

La biographie comme atelier commun. À propos d'Être ici est une splendeur de Marie Darrieussecq

Olivier Hambursin

Number 119, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1086335ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1086335ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hambursin, O. (2021). La biographie comme atelier commun. À propos d'Être ici est une splendeur de Marie Darrieussecq. *Dalhousie French Studies*, (119), 125–139. <https://doi.org/10.7202/1086335ar>

Article abstract

Standing apart from the rest of Marie Darrieussecq's work, *Being Here is Everything* (2016) is, to date, the only 'biography' written by this author. It recounts the short life of a German painter, Paula M. Becker (1876 - 1907), whose work was largely unknown in France when this book was published. This text takes its place within a very broad contemporary literary movement – as everyone knows, 'a fair number of today's novelists grapple with that uncertain and unstable construct which is the story of a life' and make it into a major 'literary genre in the publishing landscape' (Tadié & Cerquiglini, 339-340). Yet it stands out, in our view, thanks to the different possible levels of reading that it offers. Studying the details of Paula Becker's life that are selected here, the words chosen and the construction of the text, makes it possible to show that *Being Here is Everything* also constitutes for the author an opportunity to dig down into themes and topics previously addressed in her fiction, such as feminism, the importance of travelling and of geography, the question of death and what remains after death, thus, as it were, turning certain features of this biography into mirrors. But this story also turns out to be - perhaps more than anything else - a fascinating locus of interrogation and reflection where the great questions arising in the polymorphous genre that is contemporary biography are worked through. It is such avenues that this article sets out to explore.

La biographie comme *atelier commun* A propos d'*Être ici est une splendeur* de Marie Darrieussecq

Olivier Hambursin

Introduction

Au fond, un livre qui ne serait que l'expression de sa vision lumineuse et parfaite, un livre qui ne laisserait aucune chance à sa propre enquête ou errance, serait d'un ennui mortel.

Tanguy Viel, *Icebergs*. Paris : Minuit, 2019, 86-87.

Est-il sage de s'en remettre ainsi entièrement à la syntaxe pour assurer la cohérence d'une vie ?

Éric Chevillard, *Monotobio*. Paris : Minuit, 2020, 111.

Œuvre à part dans la production de Marie Darrieussecq, *Être ici est une splendeur* (paru en 2016) constitue, à ce jour, la seule « biographie » écrite par l'auteure. À l'exception de traductions (dont *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf), d'un essai sur le plagiat (*Rapport de police*) et d'un récit intitulé *Le bébé*, son œuvre se présente comme majoritairement « romanesque », « fictionnelle » même si, bien entendu, cette universitaire¹, fine connaisseuse de l'autofiction² et de la littérature contemporaine, n'ignore rien des liens ambigus que la création littéraire entretient avec l'expérience de l'existence et qu'elle en joue habilement.

Être ici est une splendeur retrace la courte vie d'une peintre, Paula M. Becker, qui vécut en Allemagne de 1876 à 1907 et dont l'œuvre, à l'époque de la parution du livre, était encore largement méconnue en France. Marie Darrieussecq écrit cette vie tout en préparant, avec Julia Garimorth et Fabrice Hergott, une exposition consacrée à cette peintre, au Musée d'art moderne de la ville de Paris (avril-août 2016).

Si ce texte s'inscrit bien entendu dans un vaste et large mouvement de la littérature contemporaine³ – on le sait, « nombre de romanciers actuels s'affrontent à cet objet précaire qu'est le récit de vie » et en font un genre littéraire « majeur dans le paysage éditorial » (Tadié & Cerquiglioni, 339-340) –, il se démarque, nous semble-t-il, par les différents niveaux de lecture qu'il propose. L'examen des éléments retenus de la vie de Paula Becker, des mots choisis, de la construction du texte permet de montrer qu'*Être ici est une splendeur* constitue aussi, pour l'écrivaine, une occasion de creuser certains des sillons tracés dans ses œuvres antérieures, comme l'engagement féministe, l'importance

1 Pour rappel, si Marie Darrieussecq est romancière, elle est aussi universitaire : École normale supérieure de la rue d'Ulm ; études de lettres à la Sorbonne ; agrégation de lettres modernes et thèse (en 1997) intitulée *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine. Ironie tragique et autofiction chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky et Hervé Guibert*.

2 Cf. entre autres un article de 1996, souvent cité, dans *Poétique* (« L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, 369-380).

3 François Dosse situe le nouvel essor de la biographie au milieu des années 1980 et évoque une « véritable explosion biographique qui s'empare des auteurs comme du public dans une fièvre collective » (Dosse, 13).

des voyages et de la géographie, la question de la mort et de la trace, faisant ainsi de certains aspects de la biographie des miroirs⁴. Mais ce récit se révèle aussi, et peut-être surtout, un passionnant atelier où se travaillent les grandes questions de ce genre polymorphe qu'est la biographie à l'époque contemporaine. Telles sont les voies que cet article entend explorer.

La biographie comme miroir

Tu te dépouilles de tes vêtements, tu allas te placer devant le miroir et tu t'y enfonças.

Rainer Maria Rilke, *Requiem pour une amie*⁵

Dans le domaine spécifique de la biographie d'écrivain⁶, c'est souvent le terme de « filiation » qui est utilisé pour qualifier la relation particulière unissant le biographe à son biographé, « et ce, peu importe que le biographe reconduise ou non l'entreprise de consécration du biographé » (Fortier, 51). En effet, en choisissant de dire la vie d'un écrivain, le biographe, en vient « à choisir son héritage, à s'inscrire dans le sillage de l'autre, à revendiquer, ne serait-ce que de biais, une parcelle de parenté » (Fortier, 51). On peut, à bien des égards, concevoir qu'une relation du même type unit le biographe à l'artiste (au sens général) auquel il s'intéresse : ainsi, « la figure du peintre peut devenir un reflet de l'auteur même qui s'en sert pour s'interroger, pour se raconter ou simplement pour insérer l'œuvre d'art dans sa recherche esthétique » (Bricco, 17). Dès lors, ce que Marie Darrieussecq va retenir, mettre en scène, de la vie de Paula Becker, pourrait être perçu comme une tentative de creuser des sillons personnels et esthétiques, de signifier une part de filiation.

Une biographie féministe

Les petites filles savent tôt que le monde ne leur appartient pas (ES, 93)

Ce n'est pas seulement la vie d'une artiste de la fin du XIX^e siècle que retrace Marie Darrieussecq, mais la vie d'une femme. Elle choisit en effet indéniablement de mettre en lumière, dans l'existence de Paula Becker, des situations, des réflexions, des souffrances et des interrogations qui furent et restent centrales pour les femmes, artistes ou non, comme pour les mouvements féministes, en particulier lorsque ces derniers s'intéressent à l'histoire de l'art.

Parmi celles-ci, on trouve le mépris de la part des hommes, leur condescendance à l'égard d'une jeune peintre. Elle cite par exemple le journal du mari de Paula Becker, Otto Modersohn : « Elle veut unir forme et couleur – aucune chance qu'elle y arrive de la façon dont elle s'y prend. [...] Les femmes ont beaucoup de mal à créer par elles-mêmes » (ES, 94). Même constat à propos des œuvres exposées au Louvre au début du XX^e siècle : « Je ne sais pas s'il existe une peinture de femmes, mais la peinture des hommes est partout. Quand Paula visite le Louvre, le musée n'expose que quatre femmes artistes » (ES, 115). Sont aussi pointées les injonctions matérielles et domestiques qui pèsent sur leurs vies sans qu'il soit possible d'envisager d'autres perspectives :

4 Le terme, on le verra, aura de l'importance pour le travail de Darrieussecq comme pour celui de Paula Becker qu'elle va s'attacher à (d)écrire.

5 Cité dans *Être ici est une splendeur*, p. 119. Toutes les citations d'*Être ici est une splendeur* sont tirées de l'édition suivante : Marie Darrieussecq, *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*. Paris : 2016, P.O.L. (Folio). Nous optons pour le sigle ES dans les références parenthétiques.

6 Frances Fortier entend par là la biographie d'un écrivain écrite par un autre écrivain (cf. Fortier, 2005).

Les parents de Paula posent une condition au mariage : que leur fille prenne des cours de cuisine. Il ne sera pas dit que Fräulein Becker s'installe en ménage sans savoir nourrir son mari.

Elle accepte, et Otto aussi. Tout le monde accepte. Personne ne trouve à redire à cet arrangement : Paula laisse ses pinceaux et s'installe deux mois à Berlin chez une tante pour suivre des cours dans une école de cuisine. (ES, 53-54)

Et Paula Becker devra, bien entendu, être entièrement au service de son mari :

Le père de Paula lui écrit de solennelles recommandations : mariée, elle devra se soumettre à la volonté de son époux, et apprendre à s'oublier ; car c'est à l'épouse de maintenir l'harmonie du couple. Elle devra abandonner tout égoïsme [...]. (ES, 59)

L'absence de liberté, d'indépendance et l'enfermement qui découlent du mariage sont également soulignés, notamment dans une lettre de Clara Rilke à Paula Becker :

Je suis malheureusement tellement coincée à la maison qu'il m'est devenu impossible de simplement sauter sur ma bicyclette et m'en aller pédaler comme j'en avais l'habitude. Je ne peux plus non plus, comme j'en avais aussi l'habitude, faire un baluchon de mes possessions terrestres et m'en aller sac au dos pour transporter ma vie ailleurs – ma vie est désormais dans cette maison qui reste à bâtir [...]. (ES, 66)

Paula Becker dépend elle aussi de son mari, notamment d'un point de vue financier, et doit lui demander de l'aider voire parfois dissimuler, petit à petit, de l'argent pour pouvoir, par exemple, aller peindre à Paris :

Elle prépare un autre voyage. Avoue à sa mère qu'elle a mis de côté, en secret, cinquante marks. Demande à Carl Hauptmann de lui prêter quatre cents marks « pour quelqu'un d'autre » et de ne pas en parler à Otto... (ES, 92)

Darrieussecq aborde également la question de la maternité en laissant entendre les hésitations de Paula Becker à ce sujet :

Le 25 mai 1906, Paula n'est pas enceinte. Un mois avant, elle est précisément en train d'expliquer à Otto qu'un enfant, pas maintenant, pas de lui. (ES, 117)

« Mon souhait de ne pas attendre d'enfant de toi n'a été que passager et je me tenais debout sur de faibles jambes ». (Lettre à Otto, ES, 122-123)

Le 9 mars 1907 elle annonce à sa mère et à Milly qu'elle est enceinte, mais chut, de ne pas en parler. (ES, 125)

C'est encore l'identité⁷ et la possibilité d'une existence indépendante qui sont interrogées au travers de la question du nom :

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 repères. Leur affirmation au monde, leur « être là », leur création, leur signature, en sont déterminés. Elles s'inventent dans un monde d'hommes, par effraction. (ES, 42)

Enfin, Darrieussecq note tout particulièrement que Paula Becker est une femme qui « peint des femmes »⁸, et qui les peint « après des siècles de regard masculin » (ES, 74) :

7 Darrieussecq rappelle notamment en quels termes Rilke recommande Paula Becker auprès de Rodin à Meudon : « La carte [...] la présente, en français, comme 'la femme d'un peintre très distingué' » (79).

8 À ce sujet, voir notamment : Charlotte Gould (2008). Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage. In Claude Le Fustec et Sophie Marret

Chez Paula il y a de vraies femmes. J'ai envie de dire des femmes enfin nues : dénudées du regard masculin [...]. Les femmes dans l'œuvre de Modersohn-Becker ne sont ni aguicheuses (Gervex), ni exotiques (Gauguin), ni provocantes (Manet), ni victimes (Degas), ni éperdues (Toulouse-Lautrec), ni grosses (Renoir), ni colossales (Picasso), ni sculpturales (Puvion de Chavannes), ni éthérées (Carolus-Duran) [...]. Il n'y a chez Paula aucune revanche. Aucun discours. Aucun jugement. Elle montre ce qu'elle voit. (ES, 114)

On le voit, à bien des égards, *Être ici est une splendeur* peut être lu comme une biographie féministe. Difficulté de subsister seule financièrement, questionnement sur la maternité, enfermement du couple, invisibilisation et absence de reconnaissance du travail artistique des femmes au tournant du XX^e siècle, difficulté de trouver « un lieu à soi » : les grandes questions féministes traversent cette œuvre. Il semble tout particulièrement intéressant de noter que ces grandes questions sont dégagées à partir de l'exploration d'une abondante littérature intime (journaux, lettres) qui permet de mettre en lumière une subjectivité et d'éviter ainsi une généralisation :

Ce type de matériaux, utilisé de manière critique, a du reste été bénéfique à plus d'un titre puisqu'il circonscrit un espace de création et d'écriture largement investi par les femmes et qu'il donne à observer, par son ouverture vers l'intimité et l'espace privé, une *subjectivité* féminine – c'est-à-dire un vécu individualisé – qui dément la catégorie homogène « femme » traditionnellement invoquée par l'Histoire. (Gemis, 4)

Cette biographie, au sens étymologique du terme (écriture d'une vie), permet dès lors de contribuer à la reconnaissance de la place et du rôle des femmes :

Les femmes ont toujours été présentes dans la trame de l'histoire, pas nécessairement dans son récit. Est-ce qu'on existe sans récit, familial ou collectif ? Qu'est-ce qu'une existence virtuelle, jamais racontée, totalement oubliée ? De ce point de vue, le féminisme a joué un rôle décisif. Il a fait advenir les femmes dans le récit historique. Il les a fait advenir à l'histoire. (Perrot, 6)

Marie Darrieussecq donne ainsi corps et voix à une artiste qui n'est pas parvenue à se faire entendre, ni à se faire reconnaître, et poursuit un combat qu'elle mène aussi au niveau de la langue dans ses propres romans :

Mais même si je le voulais, est-ce que je pourrais vraiment raconter ma vie ? Comme écrivain – ou comme *écrivaine*... – je suis face à une langue qui m'oblige souvent à parler de moi au masculin. Pas au *neutre*, au masculin. J'ai la sensation récurrente de devoir imposer à mon corps de femme une langue d'homme... ou de devoir imposer ce corps de femme à cette langue d'homme, le français. (Darrieussecq, 2007)

En cela, et de façon bien entendu radicalement différente, on pourrait avancer qu'*Être ici est une splendeur*, clairement sous-titré « *Vie*⁹ de Paula M. Becker » renoue avec une des premières fonctions du geste biographique, en son « âge héroïque », pour reprendre les mots de François Dosse, âge où il s'agissait surtout d'« éduquer et [de] transmettre » (Dosse, 133).

En termes historiques, [...] le fait de raconter une vie n'a jamais été désintéressé. Il s'agit d'une pratique dans laquelle le fait de présenter le parcours d'une

(dir.), *La Fabrique du genre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. p. 263-277, ou encore Martine Lacas (2015). *Des femmes peintres : du XVI^e à l'aube du XIX^e siècle*. Paris : Le Seuil.

9 Nous soulignons.

personne (réelle) est inséparable de visées éducatives : en un mot, l'histoire de la forme biographique révèle qu'elle comporte une dimension pragmatique profondément ancrée. (Jefferson, 28)

C'est aussi ce que pointe François Dosse lorsque, citant Madélnat, il déclare que la biographie « arrache les monades à leur solitude, leur offre des voies de recherche identitaire, leur ouvre le sanctuaire du sujet, leur propose des modèles qui suscitent la projection et l'introjection formatrices » (Dosse, 15). Darrieussecq fait donc revivre une figure du passé qui, indéniablement, permet d'interroger le présent, de mesurer l'évolution d'une question essentielle aujourd'hui tout en prolongeant, d'une certaine manière, le combat ou la nécessité de rester vigilant. Car, comme le précise justement Viart : « c'est notre temps qui tente de se saisir à travers l'évocation de figures passées, c'est notre temps qui cherche comment recevoir cet héritage culturel qui lui advient » (Viart, 2002, 3).

Si cette *Vie de Paula M. Becker* peut être lue comme une biographie féministe, incontestablement engagée, elle s'offre également à d'autres niveaux de lecture. Dans un entretien avec Elisabeth Philippe, pour *L'Obs*, Marie Darrieussecq insiste sur cette idée : « Je n'ai aucun problème à me dire féministe. En revanche, je n'emploie pas ce mot pour mes livres. Je pense que ce serait une erreur, que ce serait réducteur » (Darrieussecq, 2017). Une position que Vanessa Gemis développe également :

Si dans le contexte d'une histoire des femmes encore en construction, l'approche biographique ne peut se départir de ses racines militantes – par ailleurs revendiquées –, elle ne peut plus être aujourd'hui réduite à une fonction apologétique et édifiante. (Gemis, 3)

Les voyages et la géographie

Paula se promène beaucoup et partout (ES, 23)

Si la biographie peut constituer aujourd'hui, pour l'écrivain, « un approfondissement de ses propres interrogations » (Viart, 1999, 131), elle n'est donc jamais « innocente » :

Elle [i.e. la biographie] engage toujours un rapport de son auteur à l'individu biographé, et suppose un intérêt, qu'il soit d'ordre affectif, politique, idéologique, une visée qui dépasse cette vie en elle-même. (Planté, 59)

Parmi les centres d'intérêt qui sont encore explorés par Darrieussecq à travers le récit de la vie de Paula Becker, figurent aussi la géographie et les voyages : « Tout est géographie, dans mes livres », affirme-t-elle (Darrieussecq, 2004). Plusieurs critiques ont pointé cette dimension comme récurrente et essentielle dans son œuvre romanesque : « tout commence et finit [...] par un basculement, par 'un événement originel qui fait cassure', ou, si l'on préfère, tout commence et finit par une disparition, un décentrement *et* une réorientation » (Simon, 17). Le voyage occupe ainsi une place importante dans les romans de Darrieussecq¹⁰ :

L'œuvre de Marie Darrieussecq offre au lecteur une véritable invitation au voyage. Ses romans nous transportent à travers six continents, en passant par l'Islande, l'Angleterre, Gibraltar, l'Afrique, les Etats-Unis, l'Argentine et la Tasmanie, pour parvenir jusqu'au pôle Sud ; sans compter les territoires imaginaires d'un proche avenir ou d'un présent alternatif. Pour accompagner le

10 *La mer à l'envers*, dernier roman paru (P.O.L., 2019), tourne aussi autour de cette question : un voyage à l'itinéraire parfaitement programmé et prévisible, la croisière d'une mère et de ses enfants en Méditerranée, se trouve bouleversé par la rencontre avec un bateau de migrants.

lecteur dans son dépaysement, les personnages de Marie Darrieussecq sont très souvent eux aussi des voyageurs [...]. (Kemp)

Paula Becker n'est pas à proprement parler une voyageuse, ni une exploratrice. Pourtant, dans sa vie, Marie Darrieussecq semble retenir, décrire et interpréter particulièrement ses déplacements, ses itinéraires : voyage initial en Angleterre au cours duquel elle découvre le dessin (ES, 16), voyage fondateur à Paris (ES, 19), déambulations dans la capitale (« Paula se promène beaucoup et partout », ES, 23), retour à Worpswede (ES, 30), « valse » du trio « Paula, Clara, Rainer Maria » qui « inscrit ses cercles de fées sur la lande » (ES, 41) ; séjour à Hambourg (ES, 43), voyage à Berlin pour y prendre des cours de cuisine (ES, 53), voyage de noces en Allemagne en 1901 et passage par Prague (ES, 60), retour à Paris en 1903 (ES, 77), retour à Worpswede après cinq semaines (« elle en a subitement assez d'être au loin », ES, 80), vacances en Frise en 1903 (ES, 83), retour à Paris (ES, 88), souhait de « passer tous ses hivers à Paris » (« Worpswede, le manque de lumière, le brouillard et le froid boueux : fini », ES, 92), décision de quitter son mari et de s'installer seule à Paris, avec la complicité de Rilke (ES, 98), la Bretagne et la mer (ES, 101), puis ultime retour à Worswede, où elle décède peu de temps après avoir donné naissance à son premier enfant.

Au fil de ces déplacements, c'est bien la question de la géographie, du territoire, et surtout du centre – chère à Darrieussecq – qui est explorée :

la voie lactée n'est pas un ruban, mais une galaxie en forme de spirale, comme la grande majorité des galaxies, mais [...] nous avons en quelque sorte la malchance d'être situés tout à fait à son bord, à la périphérie, [...] on pourrait être au milieu et la voir comme ça autour de nous dans tout le ciel. Mais non, on est au bord, et ça, c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup, le fait d'être *excentré* [...]. (Carlini Versini & Fréville, 125)

Dans *Être ici est une splendeur*, Darrieussecq décrit en effet quantité de situations qui gravitent autour de ces questions. Paula Becker bouge, se déplace, « erre dans la ville, dans 'l'immense personnalité de Paris' » (ES, 25) et cherche un « centre » : elle se sent « au loin » (ES, 80), est transformée par des individus qui s'immiscent dans « son monde » (l'arrivée de Rilke, par exemple, dans le « huis-clos de Worpswede », ES, 31), elle « quitte tout, maison et mari, pour autre chose, pour l'inconnu » (ES, 98) et, au Louvre, où elle peut voir Mantegna, Goya, Rembrandt, Delacroix, mais aussi des « estampes et des masques japonais », « son regard se décentre » (ES, 78). Et c'est ce mouvement, cette recherche, incessants, que Darrieussecq note et qu'elle oppose à l'attitude du mari de Paula Becker, en citant précisément une lettre d'Otto à Paula :

« C'est finalement le charme de notre vie ici dans cette calme campagne qu'aucun de ces mouvements modernes ne peut nous faire dévier de notre orbite. [...] Non, je préfère rester ici, à creuser toujours plus en moi-même ». (ES, 29)

Paula Becker, contrairement à son mari, va chercher, se déplacer pour (se) trouver. Exactement comme le font les personnages des romans de Darrieussecq : « Toute disparition, toute fuite sont aussi et surtout des tentatives pour voir le monde et habiter la planète autrement » (Simon, 21). Ces errances géographiques, ces décentrement, ces « déterritorialisations » vont lui permettre tout d'abord de trouver des « lieux à soi »¹¹ : Paris, où elle vivra seule dans plusieurs appartements, mais aussi Brünjes, tout près de

11 Titre que Darrieussecq donne à sa traduction de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (explicitement citée aux pages 67 et 72 d'*Être ici est une splendeur*), traduction qui est, par ailleurs, menée parallèlement au travail d'écriture d'*Être ici est une splendeur* (les deux textes paraissent en 2016). Notons encore que Woolf (1882-1941) et Becker (1876-1907) sont contemporaines.

Worpswede : « Paula construit pendant ces années : une solitude. Un lieu à soi, tôt matérialisé par son atelier à la sortie du village, à Brünjes » (ES, 45). Ce sont alors ces lieux, où elle peut créer, qui lui permettent, entre autres, de se construire, de « se trouver », de « devenir quelqu'un » : « les lettres de Paula résonnent de ce *mantra*. Ni Modersohn ni Becker : quelqu'un » (102). Les exemples sont nombreux :

Rilke ne doit commencer à le lire [i. e. son album de dessins et d'esquisses] « qu'à la fleur jaune », parce qu'avant, ce n'est *pas du tout elle*. En revanche, après, par moments c'est trop elle. (ES, 55)

« Il n'y a de place que pour rien d'autre que ma dévotion au travail. C'est l'aube en moi, et le jour approche. Je vais devenir quelqu'un ». (Lettre à sa mère, ES, 76)

« Je ne suis plus Modersohn et je ne suis plus Paula Becker non plus. Je suis Moi, et j'espère devenir Moi de plus en plus ». (Lettre à Rilke, ES, 98)

« Les derniers mois, à Paris, je n'ai rien fait. Ça va encore prendre très longtemps, je le crains, avant que je devienne quelqu'un ». (Lettre à Rilke, ES, 125)

Ainsi, comme dans les romans de Darrieussecq, l'attention à la géographie, les mouvements, les décentrement permettent une « reterritorialisation », une nouvelle latitude, « une libération de la géographie, et une occasion de recréer son identité » (Kemp) :

« Un territoire ne vaut que par rapport au mouvement par lequel on en sort » explique encore Deleuze. À toute déterritorialisation, à toute sortie de territoire, correspondent donc une reterritorialisation sur un nouveau rhizome, un nouvel embranchement, ou, pour revenir à l'imaginaire de Marie Darrieussecq, un réenclenchement sur un nouveau méridien, un nouveau fuseau horaire, une nouvelle latitude, voire une repolarisation. (Simon, 18)

La mort et le deuil

La Jeune fille et la Mort (ES, 13)

Dans l'œuvre romanesque de Marie Darrieussecq, la mort et la disparition occupent une place importante. Deuil, perte, absence, et plus particulièrement encore la mort de jeunes enfants, traversent plusieurs de ses romans : la narratrice de *Truismes* (1996) donne naissance à « six petites choses sanglantes » (Darrieussecq, 1996, 91) qui ne vont pas survivre ; *Naissance des fantômes* (1998) tourne autour de la disparition soudaine d'un mari ; c'est la disparition d'une femme, qui fugue avec sa fille, qui constitue la trame de son troisième roman, *Le mal de mer* (1999) ; *Bref séjour chez les vivants* (2001) plonge, durant 24 heures, le lecteur dans une famille endeuillée par la mort d'un enfant de trois ans ; *Le Pays* (2005) est hanté par la mort d'un frère pour une sœur ; *Tom est mort* (2007) par la mort d'un fils pour une mère, etc. C'est incontestablement un des fils tressés par l'auteure au gré de ses romans :

À la lecture de son œuvre, on ne peut manquer d'être frappé, en effet, par l'omniprésence de la mort et des morts. (Trout, 43)

Il nous semble intéressant de constater d'abord que, dans la courte vie de Paula Becker, à partir de ses lettres, de ses journaux et de diverses études, Marie Darrieussecq se montre particulièrement sensible à ces questions également et fait de la mort et de la disparition des lignes de force de cette biographie. Le texte s'ouvre ainsi sur la narratrice visitant la maison de Paula Becker et sur sa disparition (« Elle a été ici. Sur la Terre et dans sa maison », ES, 11). D'emblée, elle imagine des « fantômes » : « des monstres, en habit

d'époque, très kitsch à la fenêtre de leur maison de morts, par-dessus la rue, par-dessus nos têtes de vivants » (ES, 11). Cette entrée en matière est suivie, immédiatement, par « l'horreur » de la vie qui va être racontée : « n'éludons pas l'horreur de cette histoire, si une vie est une histoire : mourir à trente et un ans avec une œuvre devant soi et un bébé de dix-huit jours » (ES, 12).

La mort va alors traverser tout le livre. Darrieussecq évoque en effet l'opposition entre Paula Becker et Clara Rilke (« la peintre morte jeune, et la sculptrice morte âgée », ES, 15) ; un fantôme croisé dans les marais (ES, 35) ; Paul Celan et son poème « fugue de mort » (ES, 38) ; la « vieille Frau Schmidt », peinte par Paula Becker, « qui lui raconte qu'elle a perdu ses cinq enfants et ses trois cochons » (ES, 46) ; la cousine de Paula Becker, morte à onze ans, « ensevelie dans une carrière de sable » (ES, 47) ; « tous ces gens [...] morts » (« des corps disparus. Des corps en poussière », ES, 62) et enfin la mort de la jeune peintre elle-même (« Paula se lève, et elle est foudroyée. Elle meurt d'une embolie d'être restée couchée », ES, 132).

Ces disparitions, ces morts, omniprésentes dans le texte, soulèvent la question de la trace, de la mémoire : « qui se souvient aujourd'hui de Clara Westhoff ? » (ES, 68), « que reste-t-il de Paula ? » (ES, 141). Le récit apporte une réponse : des tableaux, bien sûr ; des textes, journaux et lettres, que la narratrice consulte pour retracer cette vie (ces « mots des morts quand ils essayaient d'accorder vie et mots », ES, 50), des lieux (comme cet atelier, avenue du Maine, à Montparnasse, ES, 99), des musées et quelques objets (« devenus comme des hologrammes, présents mais disparus avec les mains qui leur donnaient leur poids », ES, 142). Mais la narratrice ne peut pas s'en satisfaire. La mort, la disparition créent le manque : « On peut dire que toute l'écriture de Darrieussecq est une écriture qui tourne autour du vide » (Trout, 44).

En écrivant *Le Bébé* en 2001, je citais déjà Rilke, mais je ne connaissais pas Paula Modersohn-Becker, je ne savais pas qu'elle me manquait. (ES, 136)

J'ai écrit cette biographie [...]. Parce que cette femme que je n'ai pas connue me manque. Parce que j'aurais voulu qu'elle vive. (ES, 132)

Les tensions qui travaillent l'œuvre romanesque de Darrieussecq – « entre vie et mort, présence et absence, enfants et fantômes, apparitions et disparitions » (Fréville) – et qui traversent manifestement la *Vie de Paula M. Becker*, permettent alors de révéler le rôle majeur de l'écriture. Dans *Tom est mort* ou *Le Pays*, les narratrices écrivent, essaient « de nommer, de se faire trace du frère / fils décédé. Leurs écritures sont des écritures (fictionnelles) de la perte permettant de penser le deuil » (Fréville). De penser le deuil, mais aussi de le dépasser, d'ouvrir d'autres voies, de survivre : « Survivre au sens courant veut dire continuer à vivre, mais aussi vivre après la mort » (Derrida 2005 : 26) (Fréville). De même qu'à Wuppertal (ES, 137), les œuvres de Paula, dans les réserves, finiront par sortir à la lumière et revivre :

Le long des murs et des portants métalliques, sous le plafond bas, dans la lumière des néons : une froide exposition sur le sol de béton gris, mais intime aussi, et la lumière et l'air et le grand jour ramèneraient les tableaux à la *vie*¹². (ES, 137)

Et c'est alors, à peine évoqué au détour d'un paragraphe, le travail d'écriture personnel qui semble pouvoir s'esquisser par le récit de cette vie :

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 (ES, 133).

12 Nous soulignons.

S'apparentant au travail de l'historien, le discours biographique remplit ainsi plusieurs fonctions décrites par François Dosse :

Le discours historien nous parle du passé pour l'enterrer. Il a, selon Certeau, la fonction du tombeau, dans le double sens d'honorer les morts et de participer à leur élimination de la scène des vivants. Les revisitations historique comme biographique ont donc cette fonction d'ouvrir au présent un espace propre à marquer le passé pour redistribuer l'espace des possibles. (Dosse, 452)

S'ouvrant sur la mort, l'absence et le passé (« Elle a été¹³ ici. Sur la Terre et dans sa maison », ES, 11), parcouru par ces tensions entre la vie et la mort, la présence et l'absence, le texte peut alors se clôturer – ce sont les derniers mots – sur le présent : « Elle est¹⁴ ici, Paula, avec ses tableaux. Nous allons la voir » (ES, 142).

Le geste biographique : du matériau à la création

Elle peint ce qu'elle voit (ES, 17)

Qu'il permette à l'auteure de creuser des sillons personnels par le biais de la vie d'autrui ou, si l'on inverse la perspective, qu'il retrace la vie d'autrui par le biais d'une expérience personnelle et romanesque, *Être ici est une splendeur* contribue également à éclairer le genre biographique tel qu'il se développe et s'invente aujourd'hui.

Travail à partir du « réel »

Être ici est une splendeur atteste l'important travail d'enquête¹⁵ du biographe. Marie Darrieussecq exploite ainsi les journaux des différents protagonistes : ceux de Paula Becker, de son mari, mais aussi ceux de Rainer Maria Rilke, de Clara Rilke et complète son travail par la lecture d'une correspondance très abondante (« le journal de Paula s'interrompt. Restent les lettres », ES, 95). Elle mentionne en effet quantité de lettres : de Paula à sa mère (ES, 15, 19, 76, 125, 131), à ses parents (ES, 30, 61, 83), à son frère Kurt (ES, 20, 72), à ses sœurs (ES, 130), à sa tante Marie (ES, 48), à son mari, Otto, bien entendu (ES, 25, 28, 50, 89, 100, 121), à Rilke (ES, 125), à Clara Rilke (ES, 63, 130) mais aussi les lettres reçues par Paula, de son père (ES, 59), de sa mère (ES, 96), etc.

Elle évoque par ailleurs ses propres voyages sur les traces de Paula Becker, dans les musées qui l'exposent – le musée Modersohn-Becker, à Brême (ES, 117), le musée Folkwang, à Essen (ES, 111) –, dans sa maison – « Je me promenais dans la maison de Worpswede, un ruban rouge entre moi et un vaisselier, quelques assiettes, et son dernier tableau (ES, 141) –, dans un atelier occupé à Paris – « il existe toujours, dans ce quartier pourtant très rebâti qu'est Montparnasse » (ES, 99) –, ou encore son exploration des lieux par Google Earth (ES, 33). À cela s'ajoutent quelques photos (ES, 14, 19, 120) ainsi qu'une série de textes, d'ouvrages, de monographies (ES, 32), de catalogues (ES, 121), de rencontres qui ont permis de raconter cette vie, comme, par exemple, le poème de Rilke qui évoque Paula Becker : « J'ai repoussé la relecture du *Requiem* à la toute extrémité de cette biographie » (ES, 134).

On le voit, ce travail n'est pas un travail sous-jacent, préalable, qui serait « effacé » du texte final, mais il est, au contraire, présenté au lecteur :

13 *Idem.*

14 *Idem.*

15 Par bien des aspects, cette biographie s'insère évidemment dans cette tendance de la littérature contemporaine à l'enquête. Cf. entre autres : Laurent Demanze (2019). *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : José Corti.

Dans la famille Becker, tout le monde s'écrit beaucoup. C'est ainsi que l'on a des centaines de lettres de Paula, en plus de son journal et de son *album* de jeune fille. (ES, 16)

La très aimante mère de Paula passa outre aux réticences de Rilke et publia un ensemble de lettres qui montrent sa fille en jeune Allemande, en héroïne de l'art, en amoureuse romantique. (ES, 138)

Cela permet à Darrieussecq de mettre en scène les doutes suscités et les questions posées par les documents consultés, de « relativiser savoir et non savoir, doutes et certitudes » (Andrès, 2005, 69), sans chercher à trancher, « la souplesse du récit biographique autoris[ant] la prise en charge de la conjecture » (Andrès, 2005, 78) :

Deux photos mystérieuses montrent Paula nue jusqu'à la taille. [...] Photos mystérieuses parce qu'on ne sait pas qui les a prises. [...] Une hypothèse audacieuse attribue la photo à Rilke. J'ai du mal à imaginer ces deux-là [...]. La version officielle, celle du catalogue raisonné, suggère que la photo fut prise par Herma, la sœur de Paula [...] Et cette photo a pu être prise par Otto tout simplement. Mais là encore j'ai du mal à imaginer ce couple en mal d'amour trouver la paix pour de telles prises de vue (ES, 119, 120, 121).

Deux grands moments de ce séjour à Fischerhude : le lit de Paula s'effondre ; Paula et Heinrich Vogeler se disputent violemment. Je n'en sais pas plus (ES, 85).

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, ou non écrits. Le plein qui m'apparaît est évasif. (ES, 49)

La mention de ces interrogations donne un aspect particulier au texte : elles relativisent la prétention à la totalité du geste biographique et mettent en évidence la subjectivité du parcours retracé tout comme la place importante qu'occupe¹⁶ la narratrice :

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 (ES, 50).

Écriture et imagination

Il semble important de noter que ce travail sur le réel se mêle au souci de faire voir, ressentir, au lecteur la vie de Paula Becker, éclairant en cela une dimension essentielle du récit biographique, situé, selon André Maurois, « dans un entrelacs entre le désir de vérité qui relève d'une démarche scientifique et sa dimension esthétique qui lui donne sa valeur artistique » (Dosse, 58).

Marie Darrieussecq, nous venons de le voir, écrit ainsi la vie de Paula Becker, notamment à partir de quelques photos. D'emblée, elle précise qu'elles sont peu nombreuses (« Il reste d'elle une douzaine de photos », ES, 14) et, surtout, il faut constater qu'elles ne figurent pas dans le texte : elles sont un support, une base, à partir desquels le portrait, la vie peuvent s'écrire, attestant en cela la prédominance du geste créatif. Ainsi les photographies, exploitées à plusieurs reprises, sont à la fois gage d'authenticité, de « vérité », mais leur rareté – et surtout leur absence du texte publié – peut être perçue,

16 Faire « de la place que le narrateur occupe dans le récit un enjeu central de sa composition » est, selon Demanze, « l'une des redéfinitions majeures de la littérature contemporaine » (Demanze, 2014, 7).

comme le propose Danièle Méaux à propos de *La Saga du peintre* de Le Gac, comme une manière de « libér[er] l'imaginaire », de « faire advenir l'écriture » (Méaux, 2013, 8).

On constate ainsi que, même si elles ne sont pas aussi nombreuses que dans certaines biographies, des hypotyposes – ces moments où « la description se transforme peu à peu en scène imaginée » (Dion & Fortier, 93) – ponctuent *Être ici est une splendeur* :

Un dimanche du mois d'août 1900, les deux amies sont ensemble, c'est le soir, Paula essaie de lire mais lève souvent les yeux, il fait trop doux, la vie est trop belle, il faut aller danser. Mais où ? Les deux jeunes filles, robe blanche à manches courtes, taille prise et chevilles cachées, errent dans le village désert. Le ciel est rouge sur Worpswede. La colline avec l'église domine le pays très plat. Une inspiration – elles grimpent au clocher... s'emparent des cordes, sonnent la grande et la petite cloche. Scandale. (ES, 14-15)

Comme le proposent Robert Dion et Frances Fortier, à propos de *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991), ce procédé de « description dramatisée » permet que « le tableau s'anime » (Dion & Fortier, 93) et constitue un « moyen privilégié d'effacer les frontières entre description [...], narration [...] et interprétation » (Dion & Fortier, 94). Le lecteur est en effet invité, explicitement, à *voir*, à vivre différentes scènes :

Voyez-les qui rentrent de leur cours en luge [...]. Voyez-les plus tard à Paris [...]. Voyez-les canoter sur la Marne [...]. Voyez-les à Montmartre [...]. Voyez-les dévaler les sentiers de Meudon [...]. Voyez-les à Worpswede encore [...]. (ES, 16)

Voyez Rilke, tige surgie du bouquet, saluant debout [...]. Voyez ces enchanteurs tresser le monde de fleurs et de guirlandes. (ES, 43)

Ecoutez la jeune épousée : « La pureté de la femme, c'est encore une de ces bêtises délicates ! » (ES, 44)

En ce sens, on peut dire avec Frances Fortier que « la biographie ré-invente la vie de l'autre et ce, peu importe le degré de rigueur factuelle ou de fidélité documentaire : la distorsion subjective, qu'elle tire son origine de procédés narratifs ou de la fonction herméneutique, est au principe même de l'exercice biographique » (Fortier, 53).

En rendant vivantes certaines scènes vécues ou imaginées comme telles, en traçant les lignes d'une vie, en les donnant à voir et à entendre au lecteur, le récit biographique s'écrit « à la lisière du roman » (Demanze, 2014, 8), signifie ainsi son éloignement d'un texte à visée purement documentaire ou historique et permet également d'interroger le « geste artistique ». En effet, on peut penser avec Viart que la biographie peut être « le prétexte d'une interrogation plus profonde du geste artistique lui-même et de la fascination qu'il exerce de génération en génération » (Viart, 2002, 23). Car, à l'instar des écrivains se penchant sur les vies d'auteurs les ayant précédés, Darrieussecq ne s'intéresse pas à n'importe quelle figure : Paula Becker est peintre et, comme l'écrivain, elle tente de donner à voir, de représenter ce qu'elle voit et vit. Darrieussecq se penche ainsi sur le travail de la peintre, à partir des matériaux collectés mais aussi, bien entendu, des tableaux qui lui ont survécu, l'écriture se faisant alors tentative d'explication de l'éblouissement initial, de la rencontre avec la première œuvre de Becker, épisode raconté tardivement dans la biographie :

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. [...] Qui était cet 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 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.
(ES, 109)

Darriussecq explore et analyse l'art de Paula Becker à partir de ses œuvres, tentant de comprendre et d'interpréter l'originalité de son travail, tout en insistant sur les difficultés de décrire les œuvres picturales.

Paula a laissé tomber la perspective. Elsbeth est à plat sur la plaine [...]. Le regard incliné est un infini vers l'enfance. La robe explose de blancheur. Aucune ombre. Comment a fait Paula pour donner à ces petites joues, à ces petits bras, le relief doux et rond absent du reste de la toile ? Elle a mis vingt-sept ans – elle a mis toute la vie. (ES, 76)

La « grande simplicité de tout cela ». Ne pas compliquer, ne pas distraire, « ne pas surfaire ». Elle cherche. Elle creuse, littéralement, au bois du pinceau dans la matière. (ES, 82).

Elle tire de sa pâte des fils et des traits. Et c'est comme si elle défaisait ses tableaux jour après jour pour les fondre dans la matière à nouveau, pour extraire de ses aplats les reliefs et la forme colorés du monde. (ES, 87)

Les tableaux existent. Ils se suffisent. Elle les décrit peu. Parle peu de son art [...] 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 bée entre les mots et les images. (ES, 95)

Par ces regards portés sur l'œuvre de Paula Becker, Darriussecq renoue avec le dialogue fécond et riche, inépuisable selon Bourneuf, qui se tisse entre peinture et littérature, entre « *voir qui incite à dire* » et « *dire qui fait voir* » (Bourneuf, 2011, 25). Et ce que son texte met au jour, c'est que Paula Becker, en faisant le portrait des personnes qui l'entourent, en vient à se prendre pour sujet, à se peindre elle-même, réalisant, selon elle, une étape essentielle et inédite de l'histoire de l'art : « c'est la première fois. La première fois qu'une femme se peint nue » (ES, 118).

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. (ES, 118)

Son travail révèle alors que son « autoportrait le plus célèbre » – « nue jusqu'aux hanches, debout de trois quarts, grand collier d'ambre et petits seins pointus, son ventre est gonflé » (ES, 117)¹⁷ – est sans doute moins un autoportrait qu'une « autofiction » avant l'heure : « Pour les dates, impossible. Le 25 mai 1906, Paula n'est pas enceinte. Un mois avant, elle est précisément en train d'expliquer à Otto qu'un enfant, pas maintenant, pas de lui » (ES, 117). Le tableau devient une énigme, l'objet d'hypothèses mais, aux yeux de Darriussecq, il dit aussi l'étendue des possibles de la création, faisant alterner représentation et imagination :

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. (ES, 118)

17 Seul tableau que le lecteur peut découvrir dans le livre puisqu'il figure sur la couverture de l'édition Folio de 2016.

Conclusion

Cette hypothèse envisagée par Darrieussecq dit bien toute la richesse du geste de la peintre – représenter, éclairer, interpréter¹⁸, imaginer, à partir du « réel » (une femme se voyant dans un miroir) – comme de celui de l'écrivaine (une femme retraçant la vie d'une peintre). Et c'est en cela aussi qu'*Être ici est une splendeur* se distingue comme biographie particulièrement riche et dense, dans la mesure où, en lien avec la peintre, avec Woolf, avec Rilke, Darrieussecq donne à réfléchir sur le geste créatif, du peintre, de l'écrivain, du biographe. Dans un entretien en ligne sur le site de son éditeur¹⁹, elle rapproche en effet le geste du biographe (pour elle qui, rappelons-le, propose essentiellement une œuvre romanesque et fictionnelle) de celui de la traductrice qu'elle a été, au même moment, pour le texte de Woolf : « le matériau est déjà là²⁰, il faut l'organiser, [...] trouver la phrase juste », exactement comme doit le faire Paula Becker : « se peindre nue : ce geste-là. Nul narcissisme : du travail. Tout est à faire. D'après miroir ou photo » (ES, 118).

Donner à voir, représenter, interpréter, être quelqu'un, se peindre sont quelques-unes des aspirations essentielles qui ont traversé la courte vie de Paula Becker et qui trouvent un écho chez Darrieussecq, lui permettant de sonder, nous semble-t-il de manière particulièrement intéressante, le geste biographique contemporain, tout en mettant en évidence le développement intime des deux dimensions fondamentales de ce geste, contenues dans l'étymologie du terme « biographique », à savoir la vie et l'écriture. Par ses mots, Darrieussecq fait re-vivre, survivre, exister une figure du passé (qui eut, de surcroît une existence très courte) et, dans le même mouvement, explore ses propres « obsessions » – voyage et question du centre, combat féministe mais aussi disparition, mort, manque – au point de faire affleurer, presque par effraction, une disparition fondamentale, celle d'un frère mort très jeune, qui pourrait faire l'objet d'un texte ultérieur.

Travail d'enquête et de recherche, travail de lecture et d'interprétation, travail de description et de mise en scène, œuvre d'engagement et de transmission, la biographie se révèle aussi et peut-être surtout « atelier commun »²¹. La vie de Paula Becker explorée, retracée, écrite, devient ainsi une existence partagée, accompagnée par un geste d'intime complicité (« écrire, montrer, c'était pour moi le même geste amoureux », ES, 143), et ce regard littéraire, personnel, jeté sur la vie d'une peintre peut dès lors s'apparenter à ces œuvres littéraires et picturales qui perturbent « nos habitudes de percevoir, de sentir, de penser » et ont pour effet « de les rompre et d'élargir notre *vision* » (Bourneuf, 2011, 25).

Université Saint-Louis – Bruxelles

OUVRAGES CITÉS

- Andrès, Bernard (2005). « L'essai biographique : incarner l'archive ». *Voix et Images*, 30, 2 (89), 67-78. Doi : <https://doi.org/10.7202/011244ar>
- Arambasin, Nella (2001). « Le parallèle arts et littérature ». *Revue de littérature comparée*, 298 (2), 304-309. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm>
- Bloch-Dano, Evelyne (2012). « Ecrire une vie de femme... ». *Critique*, 6, n°781-782, 599-609.

18 Cf. entre autres : « Elle [i.e. la littérature contemporaine] ne s'éprouve pas comme représentation mais comme interprétation. Peinture et écriture donnent à voir ou à lire non le réel tel qu'en lui-même mais une interprétation du réel : la façon dont le peintre ou l'écrivain se le figurent » (Viart & Vercier, 280).

19 Cf. <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-3906-9>

20 Situation qu'elle oppose au roman : « alors que dans un roman il faut tout sortir de soi, du néant ».

21 L'expression est employée par Darrieussecq, non à propos de son propre travail, mais à propos de Rilke : « Je vois le travail, le beau travail, le difficile. Je peux me dire que nous faisons atelier commun » (134-135).

- Bourneuf, Roland (2011). « Du tableau au récit ». *Québec français*, 161, 22-25. En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/63970ac>
- (1998). *Littérature et peinture*. Québec : L'instant même.
- Bricco, Elisa (2015). « De la porosité des frontières ». In E. Bricco (dir.), *Le bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art* (pp. 11-20). Rome : Quodlibet.
- Carlini, Versini D. & Fréville, C. (2020). « Écrire « par tous les moyens » : Marie Darrieussecq en conversation avec Dominique Carlini Versini et Carine Fréville ». *Dalhousie French Studies*, 115, 125-132. Doi : <https://doi.org/10.7202/1067889ar>
- Critique*, 6-7, 2012, « Biographies, modes d'emploi ».
- Darrieussecq, Marie (1996). *Truismes*. Paris : P.O.L.
- (2004). Entretien réalisé par Amy Concannon et Kerry Sweeney en mars 2004 à propos de *White*. En ligne sur le site de l'auteure, <https://mariedarrieussecq.com/>, sous la rubrique « Entretiens ».
- (2007). « Je est unE autre ». Conférence donnée à l'université de Rome pour un colloque sur l'autofiction et publiée dans *Ecrire l'histoire d'une vie*, sous la direction d'Annie Oliver, Edizioni Spartaco. En ligne sur le site de l'auteure, <https://mariedarrieussecq.com/>, sous la rubrique « Conférences ».
- (2016). *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*. Paris : P.O.L. (Folio).
- (2017). « Entretien avec Elisabeth Philippe pour l'Obs, octobre 2017 ». En ligne sur le site de l'auteure, <https://mariedarrieussecq.com/>, sous la rubrique « Entretiens ».
- Demanze, Laurent (2019). « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines ». *CONTEXTES*, 22.
Doi : <https://doi.org/10.4000/contextes.6893>
- (2014). « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère ». *Roman 20-50*, 57, 5-14. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-roman2050-2014-1-page-5.htm>
- Dion, Robert (2005). « Avatars du biographique ». *Voix et Images* 30, 2 (89), 17-20. Doi : <https://doi.org/10.7202/011240ar>
- & Fortier, Frances (2006). « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon ». *Protée*, 34 (2-3), 91-102.
Doi : <https://doi.org/10.7202/014268ar>
- Dosse, François (2005). *Le pari biographique*. Paris : La Découverte.
- Fortier, Frances (2005). « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation ». *Protée*, 33 (3), 51-64.
Doi : <https://doi.org/10.7202/012502ar>
- Fréville, Catherine (2011). « Spectralité et deuils sans fin dans *Le Pays* et *Tom est mort* de Marie Darrieussecq ». *Post-scriptum*, 14. En ligne : <https://post-scriptum.org/14-03-spectralite-et-deuils-sans-fin-dans-le-pays-et-tom-est-mort-de-marie-darrieussecq/>
- Gaudet, Jeannette (2002). « Des livres sur la liberté » : conversation avec Marie Darrieussecq ». *Dalhousie French Studies*, 59, 108-118.
- Gemis, Vanessa (2008). « La biographie genrée : le genre au service du genre ». *CONTEXTES*, 3, 1-13. Doi : <https://doi.org/10.4000/contextes.2573>
- Jefferson, Ann (2012). *Le défi biographique* (Trad. C. Dudouyt). Paris : Presses Universitaires de France.
- Kemp, Simon (2008). « Homeland : voyageurs et patrie dans les romans de Marie Darrieussecq ». In Audrey Lasserre, Anne Simon (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* (pp. 159-166). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Littérature*, 128, « Biographiques », 2002.
- Madelénat, Daniel (1984). *La Biographie*. Paris : PUF.
- (2000). « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 52, 153-168.
Doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2000.1384>

- Méaux, Danièle (2013). « Le récit mis à l'épreuve : *La saga du peintre* (Jean Le Gac) ». *Études de lettres*, 3-4. Doi : 10.4000/edl.587
- Perrot, Michelle (2011). « Histoire des femmes et féminisme ». *Journal français de psychiatrie*, 40, 6-9.
- Planté, Christine (1988). « Ecrire des vies de femmes ». *Les Cahiers du GRIF*, 37-38, 57-75.
- Revue des sciences humaines*, 224, « Le biographique », 1991.
- Revue des sciences humaines*, 263, « Paradoxes du biographique », 2001.
- Simon, Anne (2010). « Déterritorialisation de Marie Darrieussecq ». *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Women and Space », 93, 17-26.
- Tadié, Jean-Yves & Cerquiglini, Blanche (2012). *Le roman d'hier à demain*. Paris : Gallimard.
- Thébaud, Françoise (2007). *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. Lyon : ENS.
- Trout, Colette (2016). *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*. Leyde/Amsterdam : Brill / Rodopi (Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, n°56).
- Viart, Dominique (1999). « Filiations littéraires » In J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain* (pp. 115-139). Paris : Minard.
- (2002). « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 ». In M. Bishop & C. Elson (Eds), *French Prose in 2000* (pp. 15-34). Amsterdam, New-York : Rodopi.
- . & Vercier Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- Woolf, Virginia (1929, 2016). *Un lieu à soi* (Trad. M. Darrieussecq). Paris : Denoël.