

L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine

Esthétique et féminisme dans Saint Phalle. Monter en enfance de
Gwenaëlle Aubry

Mathilde Savard-Corbeil



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/13271>

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 15 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/13271>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine

Esthétique et féminisme dans Saint Phalle. Monter en enfance de
Gwenaëlle Aubry

Mathilde Savard-Corbeil

- 1 Le rapport au genre littéraire en littérature contemporaine, plus précisément le travail sur la forme et sur l'hybridité, entraîne des prises de position qui dépassent le contexte littéraire lui-même, comme dans le collectif *Sororité*¹ dirigé par Chloé Delaume où les voix et les genres s'unissent pour réfléchir à une communauté féministe. En brouillant certaines frontières génériques, notamment celles de l'essai, de la biographie et des écritures de soi, le texte opère telle une enquête historique, politique, parfois philosophique, notamment comme dans *Dysphoria Mundi*² de Paul B. Preciado, ouvrage dans lequel l'auteur documente sa transition et son confinement grâce à des approches textuelles multiples. Certaines démarches dites de "terrain"³ où les auteurs et les autrices s'approprient le réel en tant qu'archive vivante, mélangeant les matériaux, les styles, les tonalités, diversifiant ainsi les approches du sujet traité au sein d'une même œuvre. Il s'agit d'une manière pour la littérature de dialoguer avec ce qui l'entoure, à l'extérieur de la fiction, et de s'inscrire dans une communauté de pensée.
- 2 Notre étude de *Saint Phalle. Monter en enfance* de Gwenaëlle Aubry se penchera sur la forme composite du texte et comment celle-ci ancre les propos de l'autrice dans une position engagée. Aubry propose de sillonner la vie et l'œuvre de l'artiste visuelle franco-américaine Niki de Saint Phalle (1930-2022) à travers la visite de l'un de ses projets les plus importants, *Le jardin des Tarots*, constitué de vingt-deux sculptures monumentales représentant les arcanes majeurs du jeu de cartes. Ces constructions habitables ont été élaborées entre 1979 et 1993 en collaboration avec l'artiste français Jean Tinguely et de nombreux artisans locaux, recouverts de morceaux de céramiques peints de couleurs vives, de verres disparates, de fragments de miroirs et de métaux éclectiques. Saint Phalle, qui a elle-même vécu dans le jardin près d'une décennie, parle

de ce lieu comme étant un endroit de transformation pour elle-même, mais aussi pour les visiteurs, et insiste sur la place du travail artisanal dans la réalisation de cette œuvre :

Le vingtième siècle était oublié, nous travaillions style égyptien, les céramiques étaient moulées dans la plupart des cas directement sur les sculptures (une fois séchées) numérotées, puis enlevées, portées dans le four, cuites plusieurs fois, souvent jusqu'à trois fois, après replacées sur les sculptures. Quand les céramiques sont cuites, elles perdent 10 % de leur taille, alors j'ai décidé de remplir l'espace autour des céramiques avec des bouts de verre coupés à la main.⁴

- 3 Dans son récit de son parcours de l'œuvre, Aubry s'éloigne des genres traditionnels pour faire une place importante à sa sensibilité de spectatrice, s'appuyant sur son expérience esthétique pour insérer sa subjectivité dans le texte. Nous proposons de penser l'intrusion de la voix de l'autrice comme étant une pratique littéraire spécifique, relevant de l'autothéorie.
- 4 Dans son récent ouvrage⁵, Lauren Fournier suggère de penser l'autothéorie comme une pratique féministe postmoderne, ce qui permet de conceptualiser cette pratique comme un engagement littéraire et critique dans un questionnement des processus de légitimation et d'institutionnalisation des savoirs. À mi-chemin entre la théorie critique et l'autobiographie, l'autothéorie écrite par des femmes se veut une approche alternative à la transmission de l'expérience et de la connaissance. Le texte d'Aubry réactualise la représentation et la médiation d'artistes femmes et la réception de leurs œuvres tout en procédant à la construction de son identité et de sa sensibilité en tant qu'autrice.
- 5 Notre analyse cherche à montrer comment l'autothéorie utilise l'hybridité formelle, les courts-circuits de la pensée, l'intimité et la filiation afin de repositionner à la fois l'acte d'interprétation et le savoir littéraire. Chez Aubry, l'écriture se veut un engagement concret ayant un impact sur le discours, sur l'accessibilité et sur la diffusion de l'art des femmes. Les associations conceptuelles et philosophiques auxquelles l'autrice procède grâce à sa découverte de l'œuvre de Saint-Phalle positionnent à la fois l'individu au cœur de l'expérience esthétique et l'art comme rencontre de soi. L'autothéorie valorise ainsi un savoir situé, stratégie féministe qui s'observe dès lors en littérature contemporaine.

Faire de la théorie un lieu à soi

- 6 La pratique de l'autothéorie comme réaction à l'hégémonie culturelle et patriarcale se manifeste dans la majorité des productions artistiques féministes, de la performance au cinéma documentaire. Lauren Fournier retrace de manière efficace son histoire à travers les différentes vagues de théories féministes depuis les années 1960, l'inscrivant dans une tradition de contre-discours intersectionnels. Selon elle, il ne s'agit pas seulement de remettre en question la forme de la théorie telle qu'elle est historiquement transmise, de bouleverser son désir de neutralité en introduisant du personnel dans le discours, mais d'en interroger les fondements mêmes :

Autotheoretical works move between theory and philosophy – these master discourses, with their status as intellectually rigorous and critical modes that thrive, most often, in academic and para-academic contexts – and the experiential and embodied. The questions of what constitutes theory and who constitutes a

theorist are certainly intersectional feminist ones and are further complicated when approached with an actively anticolonial lens. (AFP : 14)

- 7 Bien que l'historiographie de Fournier soit très utile, il reste à voir comment les questions qu'elle soulève sur la relation entre forme et féminisme s'articulent, non plus dans l'art, mais dans la théorie critique elle-même ; quel rôle ou quelle fonction échoient désormais à la théorie dans les approches qui fondent la connaissance sur l'expérience incarnée. L'expérimentation formelle permet d'identifier les transformations engendrées par l'apparition d'une voix dite "située" dans le texte. Puisque l'expérience esthétique est propice à stimuler une réaction viscérale chez les spectateurs et les spectatrices, le discours qu'elle engendre peut alors sortir du carcan de l'écriture académique. Face à l'œuvre d'art, la littérature cherche certes à théoriser une expérience, mais surtout à évoquer comment elle a éveillé tout un univers chez le sujet : c'est ainsi que l'autothéorie s'établit dans le contexte spécifique de *Saint Phalle. Monter en enfance*. La relation entre esthétique et subjectivité révèle la capacité de la théorie de modeler l'individu qui l'emploie tout en assumant la conscience de l'impact de cette expérience, impliquant souvent, comme chez Aubry, un métadiscours sur l'acte d'écriture :

Étrange processus, fait, comme le grand œuvre des alchimistes, d'opérations contradictoires, d'alliages récalcitrants, de transmutations : on puise en soi une matière à la fois noire et très intime, et cette matière, une fois travaillée, devient translucide et partagée – un miroir, dont on a disparu, mais où les autres peuvent reconnaître, comme sur le socle de *La Mort* du Jardin des Tarots, les formes enfouies de leur propre vie. À travers cette transmutation, on sauve sa peau, mais on la perd aussi. On calcine le noir, on brûle le vieux moi, un autre apparaît, jumeau de l'œuvre – et on recommence, et ça recommence, dans l'alternance entre la joie infinie et cette mort alchimique qui est, indissociablement, dissolution et recréation.⁶

- 8 Dans cet extrait sur la sculpture de la carte de *La Mort* qui vient clore le récit et qui favorise l'introspection, l'autrice témoigne de la tourmente qui l'habite dans sa démarche créative. Elle juxtapose dépossession et transformation engendrée par l'acte d'écriture dans une révélation du soi qui correspond à ce que lui fait vivre l'œuvre de Niki de Saint Phalle dans une référence au miroir que l'artiste emploie comme matériau de construction. Aubry s'identifie au sujet de son récit, et façonne ainsi l'autothéorie comme genre. La conscience manifeste de la subjectivité est en dialogue avec autrui, ici l'artiste et son œuvre, entraînant un désir de compréhension du monde grâce auquel la théorie critique, ici féministe, est invoquée. Aubry aborde sa propre vie dans cet extrait, vie au sein de laquelle la création occupe une place centrale, tout comme chez Saint Phalle. L'intensité avec laquelle l'autrice s'ouvre dévoile l'effort que nécessite sa relation paradoxale à l'écriture, qui la brûle et la fait renaître tout à la fois. L'impossibilité de faire sans elle témoigne d'une négociation identitaire complexe et d'une vulnérabilité du discours.
- 9 La multiplicité de formes et le refus délibéré de catégorisation générique sont manifestes chez Aubry qui insère des réflexions critiques et révélations intimes dans le récit de l'œuvre et de la vie de Niki de Saint Phalle. Dans le contexte francophone, où l'autothéorie n'a pas été aussi étudiée que chez les anglophones, il faudrait conceptualiser cette pratique comme l'une de ces formes hybrides contemporaines qui questionnent les limites des genres, dans la lignée de l'autofiction et de l'exofiction. Comme l'exofiction⁷, l'autothéorie a besoin de la vie (ou de la pensée) de l'autre pour que l'auteur se conceptualise lui-même. Il s'agit peut-être d'un opposé de l'autofiction,

puisque l'autothéorie repositionne plutôt le sujet dans le réel ; elle ne fonctionne pas seulement dans une logique de l'individu comme l'autobiographie. Elle a besoin d'une certaine forme d'altérité pour s'engendrer, pour que la multidimensionnalité de la subjectivité puisse se déployer. L'autofiction opère comme un brouillage du réel, il n'y a pas nécessairement d'effet direct de la fiction sur le soi, mais plutôt l'affirmation d'un "lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion"⁸. L'autothéorie rend compte de l'impact de la théorie sur le sujet, elle est plus définitoire de l'identité que l'autofiction puisqu'il s'agit d'un récit de découverte de soi par la rencontre, ici celle de l'art. C'est en ce sens qu'elle constitue un engagement puisque le sujet situé compose son individualité par et grâce à la théorie qui est pensée dans le récit comme forme d'altérité étant donné que sa présence cohabite avec l'écriture de soi, rendant le texte polyphonique.

10 Écrire sur l'art en assumant sa propre subjectivité, c'est ce que Sara Ahmed appellerait vivre une vie féministe d'un point de vue esthétique, car, comme elle le dit : "A feminist history is affective: we pick up those feelings that are not supposed to be felt because they get in the way of an expectation of who we are and what life should be"⁹. La théorie de l'affect, qui s'intéresse à la place des émotions dans notre conceptualisation du monde¹⁰, est particulièrement utile ici pour comprendre l'émergence de l'association d'idées au sein du texte qui individualise l'expérience de l'œuvre de Niki de Saint Phalle en y rassemblant les références personnelles de l'autrice. L'autrice nous présente une sculpture par chapitres où nous sont exposés des éléments biographiques et historiographiques en parallèle. Aubry n'est pas en dialogue avec la théorie de l'affect, c'est son mode opératoire, celui par lequel elle interpelle sans se justifier la théorie avec laquelle elle pense, par laquelle elle ressent et comprend ce qui l'entoure et ce qu'elle vit. C'est l'affirmation de cette subjectivité de l'autrice qui permet l'hybridité générique, ainsi que l'impact de cette hybridité sur les pratiques de transmission et de médiation de l'œuvre d'art. Il ne s'agit plus d'écrire sur la théorie, mais avec elle, de s'engager auprès d'elle non pas dans un geste d'analyse ou d'appropriation, mais d'inspiration, d'accompagnement, voire d'invention de soi par l'interprétation située.

11 Les autothéoriciens sont souvent des chercheurs qui s'aventurent dans des voies littéraires¹¹, comme c'est le cas de Gwenaëlle Aubry, professeure de philosophie à la Sorbonne, spécialiste des questions de pouvoir et de subjectivité chez Aristote et Plotin. Ses œuvres précédentes ont été à la fois louées et critiquées en France pour la même raison, soit leur incapacité à s'inscrire dans l'un des genres littéraires traditionnels¹². *Personne*, publié en 2009, a remporté le prix Femina en tant que roman, sous-titre choisi par l'autrice. Aubry accorde pourtant peu d'importance à ces dénominations et se moque des attentes eu égard aux genres pour mieux redéfinir les chemins de la connaissance, permettant à ceux-ci d'être révélés dans le récit de manière métadiscursive. Dans son article "À romancer", publié en 2020 dans la revue *Recherches et travaux*, elle explique son approche formelle comme étant une contrainte nécessaire au texte pour échapper aux limitations des catégories :

Trouver, frayer la forme, c'est d'abord refuser les autres. Celles, faciles, insidieuses, que l'on a sous la main, que l'histoire ou l'époque vous présentent, prétaillées, déjà usées. Ces formes toutes faites (ces vieilles mues, ces étiquettes) sont rassurantes, confortables. On peut se raconter qu'elles vont apprivoiser la masse. Elles ne font que la voiler, la lisser, alors qu'il faut, à chaque fois, en discerner les contours et le poids, en suivre les creux et les aspérités.¹³

- 12 On peut ainsi se demander si cette conscience de la forme révélerait une certaine sensibilité esthétique ; si, sans être nécessairement lié à l'œuvre d'art, le geste autothéorique permettrait une certaine familiarité de pratique puisque dans l'hybridité générique se trouve une forme d'assemblage, de collage, d'association visuelle. S'investir dans un travail formel, c'est s'engager, verbe pronominal oblige, c'est placer le sujet dans la théorie dans une approche incarnée, individualisée et sensible :

Je suis rentrée en France. J'ai commencé à écrire ce livre. Chaque matin, quand je me mettais au travail, je retournais au Jardin. Les cartes se sont disposées d'elles-mêmes sur la table vierge des pages, un tir à la fois nécessaire et aléatoire comme l'est toujours celui de l'écriture. (SPME : 232)

- 13 La dimension métadiscursive de ce passage témoigne de l'influence du Jardin des Tarots sur l'autrice et de la manière dont, pour elle, par l'acte d'écriture, l'expérience esthétique peut devenir autothéorique. Après que l'autrice s'est laissé porter par le hasard, son choix apparaît comme une évidence dans une révélation qui n'a plus rien de prophétique.

Courts-circuits de la pensée : l'autothéorie comme expérience esthétique engagée et située

- 14 La structure choisie dans *Saint Phalle. Monter en enfance* est celle de la visite guidée, celle qui est habituellement le propre du musée, inscrivant dès lors physiquement l'autrice dans le lieu de la redécouverte de l'œuvre de Niki de Saint Phalle. Une introduction présente à la fois l'artiste et le projet d'écriture avant de justifier la trajectoire de lecture qui sera proposée aux lecteurs et lectrices et qui consiste en l'itinéraire même qu'Aubry a emprunté au Jardin des Tarots. Le texte s'ouvre sur une ekphrasis, non pas d'une œuvre d'art, mais de la bande-annonce du ballet *L'éloge de la folie* de Roland Petit (1966), dont Saint Phalle a conçu les décors en parsemant la scène de ses sculptures géantes, les Nanas, qui lui ont assuré une reconnaissance internationale. Dans cette description du court-métrage, c'est l'artiste qui est élevée au rang d'œuvre d'art où elle proclame : "Moi, je m'appelle Niki de Saint Phalle, et je fais des sculptures monumentales". C'est à elle qu'Aubry s'intéresse avant même d'aborder son œuvre. Elle évoque l'artiste et tout ce qu'elle fait par une multitude de verbes d'action, qu'il s'agisse de "piéger", de "mouler", de "tirer", de "clouer", d'"ensangler", d'"accoupler" ou de "sculpter" (SPME : 15). La matérialité du geste est ici soulevée, et va venir perturber la continuité de la séquence narrative en incluant la subjectivité de l'autrice au sein du récit. Le mouvement de Saint Phalle inspire celui d'Aubry : il y a dès le début une reconnaissance, un désir d'association qui est dû à la nature du monument qu'est Niki de Saint Phalle autant dans un rapprochement des gestes créatifs que dans l'engagement féministe :

Elle s'appelle Niki de Saint Phalle, ces syllabes qu'elle fait claquer portent la victoire, le saccage et le sacre, sa vie entière elle jouera les cartes distribuées par ce nom, elle traquera la main triomphale. (SPME : 14-15)

- 15 Ce qui apparaît d'abord comme une biographie change rapidement de paradigme grâce à l'apparition de la voix à la première personne, ce "je" qui surgit habituellement à des fins d'éventuels raisonnements scientifiques, comme tentative de révision historique ou comme nouvel apport essentiel, voire révolutionnaire. Mais ce n'est pas ce qui se passe ici. Le "je" assume la subjectivité de sa présence au sein d'un texte qui se veut

d'abord factuel. Il n'y est pas pour se donner le droit à l'erreur, mais pour faire place à la mise en récit de la découverte de soi qui a lieu grâce à la découverte de l'autre. L'expérience esthétique, dans son désir d'interprétation, déploie la possibilité de la différence par la confrontation à l'œuvre. Aubry raconte comment, depuis sa première visite à Garravichio, dans le sud de la Toscane, où se trouve le Jardin des Tarots, elle cherche à retrouver ce qu'elle y a vécu :

J'y suis entrée un matin de mai, sous un ciel humide et gris, ceux qui y travaillent, les anciens de la tribu, m'en ont nommé les plantes, donné les clefs, ouvert les issues condamnées qui conduisent à la main du *Magicien*, à la terrasse de *L'Impératrice*, aux chambres secrètes de *La Maison Dieu*. Depuis, où que je sois, je ne cesse d'y revenir : je reprends la route de son écart, écrivant ce livre, je l'arpente, je suis ses sentiers sinueux, je retourne les cartes qui y sont dispersées, certaines resteront muettes, je choisis une combinaison. Je joue avec Saint Phalle, un jeu nouveau, dont elle a édicté les règles, mais très ancien aussi, car ce sont celles, libres et impérieuses, du rêve et de l'inconscient : associations, condensations, qui mènent d'une figure à l'autre, et dont les tours et les détours contiennent les fragments d'un récit à recomposer. (SPME : 23)

- 16 Cet extrait témoigne des ambitions de l'autrice par un vocabulaire qui exploite délibérément le complexe, l'ambigu tel le chemin qu'elle emprunte pour la visite : les sentiers sont "sinueux", les tours et les détours sont "fragment[és]". L'autrice arpenteuse positionne son entreprise intellectuelle dans une logique du hasard et du ludique, celle du Tarot, qui déstabilise et qui la marque justement par cette absence de contrôle que nécessite l'ouverture du sujet face à l'inconnu. Toute la prédisposition est là, le récit s'ouvre déjà dans le contraire du linéaire, loin d'une histoire de l'art qui raconterait des influences, des succès et des legs. D'ailleurs, sur le plan de l'écriture, elle privilégie la juxtaposition. Il y a peu de coordination ; elle opte pour une succession de phrases, dont les liens logiques sont implicites, ou sur la ponctuation, notamment par les nombreux points-virgules et virgules.
- 17 Pénétrer dans le jardin, partir à la découverte de l'art et de soi entraîne certains risques. Aubry s'impose une structure extérieure, celle de l'espace physique du Jardin des Tarots, pour guider son processus d'écriture et pour explorer son propre univers référentiel. Qu'il s'agisse de son travail de philosophe sur la Grèce antique ou de l'influence de la psychanalyse, la théorie n'est pas seulement utilisée pour analyser l'œuvre de Saint Phalle, bien qu'elle s'y prête à quelques occasions, notamment lorsqu'il est question de traumatismes. Le recours à la référence sert plutôt de fil conducteur à un flux de conscience qui dérive d'une pensée à l'autre dans une représentation fidèle au cheminement de la curiosité, ce qui réserve des surprises en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre, mais surtout quant à la construction de soi. Aubry sera d'ailleurs accompagnée pendant sa visite par la "Petite" son double qui l'aide à explorer sa propre mémoire, à redécouvrir une partie d'elle qui cohabite dans ses souvenirs, depuis l'enfance, double qui place la découverte identitaire de l'autothéorie au cœur de ce récit puisqu'il procède à une réévaluation de soi en même temps qu'il questionne les procédés historiographiques, plaçant ainsi la possibilité de voix multiples tant au niveau personnel qu'institutionnel.
- 18 En suivant les cartes du Tarot dans le texte et dans le jardin, Aubry explore certains thèmes liés à leurs significations traditionnelles, notamment le lien entre le soleil et la vie ou la lune et l'imagination, puis s'autorise des glissements logiques subjectifs. Le retour à l'ésotérique est une pratique commune de l'art des années 1970¹⁴, et se veut également une distanciation féministe critique des religions patriarcales¹⁵. Le tarot

comme trajectoire est donc, d'un point de vue théorique, une prise de position qui va à l'encontre d'une archéologie du savoir institutionnalisé. Aubry ne respecte aucune chronologie, ni dans les événements marquants de la vie de Saint-Phalle ni dans sa production artistique. Elle commence par parcourir lentement ses œuvres moins connues, qu'il s'agisse de ses livres d'artiste autobiographiques illustrés ou de ses quelques longs-métrages. Aubry se révèle dans ces interruptions de parcours qui constituent une stratégie délibérée pour sortir de la rigueur de l'historiographie en explorant des méthodes alternatives de construction des connaissances par la réorganisation d'artefacts conceptuels. Le choix du Tarot, de l'occulte, de la mystique, du féminin, de ce qui échappe au contrôle va donc de pair avec son projet littéraire. Elle explique dans le récit que son approche critique est en fait surtout plurielle :

Il n'y a, au Tarot, ni vainqueur ni perdant, un mat, certes, mais pas d'échec : c'est soi-même que l'on joue, un soi multiple, kaléidoscopique, dissocié en figures impersonnelles dont les combinaisons offrent un miroir où contempler toujours un nouveau visage, une nouvelle histoire, un nouveau possible (SPME : 22)

- 19 Bien sûr, les lecteurs et lectrices découvrent Saint Phalle, mais, dans les associations entre l'œuvre et sa vie, c'est Aubry qui se dévoile. On est encore dans le ludique dans cet extrait puisque c'est le jeu qui guide l'expérience et qui impose ses règles auquel Aubry oppose le système binaire des échecs. C'est aussi elle qui fait le lien entre le tarot et le miroir puisqu'ils permettent tous deux d'observer les différentes facettes de l'individu. L'allusion au miroir inscrit le récit comme expérience située puisque l'autrice y affirme une subjectivité *in situ*. Face à la sculpture de Saint Phalle, Aubry se contemple elle-même parce que c'est sa visite au jardin que les lecteurs et lectrices suivent. Il s'agit d'une esthétique de la réception féministe puisque le récit se positionne dans un "standpoint", elle spécifie un lieu et un moment précis, ainsi que tout ce qui constitue son unicité et sa différence, le contexte de sa vie personnelle qu'elle laisse derrière elle pour venir en Toscane à la rencontre de Saint Phalle. Dans un entretien, Aubry raconte comment la semaine qu'elle a passée avec l'œuvre a été déterminante d'un point de vue créatif :

J'ai passé une semaine dans ce jardin et j'ai su très vite qu'il allait dicter la forme du livre, c'est-à-dire que j'allais, à partir de ces figures, recomposer mon matériau narratif et théorique : ajuster et hybrider des fragments de vie et d'œuvre et, surtout, lire l'œuvre comme geste de survie.¹⁶

- 20 Dans *Politiques féministes et construction des savoirs*, María Puig de la Bellacasa considère ce type d'engagement comme étant un féminisme de positionnement :

Mais il sera donc important de rappeler le caractère ancré de ces théorisations dans une expérience historique collective : des trajets féministes cherchant à penser à partir des vies des femmes. Sans perdre de vue ce trajet spécifique, la conception du féminisme du positionnement peut néanmoins être comprise de manière générique – non pas en tant que théorie a priori, mais comme une pratique intelligible à travers ses effectuations concrètes et spécifiques.¹⁷

- 21 Revoir les trajets du savoir, se laisser tenter par le hasard, contempler les multiples associations qui s'offrent à soi face à l'art, c'est à la fois un positionnement féministe et un engagement de la littérature. Le récit se met en question de manière formelle, par sa dimension autothéorique où l'autrice impose sa voix et son regard. L'expérience esthétique est celle que lisent les lecteurs et lectrices avant de rencontrer Saint Phalle. La médiation est consciente de ce même positionnement qui peut ainsi offrir une autre histoire de l'œuvre, de l'artiste, de tout ce qui s'en rapproche même de loin dans l'univers qu'Aubry invoque pour se découvrir elle-même.

Lier l'intime à la théorie : une phénoménologie féministe

- 22 L'approche d'Aubry prend appui sur un réseau de références individuelles et sur la création d'un savoir fondé sur la subjectivité et l'intimité des souvenirs personnels qui sont rappelés à la surface au contact de l'œuvre d'art. Cela se reflète dans l'importance du lieu et du déplacement physique de l'autrice dans son expérience matérielle de l'œuvre de Saint Phalle. La théorie de l'affect, où la sensibilité du vécu influence la perspective théorique, intervient grâce au mouvement spatial et laisse l'émotion interpeller la mémoire, forçant l'invocation du passé et des références à s'unir à une nouvelle pensée, présente et vivante, par laquelle l'autrice (re)monte en enfance. Dans le cinquième chapitre qui commence à la page 135, autour de la sculpture monumentale représentant la carte de l'empereur, le récit pénètre physiquement dans la sculpture où Saint Phalle évoque le pouvoir et l'éthique, habituellement associés à l'énergie masculine. Aubry rappelle l'importante amitié entre Saint-Phalle et Clarice Rivers, la compagne de Larry Rivers, avec qui l'artiste a longtemps collaboré, notamment dans ses performances des tirs, mais aussi dans un dessin de Clarice enceinte de 1964, la toute première muse des Nanas. Le travail sur les formes féminines accentue les rondeurs dans les sculptures les plus célèbres de l'artiste où les géantes généreusement bâties témoignent de l'influence de la grossesse comme transformation corporelle.
- 23 En racontant les origines du *Portrait of Pregnant Clarice Rivers*, Aubry cite directement les écrits de Saint Phalle sans références précises, usant parfois de guillemets pour les paroles rapportées en milieu de paragraphe, mélangeant les matériaux aux réflexions spontanées. Après avoir comparée Rivers aux déesses antiques, elle interrompt le récit pour partager une autre analogie. L'exposition *Préhistoire* au Centre Pompidou en 2019 avait en effet exposé des Vénus datant de trois millénaires aux côtés d'œuvres d'art moderne, dont les anthropométries d'Yves Klein qui utilisait des corps de femme comme pinceau. Appartenant tous deux au mouvement du Nouveau Réalisme, Klein et Saint Phalle ont partagé une proximité artistique et ont été le sujet d'analyse du critique d'art Pierre Restany¹⁸. Aubry s'étonne de la présence de l'un et de l'absence de l'autre dans cette importante exposition. Dans cette enquête curatoriale, elle s'interroge sur l'impact de la commercialisation des Nanas, leur omniprésence dans la culture populaire, leur iconographie ayant donné lieu à une multitude de produits dérivés, des fourre-tout aux tasses à café, sans oublier les parapluies, succès que Saint Phalle attribue à la rencontre de son inconscient et de son féminisme latent (*SPME* : 153). Même avec d'importantes rétrospectives au Grand Palais en 2014 ou au Moma PS1 en 2019, certaines galeries d'art comme Salon 94 dans le Upper East Side à New York choisissent de montrer le travail de Saint Phalle dans un cadre très branché à l'atmosphère des plus léchées, avec des plantes et un carrelage en damier noir et blanc. En intensifiant la consommation de l'objet d'art, on l'éloigne de la rareté qui lui aurait octroyé la reconnaissance institutionnelle. La crédibilité du travail de Saint Phalle est ainsi mise en doute par cet oubli muséal.
- 24 L'autrice poursuit son enquête et sa réflexion théorique par un déplacement géographique minimal puisqu'elle passe de l'exposition collective du Centre Pompidou, où Saint Phalle a été snobée, aux portes du même musée où se trouve à quelques pas la fontaine Stravinsky, l'une des dernières collaborations de l'artiste avec Jean Tinguely,

où seize immenses sculptures en résine de Saint Phalle baignent dans l'une des œuvres d'art public les plus célèbres de Paris. Une fois à l'extérieur de l'institution, dans le ludisme et la légèreté de la fontaine, dans la communauté du lieu partagé, du propre de la ville et du citoyen, ce n'est pas seulement à Saint Phalle qu'Aubry pense, mais à son enfance et à la construction de sa propre conscience féministe :

Réminiscence à peine moins floue, et moins lointaine, que celle des manifs féministes où m'emmenait ma mère, mais dont je sais qu'elle m'attache à ce lieu, l'un de ceux à Paris qui m'ont toujours été complices, accueillants, sans doute parce que le ciel y est vaste et la scénographie cadencée, qui orchestre en contraste la pierre blonde et l'acier des grandes verrières de l'église Saint-Merri avec le vif bariolage des sculptures de Saint Phalle, la ferraille noire de celles de Tinguely, mais aussi parce que l'impression première, enfantine, qui me revient à chaque fois que j'y passe, est celle, ravie, incroyante, d'une transgression : *on a le droit de faire ça*, d'ériger au cœur de la ville des sculptures tapageuses, insolentes et allègres ; et, plus encore : *on a le droit d'être une fille et de faire ça*. (SPME : 156)

- 25 L'impact de l'œuvre d'art sur la construction de soi est au cœur même de cet extrait. L'expérience esthétique est potentiellement déterminante de l'identité dans un contexte spécifique. Les conditions uniques et particulières doivent être réunies afin que l'objet laisse sa marque. Pour Aubry, ce sont la monumentalité de la fontaine, l'effet de foule et la vitalité de l'endroit qui ont coexisté l'espace d'un moment, un moment de jeunesse où une telle énergie représentait le jamais vu, l'inimaginable, et donc le potentiel viscéral. L'intensité du souvenir et la proximité du lieu ont permis à l'autrice de se remémorer cet événement et d'ainsi questionner l'absence de Saint Phalle dans l'exposition *Préhistoire*. Comme dans le Jardin des Tarots où le chemin à suivre se trace au fur et à mesure, le hasard positionne l'autrice dans un contexte où il lui est possible de faire surgir un savoir situé et personnel qui a été initié par la contemplation de formes visuelles similaires en contexte muséal.
- 26 L'expérience située comme génératrice de savoirs définit la dimension féministe de l'autothéorie. Il faut en souligner la dimension incarnée puisque la théorie passe par le sensible, par le réel, par le corps avant de s'articuler au sein du récit dont l'aspect hybride l'autorise à se déployer et à affirmer sa subjectivité. L'expérience esthétique fait partie de ce vécu qui conditionne le regard, qui accumule les connaissances pour mieux les mettre en relation de manière à la fois individuelle et intime. Dans cette association entre les vénus préhistoriques et les Nanas, Aubry dévoile un souvenir fondateur tout en révélant un émerveillement naïf et enfantin, voire une inspiration ou une source déterminante de la possibilité de vivre une vie de femme dans la liberté, mais aussi dans la joie pour être fidèle au projet artistique de Saint Phalle.
- 27 La logique du récit dans cet exemple situe l'esthétique comme élément déclencheur de l'autothéorie. Cela s'inscrit dans la lignée de ce que la philosophe Camille Froidevaux-Metterie appelle la phénoménologie féministe. Bien que davantage abordée dans le contexte anglophone, la notion possède pourtant un héritage français. La philosophe nous rappelle l'importante influence de Merleau-Ponty sur Simone de Beauvoir :
- Autrement dit, c'est en mettant en lumière les modalités dans lesquelles les femmes vivent leur corporalité que l'approche phénoménologique entend contribuer à la cause de l'égalité entre les sexes et la lutte contre le sexisme. Elle [Simone de Beauvoir] ajoute à l'analyse classique des vecteurs corporels de l'aliénation une appréhension positive qui fait du corps féminin le lieu d'une possible actualisation de la liberté conquise.¹⁹

- 28 L'expérience incarnée, celle qui fait en sorte qu'Aubry se positionne depuis un point de vue précis, dans une écriture en situation rappelant sans cesse son contexte donné, est bel et bien phénoménologique. Il s'agit dans le récit d'habiter l'œuvre d'art, et Saint Phalle, dans toute la monumentalité du Jardin des Tarots, propose justement des sculptures habitables, avec de véritables pièces où dormir et prendre le café, ce qu'a pu faire Aubry lors de sa visite. Entre Saint Phalle et Aubry, il y a tout un espace-temps, il y a des histoires multiples, des détails spécifiques, des individualités singulières. Bien qu'elles entretiennent toutes deux une relation existentielle à la création, elles partagent également le désir de s'inscrire dans une multitude qui est celle du regardeur, pour reprendre ici le vocabulaire de Marcel Duchamp²⁰, à qui Saint Phalle a fait écho en qualifiant ses Nanas de *Ready-Maids*. Dans sa spécificité, Aubry rejoint une certaine forme d'universalité dans la contemplation esthétique comme moyen de connexion entre le soi et l'autre :

Reste que sur le vrai, l'unique champ de bataille, celui où l'on se bat avec et contre soi, celui où on lutte avec l'angle, les rôles se brouillent, s'inversent et se défont. On sculpte (peint/danse/écrit/compose) à partir d'un corps, d'une histoire, d'un sexe et d'une mémoire, mais pour s'en défaire, pour les ouvrir, non à un ciel éthéré, un paradis sans chair, mais à mille autres corps, mille autres récits, mille et nuits. (SPME : 179-180)

- 29 C'est un véritable engagement féministe que l'on peut lire dans ces lignes. L'énumération qui unit le corps, l'histoire, le sexe et la mémoire est un dialogue direct avec les diverses théories féministes²¹, et c'est un dialogue qui détermine à la fois l'écriture d'Aubry et son interprétation de Saint Phalle. Froidevaux-Metterie pense le politique avec le personnel dans la phénoménologie féministe d'Iris Marion Young qui ne cherche pas l'essence, mais la différence sans cesse renouvelée de toutes les expériences situées des femmes, intersectionnelles certes, mais surtout toujours subjectives :

Toutefois, ajoute-t-elle [Young], aussi limités que soient les choix disponibles, chacune fait toujours avec les contraintes à sa manière propre, dans l'appropriation ou la résistance, la reconfiguration ou le rejet. Car les rapports de pouvoirs genrés ne sont pas que subis, ils sont aussi *vécus*, c'est-à-dire qu'ils renvoient toujours à une expérience éminemment subjective.²²

- 30 L'autothéorie pour Aubry est une manière de faire côtoyer sa subjectivité et la biographie de Saint Phalle qui n'en est finalement pas une. La phénoménologie féministe positionne le vécu comme expérience valide, dont le témoignage au sein du récit littéraire établit un dialogue avec la théorie. C'est un récit qui s'interrompt sans cesse, qui crée des liens subjectifs déterminés par l'expérience d'Aubry comme chercheuse, comme autrice, comme femme et qui revient sur sa propre histoire pour mieux l'éclairer à la lumière de ce qu'elle a vécu dans le Jardin des Tarots. L'autothéorie permet une écriture qui s'avoue engagée, qui s'avoue individuelle et intime, mais dont la portée déconstruit toute tentative de discours institutionnel, revisitant dans la confession la manière dont l'histoire de l'art est transmise et vécue.

L'autothéorie comme désir de filiation : s'inscrire avec ses pairs

- 31 *Saint Phalle. Monter en enfance* est le deuxième ouvrage d'Aubry dont le sujet est une autre femme artiste. Le premier, *Lazare mon amour*²³, est un portrait de Sylvia Plath, à

laquelle elle fait souvent référence dans le récit en la comparant à Saint Phalle, par des parcours et des déchirements communs, quoique moins tragiques, mais aussi par une proximité spatio-temporelle, les deux artistes étant nées au début des années 1930, ayant grandi aux États-Unis et ayant vécu en Espagne à des dates similaires. Pour citer Sara Ahmed : “To become feminist can often mean looking for company, looking for other girls, other women, who share in that becoming”²⁴. Si Plath ne contribue pas à la dimension théorique du récit d'Aubry, la mise en parallèle dévoile l'univers référentiel de l'autrice. Et c'est à travers le récit d'autres vies qu'elle construit la sienne, tout en nuances, en complexité, mais surtout, dans la construction d'une communauté comme engagement féministe. Cette attitude d'Aubry par rapport à Niki de Saint Phalle lui permet d'établir une sororité par l'appropriation littéraire, par une filiation théorique et biographique, qui, lorsqu'utilisée à des fins de médiation, court-circuite l'histoire de l'art pour mettre de l'avant l'expérience esthétique, les spectateurs et les spectatrices et tout leur vécu encore malléable. Aubry explique que l'époque que l'artiste a nommée les *Family Years*, deuxième tome de son autobiographie illustrée, est celle où Saint Phalle s'est choisi justement une communauté, et que cette généalogie est finalement politique :

Les “Family Years” sont celles durant lesquelles Saint Phalle s'est forgé une autre famille, choisie, métissée, inébranlable. Quand la vôtre défaille à tel point qu'il vous faut ou bien créer ou bien crever la tête éclatée, on s'en invente une sans racine ni hérédité, une généalogie magique mêlée de déesses grecques, d'oiseaux-soleils, et de dieux égyptiens qui vous prennent sur leurs genoux. Et l'on reconnaît pour sœurs, pour frères, ceux qui comme vous les ont choisis : les autres artistes qui ont bu à leur source se sont fait adopter. Une famille de morts et d'éternels dont on chérit les traces, les textes, les portraits pâlis. On fait avec eux ce que je fais ici avec Saint Phalle, ce que j'ai fait ailleurs avec Sylvia Plath : on sculpte un *kolossos*, l'une de ces figures rituelles qui, dans la Grèce antique, donnaient corps aux absents, prise sur les morts. Non pas tant un portrait qu'un double efficace, capable d'organiser, entre eux et vous, d'une rive à l'autre, une circulation. (SPME : 60)

- 32 La construction de la filiation dans laquelle Saint Phalle s'inscrit n'est pas uniquement constituée de sujets féminins : elle invoque aussi des éléments qui ne sont pas humains, inventés comme la mythologie, ou des objets comme des textes que l'on a fait siens. La filiation se construit d'abord par une antithèse où l'autrice oppose le caractère potentiellement destructeur des origines familiales à la liberté et la capacité de croître qu'offre la rencontre d'une communauté à laquelle il est possible d'appartenir et où il est possible de vivre de manière authentique et vulnérable. Puis, Aubry calque le processus d'identification pour se l'approprier et créer sa propre lignée, dans un déplacement qui poursuit l'énumération des diverses sources juxtaposées.
- 33 C'est le geste de construction de la collectivité qui est un engagement, qui rappelle que le sujet féminin peut faire des choix et peut se constituer comme bon lui semble, par ses expériences vécues certes, mais aussi par ses goûts, par les œuvres d'art qui l'ont marqué. C'est une manière de construire le soi, ce que Saint Phalle a fait, et c'est la manière dont Aubry raconte Saint Phalle, en évoquant à la fois sa communauté à elle et la sienne, des souvenirs croisés et un cercle patiemment constitué par thème, par ressemblance, par sensibilités partagées. La philosophe et théoricienne féministe Rosi Braidotti insiste sur l'importance d'une telle généalogie dans la politique du positionnement :

Afin d'en rendre compte, la politique du positionnement souligne l'importance de la mémoire, des généalogies politiques comme force motrice stimulant et

encourageant la formation de concepts et d'idées nouvelles. Le féminisme est la véritable contre-mémoire de notre culture, et cette mémoire se croise avec les autres savoirs minoritaires, minorités qui peuplent notre contexte mondialisé. La théorie féministe met en place une vision de la subjectivité comme réseau dynamique des relations structurantes s'organisant autour d'une mémoire partagée de ce que l'on pourrait appeler une "autre histoire du sujet".²⁵

34 Cette autre histoire du sujet nécessite alors une approche formelle qui s'éloigne des genres conventionnels dont s'est emparé le savoir institutionnalisé. L'autothéorie apparaît ainsi comme une pratique appropriée pour repenser la mise en relation du sujet avec l'environnement dans lequel il s'inscrit et qui le nourrit. Saint Phalle a accaparé la mémoire d'Aubry, elle a influencé sa perception de ce qui l'entoure et c'est pourquoi l'autrice s'insère dans le récit en employant la narration à la première personne pour y dévoiler ses souvenirs intimes. La proximité entre la vie de l'artiste et celle de l'autrice au sein du texte les lie indéniablement et les inscrit dans la même communauté de références et finalement d'appartenance que tisse Aubry autour de et avec Saint Phalle.

35 Un autre membre de cette généalogie qu'Aubry a invité dans le récit est une grande figure artistique féministe, en l'occurrence Agnès Varda. À l'occasion de la rétrospective de 2014 consacrée à Saint Phalle, le Grand Palais a réalisé 27 courtes entrevues de moins de cinq minutes où des personnalités publiques ont été appelées à témoigner de l'impact de l'œuvre de Saint Phalle. Aubry paraphrase ainsi les propos de Varda, qui justifie le choix d'intégrer les Nanas-ballons en plastique dans son film *Lions Love (... and Lies)*²⁶, objet accessible que l'artiste avait produit en masse pour financer de sa poche la construction du Jardin des Tarots :

Inviter Niki de Saint Phalle et ses *Nanas* dans ce film déjanté, en plein Flower Power, c'était une évidence, dit Varda, l'époque était tellement libre, et de tous Niki était la plus libre et la plus joyeuse. Elle était jeune, belle, féministe et rageuse. Elle a trouvé une forme qui correspondait à l'explosion des femmes, mais à l'envers de la mode qui les rendait fluettes, discrètes. Pour les femmes glorieusement femmes, elle est un modèle, conclut Varda. (SPME : 174-175)

36 Les adjectifs choisis par Varda, repris par Aubry, font de Saint Phalle une artiste plus grande que nature, dans toute sa gloire qui est non seulement la sienne, mais aussi celle des femmes, des femmes à une époque particulière, où, par la joie et la liberté, elle affirmait son expérience vécue. On peut également s'attarder dans cet extrait sur l'importance de la forme des Nanas. C'est leur monumentalité qui choque, leur taille plus grande que l'humain, leurs rondeurs, leur féminité, leur indépendance, leur vivacité. Les Nanas ont leur propre forme et sont des sculptures comme nulle autre. La distance face aux attentes classiques, face au corps parfait constitue un retournement de l'esthétique auquel procède également l'autothéorie. Le dépassement des genres est une dimension sur laquelle Fournier insiste également :

As a way of describing an artist's or writer's way of working, autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects. (AFP : 3)

37 La forme est elle aussi au cœur de la réflexion politique de Braidotti puisqu'elle permet de sortir du carcan de la pensée patriarcale, affirmant que l'hybridité peut ouvrir un espace où questionner et brouiller les frontières formelles et institutionnelles. Il est ainsi possible de concevoir l'autothéorie en tant qu'engagement féministe :

D'où l'importance de la créativité et de la recherche de formes de représentation adaptées à cette vision d'un sujet non unitaire, mais pas dispersé pour autant : une multiplicité enracinée dans des processus en devenir. Ces formes de représentation ne sont pas de simples métaphores, mais des généalogies incarnées, des archives vivantes.²⁷

- 38 L'autothéorie est une pratique à la forme éclatée et au contenu complexe, combiné, collectif. Grâce à une communauté de pensée soigneusement recomposée, on multiplie les voix. On pense avec l'autre, ensemble, à ce que nos expériences nous apprennent, mais surtout nous font ressentir. On se revisite soi-même, on s'écrit tout en s'engageant. L'autothéorie est une dimension du récit sur Saint Phalle qui cherche non seulement à donner une voix à l'autrice qui découvre l'artiste, mais qui fait une place aux lecteurs et aux lectrices, qui les invite dans l'équation. L'attitude d'ouverture fait en sorte qu'ils peuvent à leur tour s'associer à cette généalogie rêvée et réconfortante, impossible, mais réelle, qui passe d'un pays à l'autre et qui compose un féminisme du sensible :

Il faisait bon vivre en sa compagnie [celle de Saint Phalle], escortée par sa troupe de géantes et de déesses en maillot de bain fleuri. Avec elles toutes, j'étais deux fois ailleurs : dans un autre lieu et dans un autre temps, chaque jour au Jardin et chaque jour ramenée, à travers lui, à ceux de mes âges d'or qu'il sédimente – les mythes archaïques où je crypte ma mémoire, le *trecento* et les mois radieux vécus adolescente à Pise, les *seventies* psychédélics où j'ai grandi et leur anarchie à l'unisson de l'enfance. (SPME : 274)

- 39 Dans cet extrait, Aubry développe un double, celle qui écrit ces lignes peut coexister avec celle qui visite les Jardins de Tarots. Par l'autothéorie, par l'écriture, l'autrice fait de l'artiste une partie d'elle dans une inscription mémorielle et identitaire qui sont désormais en mesure de l'accompagner dans un quotidien bien éloigné de la Toscane et dont l'énumération témoigne de la constante réactualisation.

Conclusion

- 40 À travers cet article, nous avons pu identifier les différentes structures textuelles utilisées par Gwenaëlle Aubry pour mettre de l'avant un accès détourné à la connaissance. Il s'agit d'un détournement qui est nécessaire pour s'éloigner du discours homogène, majoritaire, patriarcal et linéaire de l'histoire, et de l'histoire de l'art, qui a construit sa logique en excluant les autres cheminements et approches sensibles du savoir. En employant des techniques comme la juxtaposition de la mémoire, la référence extradiégétique et l'anecdote, voire la confession intime, Aubry brouille les perspectives et les attentes de ses lecteurs et lectrices quant à leur découverte de Niki de Saint Phalle. Il y a une déhiérarchisation grâce à une expérience partagée.
- 41 Bien qu'il s'agisse d'un récit sur Saint Phalle, certains passages subjectifs relèvent de l'autothéorie puisqu'ils permettent à l'autrice une introspection par le contact de l'art visuel et de la philosophie. De cette manière, nous pouvons nous questionner quant à la nature de l'autothéorie, à savoir si cette pratique peut s'immiscer par fragment sans nécessairement faire en sorte que l'œuvre ne se présente qu'en tant que telle. L'hybridité générique d'Aubry alterne entre la biographie et l'autothéorie de deux femmes différentes, dans une mise en parallèle de leur subjectivité et surtout de leur construction identitaire. D'une certaine manière, Aubry détourne aussi l'autothéorie

afin de voir comment l'écriture de l'autre et l'écriture de soi peuvent cohabiter et troubler ou définir les existences respectives.

NOTES DE FIN

1. Chloé Delaume *et al.*, *Sororité*, Paris, Points, 2021.
2. Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi*, Paris, Grasset, 2023.
3. Dominique Viart, "Les littératures de terrain", *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 18, 2019, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/fixxion/1275>> (consulté le 19 octobre 2023).
4. Les propos de Niki de Saint Phalle sont rapportés sur le site internet officiel du Jardin des Tarots : <https://ilgiardinodeitarocchi.it/fr/about/materials-crew/>
5. Lauren Fournier, *Autotheory as a feminist practice*, Cambridge, MIT Press, 2021, dorénavant AFP.
6. Gwenaëlle Aubry, *Saint-Phalle. Monter en enfance*, Paris, Stock, 2021, p. 253, dorénavant SPME.
7. Philippe Vasset. "L'Exofictif", *Vacarme*, n° 54, 2011, p. 29-29, disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-1-page-29.htm>>.
8. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 7
9. Sara Ahmed, *Living a feminist life*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 65
10. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003 ; Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.
11. Arianne Zwartjes, "Autotheory as Rebellion: On Research, Embodiment, and Imagination in Creative Nonfiction", *Michigan Quarterly Review*, 23 juillet 2019, disponible sur : <<https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2019/07/autotheory-as-rebellion-on-research-embodiment-and-imagination-in-creative-nonfiction/>>.
12. Maxime Decout et Stéphane Chaudier, "Introduction. Devenir orphelin : entre l'ordre des choses et le désordre des affects", *Recherches & Travaux*, n° 97, 2020, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/2547>> (consulté le 22 octobre 2023).
13. Gwenaëlle Aubry, "À romancer", *Recherches & Travaux*, n° 97, 2020, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/2748>> (consulté le 21 juin 2023).
14. Lucy Lippard. *Overlay : Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.
15. Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, New York, Pergamon Press, 1990.
16. Karin Kukkonen, "Entretien avec Gwenaëlle Aubry", pour la série "Écrire le hasard", *Réseau Aléa*, disponible sur : <<https://hasard.hypotheses.org/4834>>.
17. María Puig de la Bellacase, *Politiques féministes et construction des savoirs*, Paris, Harmattan, 2012, p. 35
18. Pierre Restany. *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, <10/18>.
19. Camille Froidevaux-Metterie, "Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ?", *Cités*, vol. 73, n° 1, 2018, p. 85.
20. "C'est le regardeur qui fait les musées, qui donne les éléments du musée. Le musée est-il la dernière forme de compréhension, de jugement ? Le mot 'jugement' est une chose terrible aussi. C'est tellement aléatoire, tellement faible." Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 2014, p. 84

21. On pense plus particulièrement ici à trois ouvrages qui lient savoir situé, intimité et féminisme: Jane Gallop, *Anecdotal Theory*, Durham, Duke University Press, 2002. Sandra G. Harding, *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1991. Nancy K. Miller, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York, Routledge, 1991.
22. Camille Froidevaux-Metterie, *art. cit.*, p. 86
23. Gwenaëlle Aubry, *Lazare mon amour*, Paris, L'Iconoclaste, 2016.
24. Sarah Ahmed, *art. cit.*, p. 66
25. Rosi Braidotti, "Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes", *Multitudes*, vol. 12, n° 2, 2003, p. 34
26. Agnès Varda, *Lions Love (... and Lies)*, United States, 1969, 110 minutes.
27. Rosi Braidotti, *art. cit.*, p. 35

RÉSUMÉS

Cet article analyse la manière dont Gwenaëlle Aubry joue avec les genres littéraires dans son essai *Saint Phalle. Monter en enfance* afin de penser la littérature comme partage d'un savoir situé. Sa pratique de l'hybridité témoigne d'un engagement féministe puisque la subjectivité de l'autrice s'insère au sein de ce qui se veut d'abord une biographie de Niki de Saint Phalle. Le récit à la première personne emprunte les stratégies textuelles de l'autothéorie puisqu'il permet à l'autrice d'explorer son intimité et son univers de références à la lumière de sa découverte de l'œuvre de l'artiste.

This article analyzes the way Gwenaëlle Aubry plays with literary genres in her essay *Saint Phalle. Monter en enfance* to think of literature as the sharing of situated knowledge. Her practice of hybridity bears witness to a feminist engagement, as the author's subjectivity is woven into what is primarily a biography of Niki de Saint Phalle. The first-person narrative thus shifts towards autotheory, allowing the author to explore her own intimacy and world of references in the light of her discovery of the artist's work.

INDEX

Keywords : autotheory, literary genres, non-fiction, feminism, engagement, hybridity, situated knowledge, Niki de Saint Phalle

Mots-clés : autothéorie, genres littéraires, non-fiction, féminisme, engagement, hybridité, savoir situé, Niki de Saint Phalle

AUTEURS

MATHILDE SAVARD-CORBEIL

Duke University