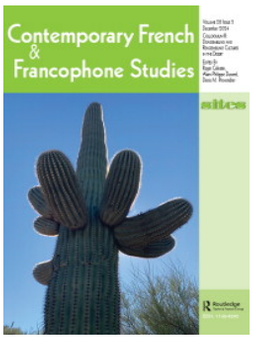

Routledge
Taylor & Francis Group

Contemporary French and Francophone Studies

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: www.tandfonline.com/journals/gsit20

Soi-même face à l'œuvre : Marie Darrieussecq à la rencontre de Paula Modersohn-Becker

Mathilde Savard-Corbeil

To cite this article: Mathilde Savard-Corbeil (2024) Soi-même face à l'œuvre : Marie Darrieussecq à la rencontre de Paula Modersohn-Becker, Contemporary French and Francophone Studies, 28:5, 938-953, DOI: 10.1080/17409292.2024.2427496

To link to this article: https://doi.org/10.1080/17409292.2024.2427496

Published online: 16 Dec 2024.

Submit your article to this journal

Article views: 10

View related articles

View Crossmark data

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=gsit20

CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES
2024, VOL. 28, NO. 5, 938–953
https://doi.org/10.1080/17409292.2024.2427496

Routledge
Taylor & Francis Group

RESEARCH ARTICLE

Check for updates

Soi-même face à l'œuvre : Marie Darrieussecq à la rencontre de Paula Modersohn-Becker

Mathilde Savard-Corbeil

Duke University, Durham, NC, USA

ABSTRACT
This article examines how the presence of hybrid genres in artists' biographies allows literary nonfiction to disrupt art history as a discourse. By studying *Être ici est une splendeur* (2016) by Marie Darrieussecq, we will argue that such a formal approach is indeed an alternative narrative which inserts affect and reception theory in biographies. Considering the different practices of generic hybridity, we suggest that exofiction and autotheory not only revisit the construction of knowledge but impact it by their coexistence within the same text. These forms think of literature as an intermedial tool, which makes us reconsider the fundamental place of the image in the artist's and author's understanding of the world. Autotheory will therefore be thought as an encounter since it allows the aesthetic experience to be a discovery of art but also of the self and of the other.

KEYWORDS Autotheory; biography; Marie Darrieussecq; Paula Modersohn-Becker; ekphrasis; nonfiction

La présence de l'art visuel en littérature est un procédé millénaire, mais de l'ekphrasis du bouclier d'Achille qui est souvent considéré comme la première description d'œuvre d'art en littérature au Künstlerroman qui vient codifier le récit de la formation de l'artiste au 19e siècle, ses différentes manifestions engendrent de nombreuses problématiques. À l'époque contemporaine, l'un des enjeux majeurs que génère cette pratique se perçoit dans la variation importante de genres littéraires qui se déploie au sein même du texte. En revisitant les genres traditionnellement liés à l'œuvre d'art, tels que la biographie, les mémoires, les écrits d'artistes ou la critique d'art, les auteurs et les autrices dépassent les structures narratives conventionnelles et explorent un autre type de relation entre les médias. Cette réflexion formelle multiplie les manifestations de l'art visuel dans le texte, s'éloignant de la description afin de repousser les limites du matériel et du perceptible. Dès lors, l'expérience du public passe du statut de spectateur et de spectatrice à celui de lecteur et de lectrice, positionnant ainsi la littérature comme un outil potentiel de

CONTACT Mathilde Savard-Corbeil mathilde.savard-corbeil@duke.edu
© 2024 Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group

médiation culturelle, mais aussi comme un lieu intime de contact avec l'art. Elle met en place une transmission de connaissances déterminée par la relation à l'œuvre dans le texte. Au lieu d'un guide institutionnel, c'est le témoignage littéraire qui accompagne l'initiation à l'œuvre d'art. C'est donc à travers ce prisme que nous analyserons *Être ici est une splendeur : Vie de Paula M. Becker* de Marie Darrieussecq, paru chez P.O.L en 2016. Dans ce texte (2016), Darrieussecq propose une biographie de l'artiste allemande (1876–1907) dont le style expressionniste traite de sujets intimes du quotidien comme la maternité, la grossesse, et surtout l'autoportrait. L'autrice a participé à sa redécouverte en France en contribuant notamment au catalogue de sa première rétrospective au Musée d'art moderne de Paris la même année. Il s'agit d'un texte qui est lui aussi plus subjectif, dans lequel Darrieussecq se livre sur la place de l'œuvre de Becker dans sa propre vie. Nous proposerons d'abord une réflexion sur l'apport des formes hybrides afin de voir comment l'exofiction et l'autothéorie revisitent la construction du savoir tout en analysant les stratégies textuelles de mise en place de leur coexistence. Nous verrons ensuite comment cette approche pense la littérature comme lieu de rencontre de l'art. Finalement, nous considérerons la place fondamentale de l'image dans les biographèmes de l'artiste et de l'autrice grâce à une réflexion sur le genre en histoire de l'art, notamment l'autoportrait.

De l'exofiction à l'autothéorie : des genres hybrides contemporains pour penser l'altérité et la subjectivité

Ce n'est pas seulement la littérature qui pense à l'art, mais l'art dans la littérature qui oblige cette dernière à se repositionner à et se tourner vers de nouvelles approches textuelles pour témoigner de l'expérience esthétique. Le moment de la connexion entre l'objet et l'autrice dans *Être ici est une splendeur* (Darrieussecq 2016) situe l'art visuel comme un vecteur important de réflexion sur la nature et sur les ambitions de la littérature française contemporaine. Le texte repense ainsi la légitimité du savoir en multipliant les expériences esthétiques puisqu'il déploie ainsi d'autres vecteurs d'autorité. Ces témoignages sont au cœur d'une logique herméneutique qui interroge ce que l'on écrit face à une œuvre d'art, mais aussi, peut-être surtout, qui peut le faire. Au-delà du compte-rendu ou de l'interprétation, la littérature a la possibilité d'invoquer un univers d'associations, de distorsions, de souvenirs, de constructions de la subjectivité qui font de la rencontre de l'art une rencontre de soi et des autres. Ces écrits développent des relations qui vont au-delà du texte et de l'œuvre d'art tout en brisant les normes des formes traditionnelles.

Le sous-titre même du texte de Darrieussecq amène à questionner les attentes formelles : Vie de Paula M. Becker. Tout de suite, on pense à Vasari, dont la première édition des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* date de 1550. Bien qu'il s'agisse effectivement de l'un des textes fondateurs de l'histoire de l'art, ses qualités littéraires ont positionné la biographie comme première construction narrative historiographique, mettant l'accent sur l'artiste avant d'y intégrer des ekphrasis et des anecdotes, fictives ou réelles. Dans son livre *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, Paul Barolsky rappelle que l'hybridité générique était déjà présente chez Vasari qui se réfère à la fois à la biographie, à la fiction, à la nouvelle et à l'invention iconographique en se servant des références antiques pour construire le mythe du génie artistique, notamment en entretenant une prédétermination dans l'historicité des noms, ce que l'on peut observer entre autres chez Giotto :

> Vasari repeatedly invents tales based on names in order to emphasizes the honor of these names. […] Vasari invents an imaginary artistic family and its emblem centered in the great monument that both Arnolfo and Brunelleschi helped to build. […] Vasari's fiction about Arnolfo's figs has a bearing on a well-known tale told by Sacchetti about Giotto and retold by Vasari in his life of the artist. (1991, 44)

La transmission du savoir en histoire de l'art s'est donc faite par une forme textuelle composée où la fiction était nécessaire et acceptée comme partie prenante du récit historiographique. Cet héritage entre directement en dialogue avec la littérature contemporaine et ses ambitions documentaires. Pourtant, selon l'historienne d'art Linda Nochlin, c'est cette acceptation même qui a exclue les femmes de la tradition artistique. En revisitant la forme comme chez Darrieussecq, c'est tout le discours officiel qui peut être revu :

> Yet as soon as one leaves behind the world of fairy tale and self-fulfilling prophecy and, instead, casts a dispassionate eye on the actual situations in which important art production has existed, in the total range of its social and institutional structures throughout history, one finds that the very questions which are fruitful or relevant for the historian to ask shape up rather differently. (Nochlin 1971, 38)

La linéarité d'une construction classique du mythe de l'artiste est complètement abandonnée dans *Être ici est une splendeur* (Darrieussecq 2016), il n'y a plus ni destinée ni conte de fée. L'autrice justifie plutôt son approche en toute transparence, s'inscrivant grâce au « je » très tôt dans le texte et interrompant l'approche historique de la biographie. Par la voix à la première personne, le genre littéraire se déforme et les questions historiographiques se renouvellent, ne cherchant plus à mettre l'exemplarité sur un piédestal. Le récit explore plutôt l'inconnu et les trous tout en

s'éloignant de la possibilité d'une cohésion formelle : « Et par toutes ces brèches j'écris à mon tour cette histoire, qui n'est pas la vie vécue de Paula M. Becker, mais ce que j'en perçois, un siècle après, une trace » (Darrieussecq 2016, 50). Dans l'écriture de la vie de l'artiste, il y a d'abord celle qui l'écrit, et c'est dans ce constat que surgit non seulement la dimension autothéorique du texte, mais l'abandon de la prétention au factuel, au rationnel, à l'institutionnel. Face à ce que l'autrice qualifie de « vie vécue » appartenant plutôt au savoir officiel, elle oppose sa propre perception, qui se manifeste comme des fragments, des « brèches », des « traces ». La forme du texte reprend donc les lacunes historiographiques, souvent marquées par des astérisques, grâce auxquelles l'autrice insère son univers de références personnelles. Elle intercale au récit autrement chronologique des élans digressifs qui révèlent son esprit, son flux de conscience : ce qui coexiste avec elle alors qu'elle découvre Paula avec les lecteurs et les lectrices.

Elle revient une seconde fois sur son projet pour clore le récit, qui, à son tour, conclut celui de la vie de Paula en rappelant, voire peut-être en s'appropriant son dernier mot, « dommage », dit-elle, en s'effondrant d'une embolie pulmonaire après avoir passée dix-huit jours au lit suite à un accouchement difficile :

> J'ai écrit cette biographie à cause de ce dernier mot. Parce que c'était dommage. Parce que cette femme que je n'ai pas connue me manque. Parce que j'aurais voulu qu'elle vive. Je veux montrer ses tableaux. Dire sa vie. Je veux lui rendre plus que la justice : je voudrais lui rendre l'être-là, la splendeur. Et je sais que je parle pour un autre mort, mais il viendra, les morts reviennent, j'écrirai sa courte vie, c'était mon frère et il s'appelait Jean, il a vécu deux jours, mais il n'est pas encore temps. (Darrieussecq 2016, 132–133)

Le « je » ne pourrait pas être plus assumé, plus à l'écoute de ses propres besoins, utilisant l'écriture pour explorer sans retenue les connexions que l'autrice se doit de faire. Elle met en côte à côte des morts tragiques parce que trop jeunes, celle de l'artiste et celle de son frère. Malgré les décennies qui les séparent, c'est par l'impact de la rencontre de l'art que Darrieussecq trouve peut-être la force de revisiter ses propres souvenirs douloureux. Elle s'admet ce constat difficile grâce à la présence de l'art qui agit comme altérité, alimentant son écriture et ses révélations. Ainsi, le texte plonge non seulement dans la vie de l'artiste, mais dans celle de l'autrice, créant une communauté, une appartenance nécessaire à la vulnérabilité. On ne cherche donc plus à produire de la vérité malgré la présence de documents authentiques qui sont intégrés tout au long du récit, mais à s'avouer ce que le soi essaie souvent de protéger.

Dans *Inventer une vie, la fabrique littéraire de l'individu*, Alexandre Gefen lie l'usage des écritures biographiques à une certaine liberté

expérimentale autant au niveau du genre que de la nature de ce qui est transmis lorsque transformé en entreprise littéraire :

> Face aux écritures de la raison et de la généralité, aux notices abstraites ou aux massifs encyclopédiques, c'est à des usages détournés de la biographie – enquête fictionnelle, introspection autobiographique, mythographie des marges – de secourir l'individuel. Cette défense territoriale conduit à l'émancipation des écritures littéraires de la biographie par rapport aux exigences de la référence, à leur autonomisation par rapport à toute forme de représentation collective, à leur réenchantement par la création de mythologie parallèle. (2015, 82–83)

L'une des principales réactions de cette libération du devoir du réel consiste en une importante pratique contemporaine de l'exofiction, néologisme s'opposant à l'autofiction. Bien qu'en conservant le pacte de lecture qui impose une certaine dimension de l'ordre de l'imaginaire, la vie que s'accapare le récit n'est plus celle de l'auteur ou de l'autrice, mais celle d'une personne réelle qui lui est extérieure. On attribue cette conception à Philippe Vasset, qui la définit comme suit dans un article de la revue *Vacarme* :

> À ces critiques, on opposait souvent les arguments des écrivains de l'intime : non, le sujet n'est pas indifférent et, oui, le fait qu'il soit vrai change la perspective du texte, y introduisant un élément de risque. Poussant la comparaison, on va parfois jusqu'à dire qu'on fait de l'exofiction : une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font. (2011, 29)

Si Darrieussecq refuse que son texte participe à l'homogénéisation du savoir, celui-ci ne semble du moins ne rien inventer. Les trous historiographiques restent des ellipses, auxquelles elle superpose parfois des analyses d'intentions, des suppositions ou des lectures croisées, mais jamais de la fiction. Ainsi, son geste d'écriture s'apparente à un désir similaire à celui de l'exofiction à laquelle elle emprunte la curiosité face à l'altérité et un questionnement quant aux possibilités littéraires qu'elle soulève. Dans un article dédié à ce nouveau genre hybride, Cornelia Ruhe explique comment les personnages et les événements historiques sont une source littéraire et non pas une limitation ou une contrainte :

> Ce sont plutôt les causes de cette précarité du monde commun qui sont dévoilées et analysées, sans pour autant que soit proposé plus qu'une compréhension approfondie d'une tranche d'histoire – les textes ne tendent ni à l'exhaustivité ni à une vérité absolue, ce n'est pas une littérature remédiatrice qui se construit ici. Ces derniers se glissent plutôt, comme l'a suggéré Mathias Énard, « dans les interstices » laissés par l'histoire […]. (2020, 88)

L'exofiction se caractérise par une attitude de la littérature face à l'histoire qui relève de la contemplation au lieu de la recherche de

l'infaillibilité puisqu'elle explore le nébuleux et le complexe. L'un des plus grands mystères auquel fait face Darrieussecq concerne l'intimité, voire son absence, entre Otto et Paula Becker, dont la nature atypique du mariage aurait pu expliquer la créativité de cette dernière. On a plutôt droit dans ce contexte-ci à la révélation de l'incertitude, et à un désir de représenter le doute, à le laisser tel quel pour témoigner d'un hermétisme inhérent à la connaissance de l'autre.

L'autrice se confie dans son désintérêt de justification, laissant le droit à Paula d'être et de vivre comme elle le souhaite, remplaçant l'analyse par l'humour de l'homonymie : « Consommé ou pas, tous ces gens sont morts. Quand j'entends consommé, je pense à du potage, et à des yeux qui flottent sur du bouillon. Je préfère contempler les tableaux de Paula » (Darrieussecq 2016, 62). Même si l'exofiction relève en soi de l'hybridité, le projet de Darrieussecq s'en inspire, emprunte certaines de ses techniques pour construire la représentation d'un sujet historiographique. *Être ici est une splendeur* (Darrieussecq 2016) s'en éloigne aussi afin d'intégrer d'autres approches génériques. Il y a bien un acte narratif dans ce récit puisque c'est l'histoire de Paula qui est racontée, mais il faut d'emblée considérer la dimension autobiographique de l'autrice qui est déterminante dans l'approche formelle du texte. On peut lire dans ses remerciements que : « Écrire, montrer, c'était pour moi le même geste amoureux » (Darrieussecq 2016, 143). Il faut être deux pour être amoureux, et c'est en s'ajoutant à l'équation que l'autrice fait cohabiter exofiction et autothéorie.

L'autothéorie comme rencontre : récit d'esthétique et de filiation

Bien que le personnage de Paula soit réel et que les faits soient avérés, l'affirmation de la subjectivité de l'autrice dans le récit crée une distance avec l'exofiction. Il faut alors considérer d'autres formes hybrides qui en facilite le déploiement. Le pratique de l'autothéorie se conçoit comme genre littéraire qui cherche à intégrer la théorie critique au sein de la littérature, ce qui déhiérarchise le discours savant pour l'introduire dans le quotidien, dans l'individuel, lui octroyant un caractère anecdotique et contextuel. L'emploi qu'en fait Darrieussecq consiste à se situer elle-même comme sujet de contemplation de l'œuvre de Paula Modersohn-Becker. En s'inscrivant dans le texte, elle détermine la nature personnelle de l'expérience esthétique qui ne veut pas trouver de réponse, qui ne fait que constater et qui ne cherche rien d'autre peut-être que la sensibilité et la beauté. Nous proposons de penser le « je » comme agent de comblement, qui s'insère entre les différentes archives intégrées au récit, surtout des

lettres échangées entre l'artiste et se proches comme approche alternative à la construction historiographique :

> Quand on superpose les journaux – Rilke, Otto, Paula, Clara – ça fait des trous. Les uns ne parlent pas de ce dont parlent les autres. Ou pas pareil et d'une façon qui crée encore des trous. Et ces journaux eux-mêmes sont troués. Les pages publiées, je ne sais pas si leurs brèches temporelles sont la marque de feuillets perdus ou omis, non écrits. Le plein qui m'apparaît est évasif. (Darrieussecq 2016, 49)

Le commentaire survient comme stratégie textuelle face à l'histoire laissée volontairement incomplète de Paula M. Becker. La représentation de la perception de l'autrice et de son incompréhension des journaux vient permettre à Darrieussecq d'explorer sa subjectivité, sa propre réaction face à l'inexplicable auquel elle est confrontée. C'est cette dimension qui est proprement autothéorique dans *Être ici est une splendeur* (Darrieussecq 2016) et non le récit en soit puisque la voix de l'autrice apparaît de manière relativement inégale tout au long du texte. L'esthétique comme théorie de l'art et la place de la réception justifie l'emploi de la première personne du singulier. C'est ce mode d'énonciation qui favorise le dialogue avec la théorie, théorie qui a impact direct sur l'autrice et qui modèle son approche de son sujet. Après tout, il s'agit d'un texte qui traite d'abord et avant tout de la vie et de l'œuvre de Paula Modershon-Becker, que l'on découvre par l'influence qu'elle a eu sur l'autrice. Ce sont les analogies et les comparaisons que celle-ci propose dans le récit qui relèvent d'une construction intellectuelle des plus individuelles, caractérisant ainsi sa pratique de l'autothéorie.

Dans l'histoire récente de la littérature française, l'une des figures marquantes de l'autothéorie, Roland Barthes, est employée par Maggie Nelson dans *The Argonauts* (2016) pour expliquer la référence à la théorie critique comme stratégie d'autobiographie. Mais c'est dans *Testo Junkie* (2021) de Paul B. Preciado que le concept d'autothéorie a été utilisé pour la première fois. Dans son livre *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, Lauren Fournier suggère qu'il ne s'agit pas seulement d'une approche hybride en termes de genre, mais aussi en termes de médium :

> […] I extend the emergent notion of autotheory to a consideration of contemporary art across media, looking to a longer history of post 1960s practices, including conceptual art, video art, body art, film, and performance, along with experimental writing, literary art and criticism. From this perspective, autotheory is transmedial, taking shape across forms – from the personal essay, new journalism, and creative nonfiction to the expended field of art writing and criticism, confessional feminist memes and performance for the camera, and film and television. (2021, 2)

Cette conception est particulièrement utile pour considérer la manière par laquelle Darrieussecq s'immisce dans le récit de la vie de Modersohn-Becker. L'autrice établit une relation entre deux femmes et entre deux formes artistiques, soit la peinture et la littérature. Il s'agit d'un récit de mise en relation à la fois autothéorique et intermédial.

L'un des premiers effets de cette conjoncture se situe dès l'ouverture du texte en créant une proximité dans l'espace, un rapprochement physique qui positionne et spécifie le lieu dans lequel se trouve l'autrice alors qu'elle entame son récit. L'incipit est emprunté à Rilke, ami proche de l'artiste, et inscrit la présence de l'autrice aux côtés de l'œuvre de Paula par une spatialité partagée. C'est la reprise de l'adverbe « ici » qui invoque la coexistence à laquelle sont alors invités les lecteurs et les lectrices, créant une possible communauté de contemplation par la capacité à révéler le lieu dans le présent, et le sujet dans le lieu. Ici, c'est le *hic* sans le *nun*, rappelant la distance temporelle tout en témoignant de l'acte de perception de Darrieussecq : « Elle a été ici », elle, c'est Paula M. Becker, et ici, elle ne l'est plus. L'autrice constate parce qu'elle se trouve au même endroit, insistant sur sa présence et sur sa subjectivité pour déterminer la nature de son entreprise littéraire de découverte et de transmission. Le lieu, c'est le Musée Paula Modersohn-Becker, situé à Brême en Allemagne, présentant quelques œuvres acquises par le collectionneur Ludwig Roselius, dont le musée est également l'initiative en 1927, premier musée consacré uniquement à une artiste femme. Ouvrir le récit par le lieu de conservation des œuvres de l'artiste est une technique narrative récurrente lorsque l'histoire de l'art – souvent l'histoire de ses oublis – est l'univers dans lequel le texte se déploie. Contrairement à l'ekphrasis dont la description s'attarde davantage à la précision et au détail de l'objet d'art, la visite muséale renforce la présence de l'autrice qui se fait médiatrice. La littérature mêle ainsi dialogue théorique au récit en questionnant le discours historiographique et propose une forme d'échappatoire narratif en employant le témoignage esthétique comme documentation et récit de soi.

Même si Darrieussecq qualifie le texte comme une biographie, son hybridité est évidente. Cela fait en sorte qu'il est possible d'aborder des passages de nature autothéorique marqué par l'appropriation du discours esthétique sans avoir non plus avoir à considérer l'ensemble du récit comme tel. C'est surtout le cinquième chapitre, la toute dernière partie du texte, qui démontre les caractéristiques de ce genre littéraire lui-même composite puisqu'après avoir été fidèle à Paula, Darrieussecq s'attarde davantage à ce que l'œuvre de cette dernière lui a fait. Il s'agit alors de proposer l'autothéorie comme rencontre, qui, dans *Être ici est une splendeur* (2016), est peut-être une triple rencontre. La première, centrale, sans

laquelle il n'y aurait de texte, est celle qui relève toujours un peu du hasard ou de l'imprévu, entre l'autrice et l'artiste :

> C'est par ce grand nu que j'ai rencontré Paula. C'était, je crois, en 2010, une annonce, un spam, pour un colloque de psychanalyse sur la maternité. L'image était illustrative et minuscule, et j'ai pensé d'abord à un poster qui me fascinait enfant, acheté encadré par mes parents pour leur chambre : une maternité de cet artiste des années soixante-dix ou quatre-vingt, Toffoli, qui produisait à la chaîne des personnages ronds et carrés sur couleurs chaudes. Mais ce n'était pas Toffoli. (Darrieussecq 2016, 109)

Plusieurs facteurs de doutes sont introduits dans cette anecdote personnelle, que ce soit sur l'origine de l'image ou sur le contexte de son apparition. La rencontre advient grâce à la force de l'œuvre d'art qui s'oppose ainsi à l'imprécision de son émergence. D'ailleurs, cette œuvre qui est sur le point d'ouvrir les possibles ne sera jamais nommée dans le récit. La description qui suit permet de procéder à son identification, mais le choix du flou et du vague est délibéré : ceci n'est pas un catalogue raisonné. La rencontre affecte la construction de la subjectivité, et c'est dans un mouvement intime, peut-être protecteur que son contexte et ses détails sont ou ne sont pas mentionnés. Le texte continue ainsi, dans une ekphrasis où l'autrice dépeint la pose du modèle afin de se rapprocher non seulement du thème de l'œuvre, l'allaitement, mais pour insister sur la nature inusitée de sa représentation, le choc nécessaire à la révélation du génie grâce auquel elle partage une expérience intime et déterminante :

> Pourtant, c'était l'enfance, la toute première. Qui était cette artiste, d'où venait ce savoir sur l'allaitement ? Car je voyais là, pour la première fois, cette position si confortable, non enseignée alors dans les maternités et jamais vues 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 la chaleur à deux. En 2010 je nourrissais mon troisième enfant, et j'allais l'allaiter deux ans, en faisant fi de tout et de mes propres préceptes. (Darrieussecq 2016, 109)

L'association entre l'image et le souvenir fondateur de Darrieussecq se produit par une filiation formelle. Le rôle primordial de cette confession personnelle lié à la rareté du traitement iconographique réunit les conditions nécessaires au processus d'identification de l'autrice envers l'œuvre d'art, créant ainsi un fort lien d'attachement affectif. L'image devient sienne, l'œuvre ramène l'autrice vers elle-même grâce à la représentation de gestes intimes qu'elle connaît et qui lui sont chers.

Le deuxième type de rencontre qui opère dans le récit s'appuie également sur une logique de reconnaissance. C'est celle bien plus ancienne qui a façonné Paula Modersohn-Becker et qui a nourrit son imaginaire, soit celle de Rainer Maria Rilke. Darrieussecq commente l'impact

déterminant de cet événement : « Nos rencontres nous signent. Nous devenons des livres d'or. Nous apprenons à parler des mots donnés par nos aimés. Quand Rilke revoit Paula, « sa voix avait des plis comme la soie » (2016, 41). L'autrice tisse un lien avec l'artiste dans un parallèle encore plus profond avec son sujet envers lequel elle s'identifie directement, non pas qu'avec son œuvre. Sa propre rencontre avec Paula est déterminante, peut-être parce que Paula elle-même a la capacité de se laisser marquer, signer, toucher par les siennes. Être soi avec l'autre, qui est lui-même grâce à autrui. Il s'agit ici d'une manifestation de la vulnérabilité qui laisse l'autothéorie façonner l'individu où les nuances poétiques sont employées pour interrompre la biographie. La métaphore du livre d'or, de la collection des gestes et de mots amoureux, décrit le fonctionnement de la transformation avant d'intégrer la citation de Rilke qui qualifie leur relation. C'est dans cette même douceur de soie et de pli que l'autrice construit son lien avec l'artiste.

La troisième rencontre est un déplacement vers le public puisque l'expérience esthétique s'avère constitutrice d'un point de vue identitaire, tout comme les rencontres qui ont marquée l'artiste, puis l'autrice. La réception de l'œuvre d'art crée une proximité entre Darrieussecq et les lecteurs et les lectrices qui partagent avec elle sa découverte de Paula Modersohn-Becker grâce à ce témoignage que constitue le récit littéraire. Dans *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Baptiste Morizot et Esther Zhong Mengual se penchent sur la part de subjectivité et de vulnérabilité nécessaire à l'expérience esthétique :

> […] l'art ne transforme pas seulement notre perception du monde : par résolution de ce qu'il y a d'irrésolu en nous, il transforme nos formes de vie dans ce qu'elles ont d'intégré et d'orienté vers l'à-venir, c'est-à-dire tout notre usage du monde. Autrement dit, une théorie de la réception comme rencontre individuante permet de mettre en lumière le pouvoir effectif de l'art à façonner et moduler durablement notre relation au monde. (2018, 113)

La rencontre esthétique a ainsi la capacité d'influencer et d'altérer la perception du monde, tout comme une certaine définition de soi. L'autothéorie procède à une identification visuelle et à la création d'un sentiment d'appartenance grâce à la connaissance partagée de l'art et de la vie. Il s'agit d'un genre auquel Darrieussecq a indéniablement recours dans ce récit qui reflète toute la subjectivité et l'hybridité nécessaire pour une approche littéraire de l'histoire de l'art qui utilise des associations mémorielles afin de conceptualiser cette imbrication. L'autrice reprend l'argument de Linda Nochlin dans *Why Have There Been No Great Women Artists* (1971) selon lequel il n'y a de succès en art que par la reconnaissance sociale et institutionnelle, ce qui a longuement été

inaccessible aux femmes artistes dans une structure systémique patriarcale – et donc pas par manque de talent, mais d'éducation et de ressources. Alors que Nochlin appelle à reconsidérer le concept même de succès et surtout des structures mises en place pour le définir, Darrieussecq propose d'une certaine manière une solution littéraire, soit de concevoir le texte comme lieu subjectif et intime de l'expérience de l'œuvre d'art, de l'expérience du monde et de soi dans une communauté créative :

> Tout ce que je savais en regardant cette toile c'est que 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 (d'autres allaitements puissants, la mère tenant son sein comme seule une femme peintre, peut-être, peut le donner à voir), plus je me disais que je devais écrire la vie de cette artiste et contribuer à montrer son travail. (2016, 111)

La rencontre du public devient ainsi une mission bien précise que se donne l'autrice. Et le moyen qu'elle trouve pour atteindre son objectif de diffusion est la littérature, dans tout ce qu'elle diffère du savoir historique, dans sa possibilité d'hybridité où se mêle archives, faits historiques, description, biographie, exofiction, autothéorie. Ces entremêlements lui permettent de promouvoir, de toucher, de déstabiliser et de créer d'autres rencontres, entre Paula et nos souvenirs de nos vies à nous.

Image de l'autre, image de soi : histoire de l'art et identité

Le dernier aspect que nous allons analyser dans cet article concerne l'impact de l'hybridité générique sur le récit en faisant une comparaison avec la notion de genre en histoire de l'art, plus précisément avec l'autoportrait. La place du corps dans ces représentations fonctionne comme l'énonciation à la première personne, elle inscrit l'artiste dans son œuvre en affirmant à la fois sa présence et sa subjectivité puisque l'artiste qui crée une représentation de soi se perçoit d'abord soi-même. Dans un autoportrait, l'artiste compte aussi parmi son public, positionnant son propre corps dans l'espace en tant que matière sensible puisque ce sont les yeux qui perçoivent l'art, qui engendrent une réaction à son égard. Darrieussecq commente l'autoportrait le plus célèbre de Paula Modersohn-Becker en s'attardant à la perspective du sujet en train de se représenter, geste semblable au sien alors qu'elle se représente en tant que spectatrice de l'œuvre. L'analogie n'est pas que thématique puisque l'autrice superpose sa voix à celle de l'artiste en imaginant son monologue intérieur en train de se peindre. En effet, dans l'extrait qui suit, le « je » n'est plus celui de Darrieussecq, mais une projection de la voix de Paula :

> L'autoportrait d'une femme ballonnée : encore un peu de potage ? Mais elle peut très bien s'imaginer enceinte. Gonflant son ventre par jeu, cambrée,

> nombril en avant. *Pour voir*. L'autoportrait comme autofiction. Elle se peint comme elle veut, et comme elle imagine : elle peint une image d'elle. Belle, joyeuse, un peu taquine. Et là, attention : c'est la première fois. La première fois qu'une femme se peint nue. Le geste de se déshabiller et de se planter devant sa toile et d'y aller, là : ceci est ma peau, je vais montrer mon ventre, et comment se modèlent mes seins et mon nombril… L'autoportrait nu d'une femme, seule à seule avec soi et l'histoire de l'art. (2016, 118)

Le commentaire ici est ingénieux puisque les propos de Darrieussecq ne décrivent pas l'œuvre, mais interrogent plutôt les intentions derrière la représentation que l'artiste fait de sa propre personne. Celles-ci sont énumérées comme des probabilités, peu importe leur degré de réalisme. L'autrice souligne l'apport significatif de l'œuvre dans l'histoire de l'art : il s'agit du tout premier autoportrait féminin nu. Pourtant, un doute historiographique demeure : il est impossible pour l'artiste d'être enceinte au moment de son sixième anniversaire de mariage qui donne le titre à l'œuvre. L'autrice explique cet élément problématique sans chercher à le résoudre et propose plutôt un parallèle intermédial en insistant sur la dimension fictionnelle de la représentation : ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un autoportrait qu'il s'agit d'un fait. Le rapprochement entre autoportrait et autofiction est donc formel et critique, contribuant à considérer l'impact de la notion de genre sur la relation au savoir. Le genre littéraire ou artistique possède en soi des caractéristiques qui diversifient les associations et les perspectives possibles, renouvelant l'approche et l'expérience de l'œuvre.

Dans son analyse d'une autre œuvre de Paula Modersohn-Becker, *Autoportrait au collier d'ambre*, l'historienne d'art Griselda Pollock rappelle comment à l'époque de sa création, cette œuvre a constitué un précédent en insérant la subjectivité du modèle féminin dans la représentation :

> […] Paula Modersohn Becker challenged this new ethos by forcing it to accommodate the reference to an actual, contemporary, professional European woman in the space of representation that typically functioned precisely by always being the space of a displaced other – either working class, prostitutional, or from another culture and ethnicity perceived through the distorting mirrors of colonialism – African, Polynesian, "premodern," the condensed sign of racial, social and sexual alterity. Could the female body that signifies nature (in these exoticised settings) or matter (as faceless model in the studio) be infused with a sense of sexuated subjectivity? Could it be made to incorporate the sexuality and the intellectuality of the author as New Woman – woman claiming her own authorship within modernity? (2007, 121)

L'autoportrait est ainsi un genre qui dépeint une tentative d'appropriation de soi, une agentivité dans la représentation qui dévoile comment

l'artiste se perçoit, mais surtout le fait même qu'elle perçoive. L'inscription de soi comme créatrice, comme artiste, relève d'un geste d'autorité, mais aussi de subjectivité. Et ici, c'est une subjectivité située, celle de l'expérience de la femme artiste, qui détermine la nature de la représentation, qui n'en est plus seulement le sujet. Cette stratégie est aussi celle de l'autothéorie qui fait dialoguer le sujet avec l'esthétique dans sa construction identitaire.

Darrieussecq réalise un portrait textuel de Paula grâce à une approche critique et intime par laquelle elle se rapproche aussi d'elle-même et intègre dans le récit ce qui ressemble finalement à son propre portrait. Les souvenirs que l'autrice raconte lui font tisser des liens entre sa vie et celle de Paula, les images des deux femmes étant désormais côte à côte dans le texte. Dans cet extrait, elle décrit une photographie d'elle enceinte : « La seule photo de moi sur les murs de chez moi est un portrait de Kate Barry, une artiste et une femme que j'aimais beaucoup. Sur cette photo, je me reconnais. Elle date du printemps 2001. En noir et blanc, dans un halo un peu Madone et dans ma cuisine, je suis enceinte de six mois » (Darrieussecq 2016, 129). L'autrice rappelle une dimension intéressante de la construction identitaire dans la distance entre soi-même et les représentations de sa propre personne, comme si l'association ne s'imposait pas spontanément à l'esprit. Se reconnaître soi-même grâce à l'image que l'on contemple relève d'un travail d'acceptation qui est ici favorisé par la similitude entre la photographie de grossesse et l'œuvre de Paula Modersohn-Becker à laquelle l'autrice est attachée. Le développement du sentiment d'appartenance est donc inversé puisque c'est en s'identifiant à une œuvre d'art que l'on peut se reconnaître, non plus grâce à ce que l'œuvre même a interpellé en soi, mais dans une représentation de soi-même qui est formellement semblable à cette dernière. L'image de soi fait partie des biographèmes qui définissent l'identité. Dans *Roland Barthes* par Roland Barthes, celui-ci s'attarde à l'impact des photographies qui le représentent sur sa perception de lui-même :

> […] l'imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le « ça » de mon corps ; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à long bas, qui ne m'appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi : me voici dès lors en état d'inquiétante familiarité : je vois la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire). (1975, 9)

Chez Barthes, la connaissance de soi passe donc par un sentiment d'étrangeté face à sa propre image. Bien qu'il y ait une différence notable dans le fait que ni lui ni Darrieussecq ne soient les auteurs de ces portraits photographiques, cette dissociation est également présente dans les autoportraits de Paula Modersohn-Becker. Elle se manifeste par la nature

fictionnelle de sa représentation, dans sa décision d'inscrire le désir projeté d'une grossesse dans l'image, dans l'utilisation d'un autoportrait pour explorer ce que son corps pourrait devenir, insistant ainsi sur la subjectivité intrinsèque de ce genre artistique.

Ce doute, ces possibles, ces tentatives qui se produisent par l'image sont aussi notables dans le texte, développant ainsi la dimension vulnérable de l'autothéorie par un contraste notable avec les discours traditionnels du savoir. Darrieussecq se demande justement comment écrire sur l'image, et ces interrogations sont le fruit de l'impact de son expérience esthétique, de sa découverte de l'œuvre de Paula Modersohn-Becker : « Et puis : comment écrire les tableaux ? On peut décrire leurs traits, leurs formes, l'opposition de leurs couleurs. On peut les commenter, les critiquer. On peut en faire l'histoire et les mettre en contexte. Mais les écrire ? L'espace né entre les mots et les images. De la faille montent des projections, des rêves » (Darrieussecq 2016, 95). De la faille s'ouvre un espace, celui qui appartient à l'autrice, où elle ne tente rien d'autre que de comprendre ce que le tableau lui fait à elle. La faille de Darrieussecq, c'est la fissure de Barthes, c'est l'intégration d'éléments extérieurs qui affectent la construction de l'individu tel un biographème, qui, dans leurs multitudes, rappellent aussi les détails, les anecdotes, les rencontres et leur influence potentielle. Pourtant, ce qui engendre l'introspection, ce qui détermine la capacité à façonner, c'est d'abord la mise en contact, le choc que crée l'image. Barthes parle de cette réaction comme relevant de la sidération : « Je n'ai retenu que les images qui me sidèrent, sans que je sache pourquoi (cette ignorance est le propre de la fascination, et ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire) […] » (1975, 9). Les autoportraits de Paul Modersohn-Becker ne disent jamais que l'imaginaire eux aussi, et dans le commentaire de ces œuvres, Darrieussecq propose deux choses. D'abord, elle repense la place de la subjectivité dans ce genre artistique où il est en fait possible de brouiller le rapport au réel. Ensuite, le commentaire de l'œuvre implique à son tour la subjectivité, celle de la spectatrice, lorsqu'elle écrit sur ce type d'image, d'évoquer non seulement sa propre expérience de l'œuvre, mais d'impliquer cette dernière comme son propre biographème puise que la rencontre avec Paula est devenue déterminante dans l'histoire de la vie de l'autrice.

Conclusion

Cette réflexion sur les genres littéraires et artistiques a révélé comment les caractéristiques formelles du texte se mettent à l'œuvre pour proposer une nouvelle approche de l'expérience artistique. Il a ainsi été possible d'identifier les structures spécifiques des différents genres déployés dans *Être ici*

est une splendeur (Darrieussecq 2016) qui permettent au texte de naviguer entre les disciplines, soit l'histoire de l'art et la littérature, tout en renouvellement les dispositifs de perception et de transmission du savoir artistique. Notamment, l'emprunt biographique de l'exofiction a ancré le récit dans une réalité historique qui s'efforce de représenter les incertitudes et les doutes à son égard. Cette approche est juxtaposée dans le texte à celle de l'autothéorie où l'autrice emploie sa propre subjectivité pour situer son expérience de l'œuvre de Paula Modershon-Becker. La subjectivité s'insère aux côtés du récit de la vie de l'artiste, créant des parallèles propices aux associations, aux confessions, aux souvenirs. Cela met également en valeur le lien qui se crée dans ce processus d'attachement et d'identification de l'art, telle une rencontre qui marque et qui façonne celui ou celle qui entre en contact avec l'œuvre. Finalement, c'est peut-être une considération intermédiale du genre qui reflète la construction identitaire dans le texte. L'impact de l'expérience esthétique sur l'autrice qui découvre des autoportraits témoignant à leur tour d'une relation à soi complexe nécessite un espace littéraire hybride. Les autoportraits témoignent de ce qui façonne, de ce qui se montre, de ce qui défait les attentes et les interprétations. En écrivant sur ces œuvres, Darrieussecq se laisse modeler à son tour dans une construction littéraire qui révèle que l'hybridité n'est pas que formelle puisque c'est par la cohabitation des genres que le rapport intime à l'art peut se manifester.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

ORCID

Mathilde Savard-Corbeil http://orcid.org/0009-0008-9889-5282

References

Barolsky, Paul. 1991. *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
Darrieussecq, Marie. 2016. *Être ici Est une splendeur*. Paris: P.O.L.
Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge: The MIT Press.
Gefen, Alexandre. 2015. *Inventer une vie: La fabrique littéraire de l'individu*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
Morizot, Baptise, and Estelle Zhong Mengual. 2018. *Esthétique de la rencontre: L'énigme de l'art contemporain*. Paris: Seuil.
Nelson, Maggie. 2016. *The Argonauts*. Minneapolis: Graywolf Press.

Nochlin, Linda. 1971. *Why Have There Been No Great Women Artists?* London: Thames and Hudson.
Preciado, Paul B. 2021. *Testo Junkie: Sexe, drogue et biopolitique*. Paris: Points.
Pollock, Griselda. 2007. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archives*. London: Routledge.
Ruhe, Cornelia. 2020. "L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité" dir. Alexandre Geffen. Territoires de la non-fiction. Leiden, Boston: Brill-Rodopi.
Vasset, Philippe. 2011. "L'exofictif." *Vacarme* 54 (Winter): 22–29.

Notes on contributor

Mathilde Savard-Corbeil is a Lecturing Fellow at Duke University, where she teaches in the Romance Studies Department after having completed her doctoral thesis at the University of Toronto in 2021 on fictional ekphrasis in 21st century French novels. Her current research focuses on Contemporary French Nonfiction, more specifically on the narrative of encounters between authors and artworks, and how these aesthetic experiences generate formal innovations. Her most recent articles explore the presence of autotheory as a tool for the insertion of the subject-writer and as a feminist approach to situated knowledge.