ont un prénom. Leur nom est un prêt transitoire, un signe instable, leur éphémère. Elles trouvent d'autres repères³⁷ ». Dans le sous-titre du récit, Darrieussecq a opté pour « Paula M. Becker », formule qui majore le patronyme de naissance au détriment de celui de l'époux et rend en partie l'identité socialement occultée ; dans le corps du texte, elle s'en tient le plus souvent au prénom. La peintre elle-même, qui a signé « Paula Modersohn Becker » ou « PMB », n'a pas manqué de se poser ce type de question. Lorsque, en l'absence de son mari, elle dort dans son atelier, elle écrit qu'elle « redevient *Paula Becker*³⁸ ». Mais lorsqu'elle se décide à le quitter, un certain vertige la saisit. Dans une lettre à Rilke, elle confie qu'elle espère détacher son identité de tout patronyme :

Je ne suis plus Modersohn et je ne suis plus Paula Becker non plus.
Je suis
Moi,
J'espère devenir Moi de plus en plus³⁹.

Cette réalisation identitaire, elle entend la trouver dans la singularité et l'authenticité de son art, dans sa vision et son style propres, qui, selon Darrieussecq, sont à inventer « après des siècles de regard masculin⁴⁰ ». Or, atypique encore au regard des normes de genre en cet entre-deux-siècles, la création artistique féminine⁴¹ plonge les intellectuels mâles dans le désarroi⁴², comme en témoignent les propos de certains des proches de Paula Becker. « “ Vivre avec une artiste, il y a là un problème absolument nouveau ”⁴³ », écrit ainsi Rilke à propos de son union avec Clara Westhoff. Lorsqu'il présente Paula Modersohn Becker à Rodin, c'est en tant que « femme d'un peintre très distingué⁴⁴ ». Et Darrieussecq de souligner que l'écrivain

³⁶ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 42.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 82.

³⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴¹ Linda Nochlin montre qu'il a été plus difficile aux femmes artistes de se mesurer aux hommes dans le champ des beaux-arts que dans celui de la littérature (à l'exception du genre dramatique intrinsèquement lié à l'espace public) : « Tandis que les arts plastiques ont toujours traditionnellement exigé l'apprentissage de techniques et de compétences spécifiques selon un certain ordre et dans un contexte institutionnel extérieur à la maison, ainsi que la familiarisation avec une grammaire spécifique d'iconographie et de motifs, il n'en est rien pour la poésie ou le roman. Quiconque, même une femme, doit apprendre le langage, peut apprendre à lire et à écrire et peut coucher sur le papier ses expériences personnelles dans l'intimité d'une chambre à soi », *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? (Why Have There Been No Great Women Artists ?)*, 1971, trad. Margot Rietsch, London, Thames and Hudson Ltd, 2021, p. 54 – 55.

⁴² Voir Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, nouvelle édition révisée, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015 (1^{re} éd. : Paris, Seuil, 1989). « Le désarroi des intellectuels masculins » est le titre du quatrième chapitre de l'ouvrage.

⁴³ Voir M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 70.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

n'a pas cité la jeune artiste dans sa monographie sur les peintres de Worpswede. Dans un entretien de 1924, Rilke s'est même déclaré quasiment ignorant de son travail⁴⁵. Darrieussecq mentionne aussi chez lui des «phrases un peu bornées sur le choix qu'ont à faire les femmes entre enfanter et créer⁴⁶». Quant à Otto Modersohn, il écrit dans son journal que «les femmes ont beaucoup de mal à créer par elles-mêmes⁴⁷». S'il reconnaît à son épouse des qualités de coloriste («un immense sens de la couleur»), il juge sa peinture «criarde, peu harmonieuse⁴⁸». Lui qui n'a jamais réussi à décentrer son regard des canons occidentaux, il reproche à sa femme d'«admirer[r] les tableaux primitifs⁴⁹» et estime qu'elle ne parvient pas à «unir forme et couleur⁵⁰». Peut-être redoute-t-il qu'elle le dépasse, comme en témoigne sa formule de 1902 : «ce sera la course entre elle et moi⁵¹» ?

Les positions sinon critiques, tout au moins ambiguës, de Rainer Maria Rilke ou d'Otto Modersohn semblent aussi soutenues par une certaine essentialisation du féminin en matière de sujets picturaux. Paula Modersohn Becker elle-même a noté combien on attend des femmes «de jolis tableaux séduisants⁵²». Or, comme l'écrit d'emblée Darrieussecq, «elle ne peignait pas que des fleurs⁵³» :

chez Paula il y a de vraies femmes. J'ai envie de dire des femmes enfin nues : dénudées du regard masculin. Des femmes qui ne posent pas devant un homme, qui ne sont pas vues par le désir, la frustration, la possessivité, la domination, la contrariété des hommes. [...] Et aussi de vrais bébés. L'histoire de l'art a accouché d'une tripotée de petits Jésus terriblement ratés...⁵⁴

Pour Darrieussecq, les œuvres de la peintre allemande tranchent avec des siècles de regard masculin – le *male gaze*⁵⁵ –, prétendument universel⁵⁶. Elles livrent une autre vision du nu féminin, de la femme enceinte, de l'accouchée⁵⁷ ou de la maternité,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 138. Que les femmes artistes délaissent la maternité est une crainte fantasmatique qui traverse les sociétés patriarcales. C'est la raison pour laquelle tant de peintres se sont représentées en train d'allier ces deux domaines. Citons, entre autres, Élisabeth Vigée-Le Brun (*Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun et sa fille*, 1786), Marie-Nicole Vestier (*L'Auteur à ses occupations*, 1793) ou Berthe Morisot (*Portrait de Berthe Morisot et de sa fille*, 1885).

⁴⁷ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 94.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 94. Darrieussecq insiste aussi sur le fait que Paula Modersohn Becker a admiré à Paris des estampes et des masques japonais ainsi que les portraits du Fayoum (*ibid.*, p. 78).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114 – 115.

⁵⁵ Dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Laura Mulvey a théorisé le *male gaze* comme le regard masculin hétérosexuel qui, dans les relations de genre, fait des femmes des objets de désir et de plaisir.

⁵⁶ « On peint les femmes. " On ", c'est l'universel masculin, des siècles de ce regard », M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 116.

⁵⁷ On pense aux œuvres plastiques réunies dans la section « Représenter son corps autrement » de l'exposition « Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles » (Paris, Musée du

sujet que précisément aujourd'hui encore, estime l'auteure, «certains hommes ne peuvent pas prendre au sérieux⁵⁸». À ce titre, les tableaux de Paula Modersohn Becker opèrent un net décalage par rapport aux représentations prisées par la culture androcentrique dominante, pour laquelle la hiérarchie des sujets est déterminée par les valeurs de l'«Histoire-majuscule⁵⁹». Sur ce point, une Annie Ernaux écrit : «En réalité, la difficulté pour une femme [...], c'est de faire admettre la légitimité d'écrire son expérience de femme. D'autant plus que la littérature reconnue, enseignée – donc les modèles proposés – est masculine à quatre-vingt quinze pour cent et qu'aujourd'hui encore il y a des matières d'écriture ressortissant à l'expérience virile, telles que la guerre, le voyage, qui sont valorisées à l'extrême, tandis que celles plus spécifiquement féminines, comme la maternité, ne le sont jamais⁶⁰». Faisant écho aux propos de l'auteure de *L'Événement* qui, dans le récit consacré à son avortement, écrit qu'«il n'y a pas de vérité inférieure⁶¹», Darrieussecq déplore elle aussi que «l'art féminin [soit] considéré comme inférieur à l'art⁶²». Car la création a indéniablement un genre, comme en témoigne la formule de l'écrivaine et romancière Annie Leclerc :

Qui parle dans les gros livres sages des bibliothèques ? Qui parle au Capitole ? Qui parle au temple ? Qui parle à la tribune et qui parle dans les lois ?
Les hommes ont la parole. [...] Le monde est la parole de l'homme. L'homme est la parole du monde⁶³.

Aussi «Inventer une parole de femme⁶⁴» est-il précisément l'un des enjeux de réflexion de *Parole de femme*. Mais si Annie Leclerc souscrit à la perspective théorique de l'écriture féminine⁶⁵ propre aux années 1970, Marie Darrieussecq, en

Luxembourg, 2 mars-10 juillet 2022). Pour les nus féminins, citons Mela Muter (*Cubist Nude*, 1919–1923) ou Tamara de Lempicka (*Perspective ou Les Deux Amies*, 1923) ; pour les accouchées, Maria Blanchard (*Maternité*, 1922) ou Chana Orloff (*Maternité couchée*, 1923). Les peintures de Paula Modersohn Becker devancent de telles représentations ; mais, prématurément disparue, la peintre n'a pas connu cette décennie exceptionnelle de visibilité et de reconnaissance des artistes femmes, de liberté des pratiques sexuelles, que furent les années 1920 à Paris ou dans quelques autres capitales cosmopolites. Voir Camille Morineau et Lucia Pesapane (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Grand Palais, 2022.

⁵⁸ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 110.

⁵⁹ Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, rééd. 2017, p. 11.

⁶⁰ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu. Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014, p. 57.

⁶¹ A. Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

⁶² M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 111.

⁶³ Annie Leclerc, *Parole de femme*, Paris, Actes Sud, 2001 (1^{re} éd. : Paris, Grasset et Fasquelle, 1974), p. 16–17.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ Globalement issue de la mouvance féministe différentialiste, cette théorie considère que l'écriture des femmes est différente par nature de celle des hommes (c'est la position d'Hélène Cixous, par exemple). D'autres écrivaines, comme Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Christa Wolf ou Annie Ernaux, relèvent davantage d'une perspective féministe universaliste.

2016, se montre plus prudente : « je ne sais pas s'il existe une peinture de femmes, mais la peinture des hommes est partout⁶⁶ ».

Refusant toute essentialisation de l'art au féminin, le portrait que Marie Darrieussecq livre de Paula Modersohn Becker contribue en revanche à l'élaboration d'un matrimoine⁶⁷ au sens d'héritage culturel des femmes, et notamment des créatrices, dans les arts ou les lettres.

III. Pour une généalogie de la création au féminin

Être ici est une splendeur relève de ces ouvrages qui pointent les mécanismes d'invisibilisation des œuvres de femmes dans le patrimoine, depuis leur manque de reconnaissance jusqu'à leur enfouissement dans l'oubli⁶⁸.

Datant de 2014, une expérience récente de Darrieussecq témoigne de la place toujours minorée des créatrices dans les musées et rappelle combien les femmes y sont reléguées au statut de muses ou de modèles. L'auteure, qui s'est rendue au musée Folkwang de la ville d'Essen pour y voir un autoportrait de Paula Modersohn Becker, a la désagréable surprise de constater que celui-ci est relégué au sous-sol, « dans un angle mort, derrière une grosse télé⁶⁹ » :

Au sous-sol du musée sont exposées les œuvres de femmes. Le plafond est bas, la lumière est mauvaise [...] En haut dans la lumière : Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Kirchner, Nolde, Kandinsky, Klee... En bas dans l'ombre, un désordre de statuettes anciennes mêlées à des vidéos contemporaines. Déesses, maternités, reines : le seul fil conducteur est que ces œuvres sont faites par des femmes ou représentant des femmes⁷⁰.

Être ici est une splendeur interroge donc, pour les femmes artistes⁷¹, la question de la tradition et des modèles, ce qui vaut tant en peinture pour Paula Modersohn Becker que, de manière autoréflexive, pour le récit même de Marie Darrieussecq (les femmes artistes étant globalement absentes dans la tradition littéraire des « vies » revisitée par Marcel Schwob, Antonio Tabucchi ou Pierre Michon). Pour rendre

⁶⁶ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 115.

⁶⁷ Ce terme, emprunté au vocabulaire juridique, est utilisé au XIV^e siècle et reste en vigueur jusqu'au XVII^e siècle pour désigner l'héritage transmis par la mère. Christine de Pizan l'emploie de manière autoréférentielle pour rendre compte de son entreprise scripturale (« Mes chères amies, ne faites pas mauvais usage de ce nouveau matrimoine », *Le Livre de la Cité des Dames*, Paris, Stock, 2000, p. 275). Au contraire, dans *Le Matrimoine*, roman d'Hervé Bazin publié en 1966, le terme a une valeur péjorative.

⁶⁸ Sur les processus d'institutionnalisation et de champ culturel, voir Jacques Dubois, *L'Institutionnalisation de la littérature* (1978), et Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie* (1980).

⁶⁹ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 112.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Voir l'essai qui a fait date de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », in Thomas B. Hess and Elizabeth C. Baker (eds), *Art and Sexual Politics : Why Have There Been No Great Women Artists ?*, New York, Macmillan, 1971 et, plus récemment, Mary D. Sheriff, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », *Perspective*, 1/2017.

compte de l'œuvre de la peintre allemande – des difficultés que celle-ci a rencontrées, comme de ses audaces picturales –, l'écrivaine fait le choix de l'inscrire dans un répertoire généalogique féminin qui n'est pas sans renvoyer à la forme du catalogue des femmes illustres⁷². Mais la brièveté de cette liste met en relief le caractère genré de l'institution des beaux-arts :

Quand Paula visite le Louvre, le musée n'expose que quatre femmes artistes : Élisabeth Vigée-Lebrun, la première à y être entrée ; Constance Mayer et ses peintures allégoriques ; Adélaïde Labille-Guiard et ses portraits au pastel ; et Hortense Haudebourg-Lescot, une artiste un peu plus récente, qui entre au Louvre début XX^e. Une lettre de Rilke à Clara à propos du Salon d'automne de 1907 parle d'une salle entière consacrée à Berthe Morisot, et une cimaise à Eva Gonzalès. Musées ou galeries, il y a immensément moins de femmes exposantes que de femmes exposées, et ces dernières sont très souvent nues. Et pour avoir peint des nus, Constance Mayer, sous Napoléon, a été moquée et conspuée⁷³.

Constance Mayer, dont le peintre Prud'hon usurpa certaines des toiles, se suicida en 1821. Darrieussecq cite la critique que Le Franc rédigea au sujet de sa *Jeune Naiade* (1812) :

Je ne voudrais pas qu'on prît tant de soin pour apprendre à une jeune fille en quoi consistent les belles proportions du corps humain [...] Une femme doit borner ses prétentions à peindre quelques bouquets de fleurs ou à tracer sur la toile les traits des parents qui lui sont chers. Aller plus loin, n'est-ce pas se montrer rebelle à la nature ? N'est-ce pas violer toutes les lois de la pudeur ?⁷⁴

Darrieussecq situe donc Paula Modersohn Becker dans la chétive lignée des créatrices peignant des nus, renvoyant à Artemisia Gentileschi qui, au XVII^e siècle, aurait été la première peintre à traiter ce sujet, et signale les évolutions socio-historiques et institutionnelles intervenues⁷⁵ : « Quand Paula peint des nus un siècle après

⁷² Le catalogue des modèles féminins est une forme littéraire qui traverse les siècles, du Moyen Âge au XVIII^e siècle, non sans lien avec la Querelle des femmes. De Christine de Pizan (*Le Livre de la Cité des Dames*, 1405) à Louise de Kéralio (*Collection des meilleurs ouvrages français composés par des femmes, dédiés aux femmes françaises*, 1786–1789), en passant par Sébastien Mamerot (*Traité des neuf preuses*, 1461–1472), Antoine Dufour (*Les Vies des femmes célèbres*, 1504) ou Pierre Le Moyne (*La Galerie des femmes fortes*, 1647), ce sous-genre vise, en luttant contre les stéréotypes misogynes, à présenter des figures féminines positives : femmes vertueuses, femmes fortes, issues de l'Antiquité gréco-romaine, de la Bible, de l'histoire passée et du présent.

⁷³ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 116. Une exposition a été récemment consacrée à ces peintres à Paris, au Musée du Luxembourg (19 mai-4 juillet 2021). Voir Martine Lacas (dir.), *Peintres femmes. Naissance d'un combat (1780–1830)*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux / Grand Palais, 2021.

⁷⁴ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, op. cit., p. 116.

⁷⁵ Linda Nochlin a insisté sur l'interdiction institutionnelle faite aux femmes, qui a prévalu de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle, de pouvoir se former à la représentation du modèle nu. Un tel interdit ne fut pas sans fortement limiter leurs aptitudes à la peinture d'histoire. Voir *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, op. cit., p. 43–55.

Constance Mayer, personne dans son entourage ne songe à lui reprocher son impudeur⁷⁶ ». Elle ajoute qu'elle « a pu se former à l'anatomie sans se cacher⁷⁷ » et qu'ultérieurement une Suzanne Valadon aussi a pratiqué ce genre. Mais il revient bien à Paula Becker d'avoir été la première à se représenter nue⁷⁸, l'autoportrait aux seins nus de sa consœur française datant de 1917. En outre, la peintre allemande se serait peinte nue *et* enceinte : « Se rend-elle compte, Paula, qu'aucun peintre, aucune peintre, ne s'est jamais représentée enceinte ? [...] Elle peint ce qu'elle a sous les yeux : cet être-là, cette présence au monde, et qui se trouve enceinte⁷⁹ ». Le premier des autoportraits de cette série a d'ailleurs été détruit par un raid aérien en 1943. Mais un tel sujet, selon Darrieussecq, n'est pas sans faire aujourd'hui encore l'objet d'un processus social de minoration, ce qui témoigne de la faible évolution des représentations collectives sur ce point. Une anecdote personnelle sert à en offrir une illustration :

La seule photo de moi sur les murs de chez moi est un portrait de Kate Barry [...] Sur cette photo, je me reconnais. Elle date du printemps 2001 [...] je suis enceinte de six mois.

Je l'ai souvent proposée aux journaux de l'époque quand ils me demandaient des portraits. Elle a été systématiquement refusée. "On voudrait une photo normale" a toujours été la réponse⁸⁰.

Cette réaction nourrit le point de vue de Darrieussecq mentionné ci-dessus selon lequel « certains hommes ne peuvent prendre au sérieux la maternité ». L'écrivaine en fit une nouvelle fois l'expérience en 2002, à la parution du *Bébé*, roman dans lequel elle vise à « lutter contre les clichés, contre le "qu'est-ce qu'une mère" ?⁸¹ », en mettant en relief les assignations de genre qui enjoignent aux mères de s'occuper des nouveau-nés. Selon elle, la valorisation de certaines icônes dans l'histoire du féminisme pourrait expliquer pourquoi nombre d'hommes peinent à reconnaître « le vrai de cette expérience première et banale⁸² » : « ni Woolf ni Beauvoir n'ont eu d'enfant⁸³ » ; quant à Sarraute ou Duras, elles n'ont pas « tenu de discours à ce sujet⁸⁴ ». Dès lors, « le bébé et la jeune mère » ne pourraient toujours pas être considérés comme des « sujets littéraires sérieux⁸⁵ ». Les propos qu'Annie Ernaux lui confia à la parution du *Bébé* confirmeraient cette hypothèse : « vous verrez, vous allez connaître la même chose que moi avec *Passion simple*, on va dire que c'est un livre de bonne femme ; moi, on m'avait dit que c'était le *Nous deux* de la littérature⁸⁶ ». La réception de son roman

⁷⁶ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Voir *ibid.* la note 1 p. 118 au sujet d'Artemisia Gentileschi.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Entretien de M. Darrieussecq avec É. Philippe, *op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

fut, selon les dires de Darrieussecq, «ultra-violente» : «J'ai pu lire que j'aurais mieux fait de jeter le livre avec les couches de mon fils⁸⁷».

Marie Darrieussecq trouve indéniablement en Paula Modersohn Becker un modèle. L'hommage qu'elle lui rend en valorisant son style pictural et les sujets qu'elle traite relève d'un acte «militant littérairement⁸⁸», qui rejoint ce qu'Annie Ernaux nomme le refus de «se ranger du côté de la domination masculine du monde⁸⁹» et, comme le souhaite Woolf dans la péroraison de *A Room of One's Own*, participe à élargir le champ de l'art «en n'hésitant devant aucun sujet, fût-il trivial ou fût-il vaste⁹⁰». L'ouvrage de Darrieussecq constitue donc une contribution à la mise en évidence de «généalogies féminines⁹¹» chez les créatrices. En outre, on l'a dit, *Être ici est une splendeur* n'est pas sans s'inscrire dans la tradition littéraire des catalogues de femmes illustres, qu'on peut faire remonter à la *Cité des Dames* de Christine de Pizan⁹², et que reconfigurent, au XX^e siècle, les entreprises scripturales conduites par Monique Wittig (*Les Guérillères*, 1969), Lavinia Greenlaw (*Night Photograph*, 1993), Carol Ann Duffy (*The World's Wife*, 1999) ou Claude Pujade-Renaud (*Celles qui savaient*, 2000). En effet, parus après les événements de 1968, ces textes donnent à lire des portraits ou des histoires de femmes créatrices, parfois anonymes ou tenues dans l'ombre des grands hommes (leurs maris, en particulier), pour les (ré-)inscrire dans la mémoire et la culture, et offrir une version révisée de l'«Histoire-majuscule». Ce faisant, ces œuvres dont les héroïnes (fictionnelles ou à l'existence historiquement attestée) sont toutes des figures féminines, déplacent savoir et pouvoir⁹³ du masculin vers le féminin en aboutissant à des repolarisations de genre, notamment en termes de sujets et de valeurs.

De tels ouvrages se rejoignent aussi en ce que, épousant souvent la forme du recueil, ils refusent de se focaliser sur une figure féminine unique et articulent diverses destinées individuelles. Attentives à une histoire collective, ils dessinent une communauté féminine traversant les âges. Quoique, comme le sous-titre du récit l'indique clairement, *Être ici est une splendeur* soit consacré à Paula Modersohn Becker qui en est l'héroïne éponyme, le texte rejoint pourtant ces entreprises littéraires en ce qu'il a à cœur d'inscrire la peintre allemande dans une lignée de créatrices, de faire d'elle l'un

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ A. Ernaux, *L'Événement*, *op. cit.*, p. 58. L'auteure écrit précisément : «si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience [son avortement], je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde».

⁹⁰ V. Woolf, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 165 («[...] hesitating at no subject however trivial or however vast», *A Room of One's Own* (1929), London, Penguin Books Ltd, 2004, p. 126).

⁹¹ Luce Irigaray, «L'oubli des généalogies féminines», in *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 32.

⁹² Source explicite du *Livre de la Cité des Dames*, le *De mulieribus claris* (1361–1362) de Giovanni Boccaccio consiste en un recueil biographique de dames de renom. Mais les figures féminines sont loin d'y être toutes traitées positivement.

⁹³ Rappelons que Georges Dumézil, dans son analyse de la structure des sociétés indo-européennes, a dégagé trois rôles principaux qui sont l'apanage des hommes, dont les fonctions de prêtre et de guerrier qui renvoient aux sphères considérées comme masculines du savoir et du pouvoir. Voir *L'Héritage indo-européen à Rome*, Paris, Gallimard, 1959.

des maillons d'une chaîne se déployant dans le temps et dans l'espace, depuis la peintre Artemisia Gentileschi jusqu'aux photographes Kate Barry ou Francesca Woodman⁹⁴. Une telle vision n'est pas sans porter l'empreinte, fondatrice pour Marie Darrieussecq, de la pensée de Virginia Woolf. On se souvient que, dans *A Room of One's Own*, Jane Austen, les Brontë ou George Eliot sont présentées comme redevables aux entreprises scripturales conduites par des femmes de la bourgeoisie du XVIII^e siècle comme Fanny Burney ou Aphra Behn : « car les livres savent s'influencer les uns les autres⁹⁵ » et « les chefs d'œuvre ne naissent pas isolés et solitaires ; ils sont le fruit de nombreuses années à penser en commun⁹⁶ ». De la sorte, « tirant sa vie des inconnues qui l'ont précédée⁹⁷ », la fameuse sœur de Shakespeare imaginée par Virginia Woolf pourra enfin naître et s'incarner. C'est selon une perspective semblable que redevabilité et oblation se conjuguent dans *Être ici est une splendeur*.

Conclusion

La vie que Marie Darrieussecq livre de Paula Modersohn Becker rend hommage à un art de peindre, à une incessante recherche esthétique placée sous le signe de la primauté de la perception et du sensible, ce qui peut expliquer l'emprunt à Rilke de la formule « Être ici est une splendeur » (« *Hier sein ist herrlich* ») : « Elle [Paula Modersohn Becker] montre ce qu'elle voit⁹⁸ » ; « Elle peint ce qu'elle a sous les yeux⁹⁹ ». Le récit se donne en effet pour mission de célébrer l'œuvre tout comme la passion pour la vie dont les écrits personnels témoignent, et ce indépendamment de l'obscurité dans laquelle l'artiste, parce que née femme, fut tenue de son vivant. Il se conclut par un appel de type performatif à la complicité du lecteur (« Nous allons la voir¹⁰⁰ »), qui insiste aussi sur la puissance évocatoire de l'écriture, son pouvoir d'actualisation. Par une mise en récit qui privilégie la touche, le fragment et refuse la linéarité chronologique ou l'exhaustivité, il s'agit par la pratique ponctuelle de l'hypotypose de rendre visible l'œuvre picturale, mais surtout de rendre présente la figure de l'artiste à travers son amour de la vie et sa soif d'art. Le vœu exprimé, qui constitue aussi l'objectif scriptural – « je voudrais lui rendre l'être-là, la splendeur¹⁰¹ » – traduit la profonde implication de l'auteure, l'expression indéniable d'une reconnaissance intime.

⁹⁴ De Paula Modersohn Becker, M. Darrieussecq écrit : « Elle veut peindre la peau, les tissus, les fleurs : ce que photographiera avec génie Francesca Woodman soixante-dix ans plus tard ». *Être ici est une splendeur*, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁵ V. Woolf, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 165 (« For books have a way of influencing each other », *op. cit.*, p. 126).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 108 (« For masterpieces are not single and solitary births ; they are the outcome of many years of thinking in common », *ibid.*, p. 76).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 172 (« Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners [...] », *ibid.*, p. 132).

⁹⁸ M. Darrieussecq, *Être ici est une splendeur*, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 132.

De fait, le récit relève tant du portrait que de l'autoportrait, de la biographie que de l'autobiographie, reflétant en cela les évolutions des pratiques biographiques récentes. Comme l'écrivent Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, « La biographie est devenue un genre bipolaire, où se déploie la relation du biographe au biographé, jusqu'à brouiller les limites avec le genre autobiographique. La psychanalyse et l'épistémologie bachelardienne informent la démarche d'un auteur qui sait que les "choix d'objet" sont avant tout révélateurs du sujet¹⁰² ». « Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ?¹⁰³ », s'interrogeait pour sa part Jean-Bertrand Pontalis. À travers la figure et l'œuvre de Paula Modersohn Becker, Marie Darrieussecq se confronte par le détour à des sujets qui lui sont chers et qu'elle a précédemment développés dans plusieurs de ses romans : le corps féminin et la perception possiblement monstrueuse qui en est faite au regard des normes de genre (*Truismes*, 1996), la maternité et l'idéologie de la nature féminine (*Le Bébé*, 2002). Mais son engagement féministe trouve ici un nouvel infléchissement en ce que la création féminine est appréhendée plus frontalement au prisme des prescriptions et des relations de genre. Pour Marie Darrieussecq, Paula Modersohn Becker est manifestement tant une mère spirituelle qu'une sœur ou une passeuse, une de ces figures inspirantes et stimulantes lui permettant de se situer dans l'histoire et la culture collectives et à laquelle elle tient, par l'écriture, à rendre hommage et à exprimer sa gratitude.

¹⁰² A.-M. Monluçon et A. Salha, « Fictions biographiques XIX^e – XXI^e siècles : un jeu sérieux ? », article cité, p. 11–12.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 11.