

# *Auto-fictions, I*

## Une introduction

En France, l'auto-fiction littéraire délie les langues et les plumes, elle agace autant qu'elle séduit, révélant à travers les passions qu'elle suscite son caractère insaisissable, scandaleux et néanmoins énigmatique. A en juger par les titres les plus récents qu'elle a pu éveiller : *Est-il je ?* ; « La nébuleuse de l'auto-fiction » ; « Je interdit ? » ; « Contre soi-même » ; *Défense de Narcisse* ; « La Promo du moi » ; *Auto-fiction et autres mythomanies littéraires*,<sup>1</sup> on comprend que le simple fait de tenter de définir l'auto-fiction, voire de lui faire miroiter l'accession au titre de noblesse d'un genre à part entière, relève du tour de force. Car en effet, l'auto-fiction est polymorphe. Telle la nymphe Echo un peu trop loquace, « condamnée à avoir le dernier mot sans jamais pouvoir parler la première »,<sup>2</sup> elle réitère sans fin son amour à un Narcisse dédaigneux qui n'aura de cesse de l'éconduire, se condamnant lui-même à une mort précoce. Et si l'on en réfère ici au récit mythologique, ce n'est pas par pur attrait pour les amours impossibles mais bien parce qu'au-delà de la préoccupation intellectuelle que trahit la tentative de définition du concept, on est en droit de se demander si l'auto-fiction ne dévoilerait pas une angoisse : celle de subir le même destin fatal que le couple mythologique. Ainsi, les soupçons pesant sur les écrits d'abord autobiographiques puis auto-fictionnels ne se feraient-ils pas l'écho de cette peur morale collective tout archaïque, directement héritée du sort létal que connut le trop narcissique Narcisse ?

Potentiellement pathologique, le concept de narcissisme initialement utilisé par la psychanalyse est à entendre « dans le sens restrictif d'une perversion sexuelle dans

---

1 Philippe Gasparini, *Est-il je ?* (Paris : Seuil, « Poétique », 2004). Michel Contat, « La nébuleuse de l'autofiction », *Le Monde*, octobre 2004. Anne Grignon, « Je interdit ? », *Le Nouvel Observateur*, février 2005. Mark Wetzmann, « Contre soi-même », *Les Inrockuptibles*, janvier 2005. Philippe Vilain, *Défense de Narcisse* (Paris : Grasset, 2005). Michel Abescat et Michèle Gazier, « La promo du moi », *Télérama*, n°2863, novembre 2004. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (Paris : Tristram, 2004).

2 Vincent Pomarède, « La mort et le renouveau », <http://www.ac-creteil.fr/lettres/tice/ovide/narcisse/4> novembre 2006.

laquelle le sujet a pour objet préféré son propre corps ».<sup>3</sup> Philippe Vilain n'ignore nullement les racines psychologiques de la résistance à l'objet auto-fictionnel. C'est sans doute pourquoi, tout empreint de vigilance, il en vient en 2005, dans son essai *Défense de Narcisse*, et près de 30 ans après l'invention du mot par l'écrivain Serge Doubrovski, à écarter la crainte morale qui pèse encore, semble-t-il, sur les écrits dits auto-fictionnels : « Ecrire sur soi n'est pas forcément céder au narcissisme, à l'impudeur ou à la thérapie ». <sup>4</sup> Et pourtant, on sait que les écritures du moi francophones s'abreuvent largement à ces sources, pour la plus grande joie de ses amateurs et le plus grand tourment de ses détracteurs. On pense, à tort ou à raison, à Annie Ernaux, Catherine Millet, Christine Angot, Grégoire Bouillier, Philippe Vilain, Camille Laurens, Anne Buisson, Catherine Cusset, Marie Darrieussecq, Serge Doubrovsky, Frédéric Beigbeder pour n'en citer que quelques-uns. Par ailleurs, aujourd'hui, l'aspect transgressif de l'auto-fiction n'est plus uniquement ce qui heurte les esprits mais c'est bien davantage son caractère équivoque, ici décrit par Philippe Gasparini : « les écritures du moi ont toujours été critiquées mais en plus l'auto-fiction se permet de mélanger les genres. » <sup>5</sup> A la préoccupation morale a donc succédé une inquiétude scientifique. A la question de savoir si c'est bien ou mal d'écrire sur et à partir de soi, s'est ajoutée la question de la classification, de la catégorisation. Apanage de l'esprit scientifique, la classification démontrerait la toute puissance de l'esprit logique sur l'intuition, le sentiment, la sensation, considérés comme fonctions acceptables parce que déclassées pourrait-on dire, secondarisées. L'auto-fiction met ainsi en danger l'ordre rationnel, elle rêverait d'être, au-delà du récit autobiographique, le moi, l'agent du moi et la destinataire de la fiction qu'elle construit ou, pour être plus proche des définitions canoniques données depuis sa création, d'embrasser tout à la fois les positions d'auteur, de narrateur et de personnage principal : « Car chez Barthes comme chez Robbe-Grillet, l'auteur, le narrateur et personnage principal se confondent. » <sup>6</sup>

Elle rêverait d'être. Rêver d'être c'est déjà accepter de mourir un peu, c'est avouer que le moi n'est plus seulement cette « concrétion rationnelle » <sup>7</sup> qui, victorieuse parce que dite objective, dominerait la conscience mais plutôt une position subjective

---

<sup>3</sup> Roland Doron, Françoise Parot, *Dictionnaire de psychologie* (Paris : Quadrige P.U.F, 1991), p. 475.

<sup>4</sup> David Rabouin, « L'autofiction en procès ? », *Magazine littéraire*, n°440, mars 2005.

<sup>5</sup> Anne Grignon, « Dis, c'est quoi l'autofiction ? », *Le Nouvel Observateur*, novembre 2004.

<sup>6</sup> « L'autofiction : une réception problématique », <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>, 12.04.2008

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par lui-même* (Paris : Seuil, 1986), p. 123.

encline à vagabonder et vagabondant imaginant et imaginant refusant d'être corsetée. Acceptons donc la proposition de Régine Robin : « Nous savons peu de choses de ce que serait l'auto-fiction. [...] Nous dirons tout simplement que l'auto-fiction constitue une famille textuelle dont la réception serait en voie de constitution.»<sup>8</sup> Partant du caractère gravidique de l'auto-fiction conjoint à cette impossibilité à le reconnaître comme genre littéraire à part entière, il est alors intéressant de savoir si l'auto-fiction peut se définir dans un autre champ disciplinaire et si c'est bien le cas, de quelle manière. Régine Robin a déjà abordé le sujet dans le cadre de l'art contemporain à travers Christian Boltanski et Sophie Calle, virtuoses de l'auto-fiction à la française, qui lui inspirent cette analyse :

Fantômes de soi ! n'est-ce pas ce que nous allons trouver chez les artistes narratifs ? Dans leurs poétiques personnelles, dans leurs multiples fictions de soi, dans des dispositifs variés (photos légendées, peintures, multimédia, installations), tous traquent leurs doubles, leurs ombres, leur absence d'ombre, une place vide, une absence. Que ce soit à travers des itinéraires, des dates, des autoportraits artéfactuellement constitués, des histoires de vie figées dans des vitrines, tous cherchent à se conserver ou à se trouver à travers un autre, un inconnu ou un être imaginaire. C'est toujours ce vampire-Narcisse que l'on poursuit.<sup>9</sup>

Précisons que l'attention de la sociologue est ici centrée sur la problématique de la mémoire personnelle conjointe à celle de l'identité et du nom propre. Ainsi réunit-elle écrivains et artistes dont les pratiques et les préoccupations rejoignent, selon elle, celles de l'auto-fiction. Seule la mention « artistes narratifs », retiendra pourtant notre attention ici car c'est la seule chose indéniable : l'auto-fiction touche au récit, elle touche à la narration, elle touche au discours, utilisant pour se dire, indistinctement les codes de l'écriture et ceux de l'art visuel. Ainsi aux côtés de Sophie Calle et de Christian Boltanski, pouvons-nous d'emblée ajouter les noms d'Annette Messager, de Jean le Gac, et de Pierre Klossowski, qui entretiennent des rapports étroits entre écriture narrative et visuelle et sans doute pouvons-nous également considérer certains travaux de Victoria Robinson (*Je ne dors plus que pour rêver de toi*, 1998),<sup>10</sup> de Pierrick Sorin et ses célèbres *autofilmages*,

---

8 Régine Robin, *Le Golem de l'écriture : de l'auto-fiction au cybersoi* (Montréal : XYZ., 1998), p. 31.

9 Ibid. p. 36.

10 L'installation de Victoria Robinson combine, de façon subtile, visuel et narratif. On entre dans une chambre étroite occupée d'un seul lit aux dimensions singulières, il n'est ni fait pour deux ni simplement pour une

réalisés en super-8, dès 1987.

Quant à la mention « vampire-Narcisse » que l'on trouve à la fin de la citation de Régine Robin, elle se trouve être inappropriée dans le cadre de l'art contemporain anglo-saxon auquel nous allons nous intéresser au travers des contributions de Nan Goldin (1953), Tracey Emin (1963) et Kara Walker (1969). Car en effet, si ces artistes puisent dans le récit introspectif, l'auto-portrait et l'écriture auto-biographique ce n'est pas simplement parce que, comme Régine Robin l'affirme, elles « traquent leurs doubles, leurs ombres, leur absence d'ombre, une place vide [ou] une absence » ni qu'elles cherchent « à se conserver ou à se trouver à travers un autre, un inconnu ou un être imaginaire ». Si chacune d'elles utilisent leur Moi, c'est comme moyen de transport pour ouvrir de nouvelles sentes narratives, pour écrire et dessiner, à partir de leur traits, une lande mi familière mi sauvage et mettre en scène ce que nous pourrions appeler un trans-personnel, littéralement un au delà du personnel. En ce sens la proposition de définition de Isabelle de Maison Rouge mérite réflexion :

L'autofiction n'est pas se mettre en fiction, c'est à dire romancer sa vie pour la rendre plus belle. Ce n'est pas non plus la « fictionnalisation » de soi, s'inventer des situations possibles : ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu dans la réalité. L'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture ou de la mise en images, comme un lieu qui n'aura jamais lieu.<sup>11</sup>

Si nous pouvons souscrire aux désapprobations de l'auteure quant à la mise en fiction et la fictionnalisation de soi, la seconde partie de la citation pose problème pour les artistes de notre corpus. En effet, il semble encore une fois improbable qu'il soit question, chez elles, d'une transposition de leur vie dans le « champ de l'impossible, [...] un lieu qui n'aura jamais lieu » mais plutôt d'une réflexion plastique sur ce qui n'a plus lieu, mais aussi sur ce qui n'a pas eu lieu, et même sur la survivance de ce qui reste actif après la mort et surtout comment le Moi s'approprie cet entre-deux et ce qu'il en restitue.

Il n'est donc pas inutile de chercher à définir le concept dans un contexte artistique étranger à la France, même si nous écartons l'idée d'une étude comparative.

---

personne. Le couvre-lit est brodé de fleurs violettes, des pensées, et l'on peut aussi lire à la place du traversin le titre de la pièce : *Je ne dors plus que pour rêver de toi*, brodé, lui aussi, au fil violet. Lorsque l'on s'approche de la fiche descriptive, un texte de Colette apparaît, lassant entendre que la pièce est tout entière contenue dans cette bulle narrative.

11 Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles* (Paris : Editions Scala, 2004), p. 21.

Plusieurs raisons à cela. Premièrement et comme nous venons de le voir, l'auto-fiction divise et ce qui est défendable dans la production française s'avère discutable côté anglais. L'étude approfondie des productions et pratiques artistiques de ces plasticiennes aidera à révéler des particularismes auto-fictionnels anglo-saxons qui se nourrissent de traditions esthétiques, littéraires et mythologiques différentes des françaises. Le second argument est plus vaste et issu de l'observation : l'auto-fiction relèverait d'un attrait, d'un penchant voire d'une affinité inconsciemment partagée par nombres d'artistes de diverses traditions d'origine pour ce que Jean-François Lyotard appelle « les petits-récits »<sup>12</sup> au détriment des « grands-récits »<sup>13</sup>. Une forme de narration non pas fleuve mais ruisseau dont le modèle serait non pas de tendre à l'universel dit objectif parce que validé par la majorité, mais de valoriser les particularismes de l'individu et leur empreinte subjective. Nous touchons ici bien entendu à la théorie post-moderniste dont l'auto-fiction, sa contemporaine, recycle nombre des invariants.

Nous retiendrons dans notre étude trois de ces fondamentaux comme autant de pistes analytiques à explorer. Premièrement, la production de ce que Lyotard appelle les « petits récits », qui selon lui, ne prétendent pas à l'universalité, la vérité, la raison et la stabilité. Deuxièmement, le rejet des distinctions entre formes hautes ou basses de l'art : « a rejection of the distinction between "high" and "low" or popular culture [...] a rejection of rigid genre distinctions. »<sup>14</sup> Enfin et pour terminer, un intérêt porté sur les modalités du voir, du lire ou de la perception elle-même, plutôt que sur ce qui est perçu : « an emphasis on HOW seeing (or reading or perception itself) takes place, rather than on WHAT is perceived. An example of this would be stream-of-consciousness writing. »<sup>15</sup> A ces trois valeurs expressives, nous avons adjoint la composante autobiographique pour déterminer notre corpus d'artistes. Ainsi avons-nous préféré écarter Cindy Sherman à cause de l'absence chez elle d'une production d'écrits autre que ses carnets de recherche. Jenny Saville et Ann Hamilton empruntent certes par touches aux invariants que nous venons de citer incluant bien souvent des références au discours féministe pour Saville (*Propped*,<sup>16</sup> 1992) et aux récits fondateurs de l'identité américaine

---

12 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Les Editions de Minuit, 1979), p. 98.

13 Ibid., p. 7.

14 Mary Klages, « Postmodernism », <http://www.colorado.edu/English/courses/>, avril 2003, 8 novembre 2006.

15 Ibid.

16 Jenny Saville, *Propped*, 82 x 72 in (213 x 183cm), Saatchi Gallery, Londres.

pour Hamilton (*Malediction*,<sup>17</sup> 1991) mais nous souhaitons, dans cette étude, traiter des formes pleines de l'auto-fiction et non pas d'occurrences partielles et ponctuelles.

Par ailleurs, nous avons couvert une période d'une vingtaine d'année en fédérant des artistes nées au début des années 50 et s'étalant jusqu'aux années 70. Un écart générationnel précieux puisqu'il a donné forme à des expressions artistiques singulières, qui, si certaines s'originent dans les années 70-80, ont accédé à une visibilité accrue seulement depuis les années 90. Ainsi Nan Goldin et ses très célèbres diaporamas : *The Ballad of Sexual Dependency* (1976-1996), *The Other Side: 1972-1992* (1994), *Trio to the End of Time* (1994-1995), *All By Myself* (1992-1996), *Heartbeat* (2001), *Sœurs, Saintes et Sibylles* (2004).

Tracey Emin a remporté le Turner Prize de 1999 pour sa pièce alors scandaleuse, *My Bed*, actuellement à la Saatchi Gallery de Londres. Elle a récemment représenté la Grande-Bretagne à la biennale de Venise 2007 et sa prochaine exposition monographique se déroulera en août 2008 à la Scottish National Gallery of Modern Art.

Quant à Kara Walker, *Gone, an Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, fut la pièce qui détermina sa renommée. Elle fut exposée pour la première fois en octobre 1994 au Drawing Center de New York. Depuis elle n'a cessé d'exposer avec en moyenne quatre expositions annuelles en solo sans compter les multiples contributions et participations à des expositions collectives. Du 20 juin au 9 septembre 2007, le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a accueilli la première grande exposition monographique en Europe de l'artiste, sous le titre : *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*.

Transfrontalières entre le XX<sup>ème</sup> et le XXI<sup>ème</sup> siècle, ces femmes ont grandi dans un contexte où « l'art élargi », selon la formule de Beuys, voit une génération d'artistes s'engager dans des pratiques innovantes comme le ready-made, l'installation, le happening, la performance mêlant l'intime au politique, abolissant les distinctions entre culture élitiste et culture populaire comme avec le Pop Art. Notre sujet, parce qu'il ramène et défend cette position subjective ardemment revendiquée depuis les années 60, oblige à être spécifique lorsque nous essayons de tracer les influences que ces artistes admettent ainsi que celles décelables dans leurs pratiques artistiques. Nous distinguerons les influences intellectuelles, à la fois artistiques et littéraires, ainsi que les choix et emprunts techniques qui ont présidés à l'élaboration des œuvres. La notion d'héritage

---

<sup>17</sup> Ann Hamilton, *Malediction*, Louver Gallery, 7 décembre 1991.

esthétique nous poussera surtout à considérer la manière dont celui-ci a été digéré. La référence à une activité organique est ici volontaire car l'omniprésence du corporel, de la représentation du corps, fédère ces artistes, certes différemment de la recherche de performance du Body Art mais dans le même effort de revitalisation ou plutôt de réincarnation de l'expression artistique. Kara Walker s'en réfère quant à elle, à des formes de représentation du corps antérieures à celles du Body Art : « the work that I really dig is that done by artists such as George Grosz, Otto Dix, Robert Colescott », admet Kara Walker. Pour nos artistes le corps importe, il est porteur de vérité dans son individualité. Et si Nan Goldin et Kara Walker reconnaissent l'impact du pop art et de Warhol, c'est pour la première au regard de ses films et pour la seconde pour sa personnalité :

[...] perhaps it was more Warhol's persona than his work that interested me early on. I mean, I was fascinated by the way he operated in the artworld, and by the fact that people for the longest time, perhaps to this day, couldn't figure out if he was a genius or an idiot savant.<sup>18</sup>

Le Pop Art propose une autre façon de juger l'art en rendant caduque la distinction entre ce que Pierre Bourdieu nomme « le goût pur » et le « goût barbare »,<sup>19</sup> le « high art » et « low art » anglo-saxon. Comme je l'ai mentionné plus haut, cette révolution éthique et esthétique est explicitement visible chez les artistes de notre corpus à la fois à travers les matériaux et techniques utilisés, la manière de présenter les œuvres et certainement aussi à travers une certaine forme de déculpabilisation à l'égard du savoir savant. Ainsi, Nan Goldin avoue être influencée par tout ce qu'elle voit et aime, y compris certains maîtres italiens, sans toutefois tenter de les imiter : « Anything that I see and love is an influence, but I never try to replicate somebody else [...]. I love Caravaggio, but I never studied Caravaggio. I never made Caravaggios. »<sup>20</sup>

Chez Kara Walker, l'art de la silhouette du XVIII<sup>ème</sup>, très prisé à l'heure victorienne, est réinvesti pour la composition de fresques murales où les figures découpées rappellent la culture américaine du Sud, avant tout populaire. C'est certainement le groupe des Young British Artists auquel Tracey Emin appartient qui a

---

18 Alexander Alberro, *Kara Walker: Upon My Many Masters* (San Francisco: Museum of Modern Art, 1997), document non paginé.

19 Pierre Bourdieu, *La Distinction* ([1979] Paris : Les Editions de Minuit, 2003), p. 31.

20 Adam Mazur, « An Interview With Nan Goldin », <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 8 novembre 2006.

poussé le plus loin ce dépassement des catégories de l'art. Chez cette dernière comme chez beaucoup de cette génération des années 90, le ready-made affleure, supplanté par ce que nous appellerons l' "Objet-récit".

Quant à l'héritage narratif, il a une place de choix chez ces quatre artistes. En effet Nan Goldin « [...] poursuit une tradition autobiographique qui s'est surtout exprimée dans la littérature et a aussi connu un grand épanouissement dans les années 60 aux Etats-Unis, à travers les contributions de David Wojnarowicz et Bruce Benderson. »<sup>21</sup> Tracey Emin a écrit deux romans autobiographiques, *Exploration of the Soul* et *Strangeland*, qui n'ont d'ailleurs pas cette dénomination générique car ils occupent une place singulière au sein de son œuvre plastique. Kara Walker puise dans le « Slave Narrative » mais aussi le roman Harlequin et la culture noire du spectacle : « minstrel show ». C'est la façon dont ces artistes se réfèrent au narratif qui nous importe ici. En effet, chacune, à travers des emprunts narratifs explicites, laisse advenir ce que William James a théorisé sous le nom de « stream of consciousness », courant de conscience qui entrevoit la conscience « non à la manière d'une entité stable, mais comme le réceptacle d'un flux de perceptions sans lien rationnel a priori entre elles »<sup>22</sup> et qui a pénétré la littérature d'avant-garde du XX<sup>ème</sup>, celle de James Joyce, Virginia Woolf et William Faulkner.

Une écriture qui favorise l'affleurement de l'inconscient avec ses disjonctions syntaxiques, sa morphologie fragmentaire, sa prédilection pour le monologue intérieur, la pensée associative, le sensoriel. A bien des égards, nos trois artistes empruntent au dynamisme des tropismes de Nathalie Sarraute qui, selon l'auteure « [...] paraissent encore constituer la source secrète de notre existence ».<sup>23</sup> C'est l'univers du lapsus, de l'inouï, du caché, du pathologique. Chacune propose à l'œil une écriture visuelle à la recherche de la parole perdue, de la parole comptée, de la parole bâillonnée et surtout d'une parole de l'intime, gravée tout contre la doxa collective et historique. Ainsi posent-elles la question de la position du sujet créateur. Non plus seulement la question de savoir ce que le Moi de l'artiste dit ou ce qu'il donne à voir, à lire, à décrypter mais plus fondamentalement le « d'où ça parle ? » à travers lui. La question est certes maladroite mais elle a le mérite d'être au plus près des préoccupations de ces plasticiennes qui ont

---

21 Alfred Pacquement, Catherine David, *Désordres : Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterback, Tunga* (Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992), Introduction.

22 Patrice Bolon, « Les versets pragmatiques », *Le Figaro littéraire*, janvier 2006.

23 Jean-Yves Tadié, *Oeuvres complètes* (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996), p. 1553.



décidé de se situer « en-deça de la conscience ».<sup>24</sup> Mêlant, dans le champ de l'œuvre d'art, les méandres de leur inconscient personnel à ceux du collectif, elles épousent l'exigence auto-fictionnelle qui, si elle est parfois génératrice de scandale, n'en reste pas moins contraignante et réparatrice comme le montre le rapport au travail minutieux, véritable labeur, auquel ces artistes se livrent par le biais de la couture (Tracey Emin), du dessin frénétique (Kara Walker « I draw like a madwoman »<sup>25</sup>) et du vouloir-tout-photographier obsessionnel (Nan Goldin « It allows me to obsessively record every detail »<sup>26</sup>).

Typiquement féminin ? Je ne pense pas. Il faut cependant tout de même évoquer le pourquoi du choix exclusivement féminin de ce corpus. Je choisirai pour justifier cette sélection une citation de Jenny Saville, autre artiste appartenant au groupe britannique des Young British artists et qui, à travers ses recherches, entend bien toucher à l'histoire des mœurs autant qu'à celle des images : être celle qui regarde et non plus celle qui est regardée. Oeuvrer à la ré-appropriation d'un certain droit de regard de la femme sur sa propre production artistique mais aussi sur les canons, presque unilatéralement masculins, d'une représentation du corps de la femme à travers l'histoire de l'art: « Over history, conventionally women have been looked at, rather than being the people who look. As an artist your role is to look ».<sup>27</sup> Tenter de cerner ce qui fait figure d'auto-fiction chez ces artistes, permet d'approcher un champ artistique trop peu considéré parce que du côté de la femme. Constituer un corpus féminin d'artistes anglo-saxon qui réponde à certains invariants de l'auto-fiction permettra de fonder un modèle d'étude qui pourra par la suite être étendu à la production artistique masculine, si cela s'avère pertinent. Il semble simplement qu'avec l'auto-fiction nous touchions à une spécificité de l'expression du féminin, une expression où les femmes excellent et innovent.

Je fais donc l'hypothèse que chez ces trois femmes l'auto-fiction impose des stratégies narratives singulières qui, remettant en question les canons de genres littéraires reconnus, proposent des régimes de lecture interlopes où le verbe et l'image décrivent un étrange ballet où la position d'auteur intrinsèque à tout récit vient flirter avec celle d'artiste, inhérente à l'œuvre plastique.

Pour entrer dans ce travail d'observation et d'analyse, nous confronterons les univers de ces trois artistes. Dans une première partie, nous aborderons l'ensemble

---

24 Ibid.

25 Alberro, *Kara Walker: Upon My Many Masters*.

26 Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (New York: Aperture, 1986), p. 2.

27 Ibid.

narratif de Kara Walker réalisé en 2001 « Narrative of a Negress » qui touche à l'écriture du récit d'émancipation. Nous découvrirons comment le moi de l'artiste, faisant mine de retrouver les accents révolutionnaires de l'écriture du manifeste, se met en retrait d'une lutte qui n'est plus à mener. Passant au travail de Nan Goldin, nous appréhenderons le journal intime. Contrée de l'expression du moi par excellence, nous étudierons la place que celui-ci prend au cœur d'une narration photographique qui nous arrive par le biais du diaporama, plus spécifiquement celui de *The Ballad of Sexual Dependency*. Cette fois, nous observerons les effets d'une dissociation volontaire entre écrits autobiographiques et fresque narrative. Riches de l'élucidation de cette relation artiste/auteure, notre analyse se centrera sur l'auto-fiction explorée, cette fois, en tant que figure symbolique de genèse.

C'est alors que nous aborderons notre seconde partie. L'idée de genèse et celle du retour à l'origine qu'elle embrasse, laissera affleurer d'autres hypothèses interprétatives concernant les pratiques de Walker et qui ont trait à l'esthétique de l'excès et de la prodigalité, elle-même chevillée à une autre question : celle de l'utilisation du corps comme instrument de recherche et comme lieu de tous les commencements et de toutes les fins. Les fresques et la production vidéo seront cette fois abordées. Leur efficacité narrative nous poussera à traquer les traces de présence de l'auteure comme autant de preuves de l'activité auto-fictionnelle au cœur de l'œuvre plastique. La pratique artistique de Tracey Emin apportera enfin un ultime éclairage à notre analyse. Le roman autobiographique, ici à l'honneur, nous amènera à repérer à quels moments précis du parcours artistique il intervient. Nous verrons que lorsque la voix de l'auteure affleure, c'est pour retrouver la sente narrative du Bildungsroman. Un roman initiatique inédit dont la progression suit la mise en œuvre d'une « pensée sauvage »<sup>28</sup> qui recycle interminablement les mêmes matériaux autobiographiques pour construire une iconographie radicalement anti-collective.

(...)

---

<sup>28</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* ([1962], Pocket, 1990)

Rachel Bernard



Photo tirée du journal de Nan Goldin,

*The Ballad of Sexual Dependency*, New-York Aperture, 1986



Kara Walker, *Gone, An Historical of a Civil War as it Occured Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, 1994. Cut paper and adhesive on wall. (13 x 50 feet).



Tracey Emin, *It's Not The Way I Want to Die*, 2005. Reclaimed timber and metal (310 x 860 x 405 cm)