

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PRODUCTION DE DISCOURS AUTOUR DE L'ŒUVRE
ET DE L'ARTISTE TRACEY EMIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
AUDREY LAURIN

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord ma directrice de recherche Thérèse St-Gelais qui a eu la patience de lire et commenter chacune de mes laborieuses réécritures. Sa disponibilité et son écoute m'ont permis de cheminer à travers chacune des étapes qui ont marqué cette recherche.

Je remercie également mon entourage pour m'avoir non seulement supportée, mais inspirée, ces deux dernières années. Mentions spéciales pour Mathieu, Suzanne, Mimi et Julie. L'aboutissement de ce mémoire aurait été impossible sans votre support inconditionnel.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I CONTEXTE HISTORIQUE ET ASSISES THÉORIQUES.....	11
1.1 Histoire de l'art.....	11
1.2 Performativité et <i>parrhesia</i>	21
CHAPITRE II JETER LES FONDATIONS.....	31
2.1 <i>Young British artists</i>	31
2.2 Ébauche du mythe.....	39
CHAPITRE III MARQUER UN TOURNANT.....	49
3.1 Scandales.....	49
3.2 Volte-face critique.....	58
CHAPITRE IV CONSOLIDER LES ACQUIS.....	65
4.1 Célébrité.....	65
4.2 Récits.....	76
4.3 Retour du romantisme.....	84
CONCLUSION.....	89
FIGURES.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	104

LISTE DES FIGURES

	page
Fig. 1 Tracey Emin, <i>The Exorcism of the Last Painting I Ever Made</i> , 1996, installation incluant 14 tableaux, 78 dessins, 5 empreintes corporelles, objets personnels dont quelques-uns sont peints, meubles, disques compacts, journaux, magazines, peinture, seaux, pinceaux, radiateur, cuisine et nourriture, dimension variable, Saatchi Gallery, Londres.....	94
Fig. 2 Tracey Emin, <i>Naked Photos – The Life Model Goes Mad</i> , 1996, photographie couleur, 29,4 cm x 29,4 cm, White Cube Gallery, Londres.....	95
Fig. 3 Tracey Emin, <i>Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995</i> , 1995, appliqués sur tente et matelas, 122 cm x 245 cm x 214 cm, œuvre détruite en 2004.....	96
Fig. 4 Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1998, matelas, draps, oreillers et objets personnels, 79 cm x 211 cm x 234 cm, Saatchi Gallery, Londres.....	97
Fig. 5 Tracey Emin, illustration pour la page couverture de l'ouvrage <i>The Art of Tracey Emin</i> , Londres, Thames and Hudson, 2002.....	98
Fig. 6 Publicité pour Vivienne Westwood, collection printemps-été 2001, novembre 2000, photographie par Mat Collishaw.....	99
Fig. 7 Publicité pour l'exposition solo de Tracey Emin, « Every Part of Me Is Bleeding », galerie Lehman Maupin, New York, 1 ^{er} mai au 19 juin 1999, reproduit dans <i>Artforum International</i> , vol. 37, no. 9, mai 1999, p. 39.....	100
Fig. 8 Page couverture du catalogue raisonné <i>Tracey Emin. Works. 1963-2006</i> , Rizzoli, New York, 2006, photographie par Leigh Jonhson.....	101
Fig. 9 Page couverture du catalogue d'exposition <i>Tracey Emin 20 Years</i> , 2008, photographie par Scott Douglas.....	102
Fig. 10 Tracey Emin, <i>My Abortion</i> , 1990, 5 objets souvenirs encadrés et texte écrit à la main, dimensions variables, collection Frank Gallipoli.....	103

RÉSUMÉ

Tracey Emin est une figure singulière du monde de l'art londonien de par sa présence marquée autant dans le monde de l'art contemporain que dans les médias de masse. Les discours de l'artiste tendent à opérer un brouillage entre son œuvre et sa vie personnelle en se fondant sur une authenticité mise en avant par Emin elle-même. Elle se constitue ainsi une identité d'artiste femme en récupérant des stéréotypes attribués aux artistes. Toutefois, il ne peut être question de la véracité de l'authenticité d'Emin, puisque celle-ci est invérifiable. C'est pourquoi ce mémoire s'attarde plutôt sur le succès des actes et des discours d'Emin dans l'instauration de son statut d'artiste. Pour ce faire, le concept de performativité tel que développé par Judith Butler et les écrits de Foucault sur la *parrhesia* servent d'outils d'analyse afin de déterminer comment Emin parvient à se créer cette identité d'artiste femme tout en se faisant accepter comme telle par la plupart des spectateurs.

Ce mémoire se penche sur les transformations dans les moyens employés par Emin afin de faire fonctionner son identité d'artiste. Ainsi, à travers l'analyse de l'œuvre *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made* de 1996, il est question de la manière dont Emin doit se mettre en scène comme artiste à travers ses œuvres afin de se distinguer dans le monde de l'art étant donné son anonymat relatif à l'époque. La série de scandales qui éclate à la fin des années 1990 sert ensuite à démontrer comment, à travers une accession soudaine à la célébrité, Emin doit adapter ses discours à sa visibilité soudaine. Emin parvient finalement à maintenir sa visibilité au cours des années 2000 et l'examen de sa chronique hebdomadaire « My Life in a Column », publiée dans le journal *The Independent*, démontre comment Emin consolide son identité d'artiste en prenant le lecteur à témoin de ses aléas quotidiens.

Le succès des diverses stratégies exploitées par Emin permet d'affirmer que sa pratique comporte une dimension politique insoupçonnée, puisqu'elle parvient à faire admettre des comportements habituellement jugés inadmissibles par le public. Ainsi, la performativité chez Emin opère une déstabilisation des normes qui forment son identité à la fois comme femme et comme artiste.

Mots-clés :

Tracey Emin, discours sur l'art, femme artiste, stéréotypes attachés à l'artiste, performativité.

INTRODUCTION

L'authenticité est un terme récurrent dans les écrits sur l'art. Qu'il soit utilisé pour décrire une pratique, une œuvre ou même un artiste, il est difficile de savoir exactement ce que ce terme implique. Certaines œuvres seraient plus authentiques que d'autres, certains artistes également. Plusieurs vont affirmer que la manière dont sont expérimentées les œuvres par les spectateurs peut être plus ou moins authentique. Walter Benjamin, dès le début des années 1930, se penche sur ce phénomène en rapport avec les nouvelles techniques de reproduction qui déprécient l'aura¹ des œuvres d'art. Benjamin considère que seul l'objet d'origine est authentique, quoique la notion d'authenticité n'ait pu qu'advenir avec l'idée de la copie et plus tard de la reproduction². Benjamin affirme alors qu'« à mesure qu'il restreint le rôle de l'aura, le cinéma construit artificiellement, hors du studio, la "personnalité" de l'acteur.³ » Ainsi, l'attachement des spectateurs à cette personnalité peut remplacer, dans une certaine mesure, l'absence d'aura. Les propos de Benjamin sur l'aura ont beaucoup influencé les écrits sur l'art depuis leur publication, alimentant les débats sur ce qui fait l'authenticité d'une œuvre d'art, particulièrement depuis l'éclatement des médiums qui a cours depuis les années 1960.

Dans le domaine des discours sur l'authenticité en art, l'artiste anglaise Tracey Emin, née en 1963, tient une place privilégiée. L'idée d'authenticité sous-tend tous les écrits qui traitent de l'artiste. Il faut dire que l'artiste n'est pas étrangère à l'émergence de ces discours, puisque c'est elle même qui les a initiés. Depuis le début de sa carrière, Emin multiplie les discours

¹ « Définir l'aura comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il", c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est *essentiellement* lointain est inapprochable. En effet le caractère inapprochable est l'une des principales caractéristiques de l'image servant au culte. Celle-ci demeure par sa nature un "lointain, si proche soit-il". La proximité que l'on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue. » Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : Version de 1939*, Paris, Gallimard (coll. Folio plus philosophie), 2007, p. 19.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 33.

autour de son travail d'artiste, débordant largement le champ restreint du monde de l'art, pour convaincre tout un chacun du caractère authentique de son travail. Toutefois, tenter de déterminer si la démarche d'Emin est aussi authentique que l'artiste veut nous le laisser croire est certainement une entreprise vaine. En effet, qui pourrait prétendre pouvoir mesurer véritablement le degré d'authenticité d'un artiste et de sa pratique ?

On peut dès lors affirmer que l'intérêt de la démarche d'Emin est donc relié à son succès plutôt qu'à sa véracité. S'il est impossible de juger de l'authenticité, il est néanmoins envisageable d'observer à quel point Emin réussit à faire croire à son authenticité. Outi Remes soulève ce point lorsqu'elle compare les actes d'Emin aux actes performatifs de John Longshaw Austin dans « Replaying the Old Stereotypes into an Artistic Role: the case of Tracey Emin » :

The value of performative acts and sentences is not measured by assessing whether they are true or false but by their success or failure in producing the reality they name. Based on Austin's theory, Emin's success depends on the response of the audiences. Being the artist, Tracey Emin is a performative act to be measured by its success. Therefore, it does not matter that Emin has insisted that her work corresponds to her true feelings or true event [...]. In Austin's theory, the only thing that really counts is the success of her acts.⁴

La théorie des énoncés performatifs d'Austin suggère que certaines phrases ne peuvent pas être considérées simplement comme vraies ou fausses telles des affirmations banales. Ces phrases créent une nouvelle réalité au moment où elles sont énoncées à la condition qu'elles le soient dans les circonstances prescrites⁵. Remes considère que de la même manière, il est impossible de dire si l'authenticité d'Emin est réelle ou non, bien qu'on peut observer si l'insistance de l'artiste à se faire accepter comme une artiste de génie authentique fonctionne auprès du public et de l'institution artistique.

⁴ Outi Remes, « Replaying the Old Stereotypes into an Artistic Role : the case of Tracey Emin », *Women's History Review*, vol. 18, no. 4, 2009, p. 567.

⁵ L'exemple le plus évident de ce point de vue est l'échange de paroles entre un prêtre et des futurs époux lors de la cérémonie du mariage. Cet échange de parole (« Accepter vous de prendre X. pour époux? » suivi de « Oui, je le veux ») transforme les futurs époux en époux véritables à la condition qu'il ait été prononcé à l'intérieur d'un cadre particulier. Se référer à John Longshaw Austin, « Isolement préliminaire du performatif », *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1^{ère} éd. 1962], p. 39-42.

Néanmoins, avant d'aller plus loin, il est nécessaire de définir ce que signifie le terme d'authenticité accolé à l'œuvre et à la personne d'Emin, puisqu'il est impossible de traiter des discours autour de sa pratique sans y revenir. S'il est autant relié à l'œuvre d'Emin, il l'est plus encore à sa personne, référant à une conception fort différente de l'authenticité telle que vue précédemment. Le concept d'authenticité est souvent utilisé à tort et à travers afin de qualifier positivement une œuvre, une culture, voire une personne, habituellement en rapport avec l'idée de vérité. Dans un essai intitulé *Vivre en vérité ? Essai sur l'idée d'authenticité*, Michel Magnant résume les différentes significations que peut prendre le terme d'authenticité en rapport avec le fait d'exister chez l'être humain tel que développé dans la philosophie occidentale. Il fait la différence entre l'authenticité « naturelle » et l'authenticité « comme valeur ». L'authenticité « naturelle » rejoint la pensée de Rousseau selon laquelle les êtres authentiques sont des êtres innocents, amoraux, non corrompus par la civilisation :

[L'authenticité] serait perçue comme l'incarnation d'une cosmogonie vivante où s'accorderaient pensées, paroles et actions pour s'accomplir en œuvre-de-vie. Mais à la façon même d'une œuvre d'art dissimulant tout effort de construction et d'ajustement intellectuel et moral, résorbant tout travail derrière une expressivité simple et globale, sans ajout ni défaut, l'authenticité semblerait alors trouver sa pierre de touche et son accomplissement dans l'image du *naturel*⁶. Elle serait modèle de vie naturelle, ou donnerait l'illusion de la naturalité et se révélerait comme telle, exempte de tourment, de distension et a fortiori de toute imposture ou de tout compromis.⁷

En regard de cette définition, il est possible de voir que ce n'est pas ce type d'authenticité dont il est question lorsqu'on cible l'authenticité d'Emin, puisqu'elle implique l'absence de questionnements, de compromis et de défauts. Magnant considère d'ailleurs que ce type d'authenticité est impossible à accomplir⁸. Au contraire, Emin admet qu'elle a fait beaucoup d'erreurs et qu'elle a pris de mauvaises décisions au cours de son existence⁹.

⁶ L'auteur souligne.

⁷ Michel Magnant, *Vivre en vérité ? Essai sur l'idée d'authenticité*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2002, p. 24-25.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ « So I can blame it all on drink, I can blame it on my upbringing. I can throw the blame almost anywhere that suits me, but the blame falls firmly on myself. If I'm sorry for the things that I've done, then I have to live with that sorryness. » (Tracey Emin, « 7 March 2008 », *My Life in a Column*, New York, Rizzoli, 2011, p. 300.)

L'authenticité « comme valeur » se caractérise, quant à elle, par un désir de vivre en vérité¹⁰. Magnant explique que cela s'articule autour de deux pôles, celui de la vérité et celui d'un choix d'existence proprement véritable :

Le pôle de la vérité impliquerait la vocation constante et radicale de l'existence propre à la recherche et à la réalisation de la vérité, c'est-à-dire à l'engagement de son être, de sa pensée et de toutes les fibres de son vouloir en faveur de la vérité et selon la vérité. La deuxième signification se centre sur l'existence personnelle elle-même : l'accent résolument éthique soulignerait l'exigence de vivre conformément au sens accompli de l'existence véritablement humaine, c'est-à-dire de la vie conforme à sa vocation fondamentale d'existant humain, de cet être paradoxal : exceptionnel et mortel, sensible et conscient, mais aussi temporel et libre ; et enfin faillible, précaire et cependant perfectible.¹¹

La vérité dont il est question n'est pas une vérité qui serait objective, puisqu'elle n'implique pas seulement l'intellect du sujet, mais sa totalité vivante¹². Magnant précise :

[...] la vérité dont il est question ne consiste nullement dans le résultat ou dans la certitude rationnelle et pas encore dans une démarche ou une méthode, mais bien dans une *disposition intime*¹³, dans un ethos interne à la conscience de chaque homme [sic] qui soit radicalement singulier et universel.¹⁴

Ainsi, il semble que le souci de vérité dont parle Magnant rejoint les écrits de Foucault sur la pratique de la *parrhesia*, c'est-à-dire, une forme de discours apparaissant à l'époque de la Grèce antique dans laquelle le locuteur dit avec franchise ce qu'il croit être la vérité, et ce même s'il risque sa vie pour le faire¹⁵. Contrairement à la confession, la *parrhesia* n'implique aucune part de honte ou de regret, mais constitue plutôt une énonciation des faits qui permet au *parrhesiastes*, celui qui utilise la *parrhesia*, de constater la situation et lui permettre de s'améliorer en tant qu'individu¹⁶. Foucault conclut son analyse de la *parrhesia* en écrivant qu'elle est à la source des techniques de soi, qu'il nomme également esthétique du soi :

¹⁰ Magnant, *Vivre en vérité ?*, p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 53-54.

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ L'auteur souligne.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵ Michel Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, p. 19-20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 165-166.

And the problem of memory is at the heart of these techniques, but in the form of an attempt to remind ourselves of what we have done, thought, or felt so that we may reactivate our rational principle, thus making them as permanent and as effective as possible in our life. These exercises are part of what we could call an “aesthetics of the self.” For one does not have to take up a position or role towards oneself as that of a judge pronouncing a verdict. One can comport oneself towards oneself in the role of a technician, or a craftsman, or an artist, who from time to time stops working, examines what he is doing, reminds himself of the rules of his art, and compares these rules with what he has achieved thus far.¹⁷

Cette idée d’une esthétique du soi décrite par Foucault est à mettre en relation avec la pratique d’Emin puisqu’au moment de son émergence sur la scène artistique londonienne dans les années 1990, la plupart des critiques se sont entendus pour dire que les œuvres d’Emin étaient l’exact reflet de la personne de l’artiste. Retournant ainsi à une conception romantique du génie artistique, c’est-à-dire une conception dans laquelle un être exceptionnel possède un don inaliénable auquel il doit consacrer son existence¹⁸, ouvertement endossée par l’artiste elle-même puis reprise par les critiques et les spectateurs, les discours produits autour de l’artiste et de ses œuvres semblent en contradiction avec la tendance actuelle à vouloir traiter l’identité et la subjectivité comme une caractéristique mouvante, changeante, voire fragile¹⁹. En effet, la personnalité mise de l’avant dans les œuvres et les discours de Tracey Emin reprend des stéréotypes attribués d’emblée aux personnalités artistiques, mais également à une certaine compréhension de la féminité.

Le brouillage entre la vie et l’œuvre d’Emin en fait un cas exemplaire d’une artiste femme qui récupère les stéréotypes d’artistes pour son propre profit. D’ailleurs Outi Remes avait déjà soulevé ce fait en écrivant : « Emin’s vibrant art and persona can be considered a liberating example of a female artist who has constructed her career by using means

¹⁷ *Ibid.*, p. 166. (Les citations de Foucault utilisées ici apparaissent dans leur version originale anglaise. Ce texte est une transcription d’un séminaire donné en anglais par Foucault à l’Université de Californie à Berkeley à l’automne 1983.)

¹⁸ Autour de la formation de la figure de l’artiste durant la période romantique, se référer à Nathalie Heinich, *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, particulièrement le chapitre V, « La normalisation de l’exception », p. 101-127.

¹⁹ Ces débats sont au cœur des études *queers* et post-coloniales entre autres. Pour un bref survol de la question identitaire, se référer à Stuart Hall, « Introduction : Who Needs Identity? », dans Stuart Hall et Paul du Gray (éds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Press, 1996, p. 1-17.

previously associated with men.²⁰ » La manière particulière avec laquelle Emin se met constamment en scène dans le regard du public mérite qu'on s'y attarde. Tout ce que l'artiste accomplit face au public, que ce soit pour une œuvre ou non, est fait en sorte de prouver à quel point elle est plus vraie que vraie. Ce qui est dit, fait ou conçu par Tracey Emin semble toujours de l'ordre de l'autoreprésentation, de l'autoportrait. La manière dont Melanie McGrath décrit Emin rejoint à cet effet l'esthétique de soi de Foucault :

So here's Tracey doing her thing, chasing over London's Blackfriars Bridge and looking ridiculous. And this brings me to something important about Emin and her work. It's important but it's difficult to say without being misconstrued. You see, Tracey Emin is narcissistic. And by that I don't mean that she loves herself. I mean that Tracey Emin loves an image which may or may not be herself but of which she can never be sure. I mean that Emin only half recognises her own projection. And this, of course, is why her work is so lonely, so furious and so demanding of attention. When you look at Tracey Emin's work you see the artist struggling to reach herself, compelled by her own self-consciousness to fail and condemned by the self-same thing to begin again. What you see up on the wall or in the bed or on the screen is Emin's own reflection, exiled²¹.

Tracey Emin se considère et veut être considérée comme une grande artiste, toutefois, plusieurs sont choqués par son attitude outrancière et refusent absolument de la voir comme telle. Au lieu de se résigner à ce que seulement une partie des spectateurs ou des critiques apprécient son travail, Emin retourne toujours à la charge, poussant toujours la provocation en multipliant les représentations d'elle-même et ayant pour seule ligne directrice de vouloir convaincre tout un chacun qu'elle dit la vérité, qu'elle est vraiment une artiste, l'artiste la plus authentique qui soit.

Ainsi, certaines réactions engendrées par les œuvres et la personnalité d'Emin indiquent une réserve toujours marquée envers les femmes qui prennent trop de place. Jennifer Thatcher observe :

[...], one need only consider the barrage of criticism Tracey Emin has received over the years to note that sustained attempts at self-analysis by women are more likely to be treated as attention-seeking exhibitionism.²²

²⁰ Remes, « Replaying the Old Stereotypes into an Artistic Role » p. 572.

²¹ Melanie McGrath, « Something's Wrong : Melanie McGrath on Tracey Emin », Tate Magazine, no. 1, octobre 2002, <http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/something.htm>.

²² Jennifer Thatcher, « Dada Daddy », *Art Monthly*, no. 316, mai 2008, p. 2.

La reprise des stéréotypes performée par Emin met en évidence que les femmes artistes n'ont toujours pas droit au même traitement que leurs homonymes masculins en ce qui a trait à la possibilité d'exploiter sa subjectivité à travers sa démarche artistique. Pourtant, son immense succès laisse également entendre que cette opinion n'est pas partagée par tous les spectateurs.

Le concept de performativité développé à la suite d'Austin par Judith Butler mis en relation avec la *parrhesia* de Foucault seront les outils privilégiés afin d'analyser comment Emin parvient à se constituer une identité d'artiste femme tout en se faisant accepter comme telle par la plupart des spectateurs. Emin illustre et raconte son vécu, non pas à la manière de confessions afin de se justifier, mais plutôt, selon les dires de l'artiste elle-même, pour mettre de l'ordre, essayer de se comprendre et de devenir une « meilleure²³ » personne²⁴, créant une aura d'authenticité autour de sa pratique. Emin ne parle que d'elle-même et ne prend la parole que pour elle-même. Grâce à sa visibilité dépassant largement le cadre de l'art, la pratique d'Emin suscite beaucoup de réactions, que celles-ci soient positives ou négatives. Ces discours témoignent du succès de la performativité à l'œuvre dans la manière dont Emin veut convaincre qu'elle est une artiste de génie authentique. Le succès de la performativité d'Emin a permis d'inclure un point de vue féminin, voire féministe, à l'intérieur de la mythologie du génie artistique, traçant la voie pour plusieurs femmes artistes.

Néanmoins, la manière dont tout cela s'articule est loin d'être uniforme tout au long de la carrière d'Emin. Les stratégies employées par l'artiste ainsi que les réactions qu'elles suscitent se sont transformées au fil des ans. Pour cette raison, ce mémoire suit un découpage à la fois chronologique et thématique. Le premier chapitre servira à contextualiser la question des femmes artistes dans l'histoire de l'art et à mettre en place les assises théoriques

²³ « Meilleure » est placé entre guillemet afin de souligner qu'il s'agit de ce qu'Emin considère comme « devenir une meilleure personne ». Le but n'étant pas de juger si Emin parvient ou non à devenir une meilleure personne selon des critères donnés, cette expression fera toujours référence à la volonté émise par Emin et non au succès de cette entreprise.

²⁴ « This goes back to the 'me' in my work thing again, I've changed; I've changed a lot. [...] It's like coming to terms with what you can't live with; we all fuck up; we all do things wrong, we've all made big mistakes but we have to live with them and come to terms with ourselves, so I see it a bit like that. It's like being able to get up in the day and live with myself instead of wishing I was dead or wishing I was somewhere else. » (Tracey Emin en entrevue avec Rebecca Fortnum, « Tracey Emin », dans *Contemporary British Women Artists in their Own Words*, New York, I. B. Tauris, 2007, p. 59.)

nécessaire pour analyser les stratégies d'Emin avant de pouvoir arriver au cœur de notre problématique. Dans un premier temps, nous verrons que l'idée de génie artistique a fait couler beaucoup d'encre au fil des ans. Dès Vasari, les artistes se verront attribuer une personnalité particulière, hors du commun, qui servira à expliquer le génie de leur création. La question de définir ce qui constitue un être de génie a par la suite beaucoup préoccupé les philosophes et les écrivains à partir du siècle des Lumières. L'idée du génie artistique sera ensuite remise en question dans la seconde moitié du XX^e siècle, particulièrement par certaines historiennes de l'art qui vont démontrer de différentes manières comment les femmes ont été systématiquement exclues à la fois de l'histoire de l'art et du génie artistique. Pourtant, les stéréotypes associés aux artistes et à l'idée de génie artistique sont tenaces et perdurent dans les discours populaires sur l'art et les artistes, ce qu'exploitera Emin dans sa pratique. Ensuite, nous consacrerons la seconde moitié de ce chapitre à l'introduction de la performativité de Judith Butler et de la *parrhesia* de Michel Foucault. Ces deux concepts serviront à analyser de quelles manières fonctionnent les stratégies utilisées par Emin pour se faire reconnaître comme une artiste de génie. Il sera donc nécessaire de s'attarder à circonscrire et à définir les différents éléments de la performativité et de la *parrhesia* qui seront utilisés tout au long de l'argumentation.

Le second chapitre, « Jeter les fondations », traitera du contexte artistique particulier dans lequel Emin a émergé. Les années 1990 à Londres sont marquées par le règne des *young British artists*, simplement appelés *yBas*, un groupe d'artistes fraîchement sortis de l'université à la toute fin des années 1980 et qui imposeront leur présence très rapidement dans le monde de l'art et des médias londoniens. Sans d'abord faire partie directement du groupe, Emin se fera néanmoins connaître en gravitant autour de leur cercle social. Elle participera au projet *The Shop* en 1993 avec Sarah Lucas, ce qui lui servira de tremplin afin d'entrer définitivement dans le monde des arts visuels et de se faire offrir sa première exposition solo par Jay Joplings, le propriétaire de la galerie White Cube à Londres. Dès ses débuts dans le monde de l'art, il est possible d'observer que les stéréotypes qu'Emin récupérera sont majoritairement issus d'une vision romantique de l'art et de l'artiste telle que Nathalie Heinich l'a décrite dans *L'Élite artiste* et *La gloire de Van Gogh*. Emin se servira principalement de ses œuvres afin de mettre en avant son statut d'artiste. Cela culminera avec

la performance *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* dans laquelle Emin s'enferme dans une galerie pendant plusieurs semaines afin de régler ses comptes avec la peinture. L'artiste s'exhibera alors dans l'acte de peindre, affirmant la primauté de l'artiste sur les objets d'art.

Dans le chapitre suivant, « Marquer un tournant », il sera question de la soudaine visibilité médiatique d'Emin causée par une série de scandales et du changement subséquent dans les discours critiques sur l'artiste afin de contrecarrer les effets négatifs des scandales sur l'institutionnalisation de l'œuvre d'Emin. Les comportements publics de l'artiste ainsi que certaines œuvres provoqueront plusieurs réactions dans les médias de masse. Il s'ensuivra une soudaine visibilité médiatique qui permettra à Emin d'obtenir une tribune inespérée afin de se faire valoir comme artiste. Toutefois, avec la soudaine tombée en disgrâce de la tendance des *yBas*, divers procédés seront employés par les critiques d'art qui apprécient le travail d'Emin afin qu'elle ne disparaisse pas comme un simple effet de mode. Il leur semblera nécessaire de développer un discours critique autour de la pratique d'Emin qui, sans remettre en question l'authenticité de l'artiste, cherchera à trouver d'autres significations à son travail, notamment en puisant dans l'histoire de l'art.

Dans le dernier chapitre, « Consolider les acquis », nous verrons les différents moyens utilisés par l'artiste pour maintenir sa visibilité médiatique et renforcer son statut d'artiste. Emin s'adaptera rapidement à sa nouvelle position d'artiste riche et célèbre. Elle exploitera les différentes opportunités médiatiques qui s'offrent à elle comme tribune afin d'étoffer les différentes facettes de son image d'artiste, notamment en s'associant à la désigner de vêtements Vivienne Westwood. La visibilité des expériences d'Emin permet d'affirmer qu'elle a réussi là où les artistes féministes avaient échoué à se faire intégrer complètement dans le monde de l'art au cours des années 1970 parce que leur position très revendicatrice était difficile à accepter à cette époque. Il sera question ensuite des récits qui font partie ou qui accompagnent la pratique d'Emin puisque ceux-ci sont omniprésents, particulièrement depuis la publication de *Strangeland*, le recueil d'écrits autobiographiques d'Emin paru en 2005, et de la chronique « My Life in a Column » qu'Emin a rédigé entre 2005 et 2009. La manière dont Emin construit ses récits explique pourquoi plusieurs spectateurs ont le sentiment de connaître l'artiste personnellement, rendant ainsi impossible de garder une

posture objective face à ses œuvres. Nous traiterons finalement d'un certain retour au romantisme dans les discours d'Emin. Quoique fort différemment des œuvres du début de sa carrière, Emin continuera à récupérer des stéréotypes issus de la figure de l'artiste romantique. Elle affirmera de manière récurrente que sa condition d'artiste contrôle toutes les facettes de son existence et elle reprendra l'association faite entre création et procréation pour justifier son choix de ne pas avoir d'enfants.

Ainsi, tout au long de ce texte, nous verrons comment Emin parvient à adapter sa pratique et ses discours afin de se constituer une identité d'artiste cohérente aux yeux du public et ce, peu importe les moyens dont elle dispose.

CHAPITRE I

CONTEXTE HISTORIQUE ET ASSISES THÉORIQUES

1.1 Histoire de l'art

Le génie est une notion qui hante les écrits sur l'art, et ce, bien avant que l'histoire de l'art ne constitue une discipline académique à part entière. Le meilleur exemple en est Giorgio Vasari, dont les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, paru d'abord en 1550 et réédité en 1568, est encore largement diffusé aujourd'hui. Racontant la vie des plus grands artistes de son temps de manière hagiographique, ses écrits vont contribuer à la conception des artistes comme des êtres d'exception. Il faudra attendre la parution de *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist : A Historical Experiment* de Ernst Kris et Otto Kurz, publié pour la première fois en 1934, pour avoir accès à une première analyse historique de l'émergence des mythes d'artistes. Les auteurs soutiennent que, dès le moment où les œuvres d'art ont été attribuées à des artistes, certaines anecdotes et stéréotypes ont été attachés à leur biographie et que cela continue à avoir des répercussions sur la manière dont ils sont perçus dans la société actuellement¹. Les auteurs cherchent entre autres à prouver que les anecdotes qui se retrouvent dans la plupart des biographies d'artistes – talent précoce, œuvres plus vraies que vraies qui trompent celui qui regarde, relation fusionnelle entre l'artiste et son œuvre – sont présentes dès les premiers écrits sur l'art issus de la Grèce antique. Toutefois, les artistes dont il est question, tels Zeuxis, Cimabue, Giotto et Michel-Ange, sont morts depuis de très nombreuses années et les éléments biographiques circulant à leur propos ont ainsi véritablement l'allure de légende lointaine dont la véracité est impossible à vérifier. Ces anecdotes ne sont jamais rapportées par les artistes eux-mêmes.

¹ Ernst Kris et Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist : A Historical Experiment*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979, p. 4.

Elles font même souvent leur apparition bien après la mort de l'artiste. Ainsi, le mythe des grands artistes de l'Antiquité et de ceux qui viendront ensuite ont été créés à posteriori, ce qui sera de moins en moins le cas au fur et à mesure que le 20^e siècle avancera.

Nathalie Heinich, dans *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, souligne le fait qu'à la Renaissance, la singularité chez les artistes est une exception tandis qu'elle devient une norme au tournant du 20^e siècle pour constituer ce que l'on considère communément encore aujourd'hui comme la personnalité des artistes². L'auteure soutient que le statut d'artiste s'est constitué, depuis la période romantique, de deux caractéristiques indissociables, soit l'excentricité et la vocation, que l'auteure nomme régime de singularité³. Ainsi, le véritable artiste, celui qui passera à l'Histoire, mais qui surtout suscitera l'admiration de tous, doit à tout prix posséder ces deux qualités. Cela signifie, qu'un artiste doit se caractériser par son exceptionnalité, c'est-à-dire sa personnalité hors du commun qui fait de lui un être à part, et par le sacrifice qu'il fait pour l'art dans la mesure où il donne sa vie à la cause de son art :

L'artiste désormais n'est plus seulement celui qui *peut*⁴ être singulier, mais celui qui *doit* l'être, par principe, car cela fait désormais partie de sa définition normale : c'est l'un des nombreux paradoxes du statut de l'artiste en régime de singularité que de devoir être, si l'on peut dire, normalement exceptionnel.⁵

Ainsi, c'est seulement au XIX^e siècle qu'apparaît cette idée que les artistes sont par définition des êtres hors du commun, dont le génie est ce qui permet de distinguer les plus grands :

Et la réalisation la plus haute de cette nouvelle norme en matière de création sera la notion de génie, exaltant l'innovation contre la reproduction des modèles, l'anticipation contre la tradition, l'exception contre la règle. Désormais, les créateurs se devront de n'être plus héritiers de leurs pères, mais fils de leurs propres œuvres.⁶

² Heinich, *L'élite artiste*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ L'auteure souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

Au cours du XIX^e siècle, on passera de l'admiration de chefs-d'œuvre au culte de l'œuvre entier conçu par un artiste. C'est à partir de ce moment que seront mises en valeur les œuvres où la personnalité de l'artiste, c'est-à-dire son génie, peut être décelée dans la trace du pinceau laissée sur la toile. Le talent artistique n'aura plus rien à voir avec un long apprentissage dans l'atelier d'un maître, mais sera plutôt considéré comme un don inné.

Il est difficile, voire impossible, de déterminer de quoi se constitue exactement le génie. Cette notion est utilisée pour caractériser toute production jugée supérieure aux standards de création artistique, même s'il semble impossible de qualifier en quoi ces productions dites géniales doivent être perçues comme telles. Par exemple, Ernst H. Gombrich, dans *The Story of Art*, ouvrage d'initiation à l'histoire de l'art en constante réédition depuis 1950, débute en stipulant « There really is no such thing as Art. There are only artists⁷ », avant d'avancer, quelques pages plus loin que « [an artist] does not follow any fixed rules. He just feels his way.⁸ » L'auteur ne traite que des grands canons de l'histoire de l'art sans chercher à remettre en question les raisons qui expliquent que ce sont ces artistes et pas d'autres, qui ont fait histoire. Il est ainsi plus facile de justifier la perfection des œuvres mentionnées dans son histoire de l'art si la création artistique relève d'un instinct impossible à définir, mais facilement reconnaissable.

Toutefois, cette conception du génie artistique a été remise en question dans les années 1970 par des historiennes de l'art qui voulaient expliquer l'absence des femmes dans le panthéon du grand art. Dans son essai polémique « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », Linda Nochlin, en 1971, formulera la problématique de la place des femmes dans l'histoire de l'art en cherchant à expliquer les raisons contextuelles faisant en sorte que le génie a toujours été une prérogative mâle, blanche et occidentale⁹. L'intérêt de cet article est que l'auteure admet qu'il n'y a pas d'artistes femmes à la hauteur des grands génies masculins, non pas parce que le génie est une caractéristique propre à la masculinité, mais

⁷ Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres et New York, Phaidon, 2003, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 201-244.

bien parce qu'il est structurellement inaccessible aux femmes. L'auteure décrit en ces termes le problème pour les féministes à faire entrer les femmes dans le panthéon des grands artistes :

La difficulté ne tient pas tant à la conception que les féministes se feraient de la féminité qu'à leur mauvaise interprétation – d'ailleurs partagé par le grand public – de ce qu'est l'art : l'idée naïve qu'il exprime de manière directe, personnelle, l'expérience affective individuelle, traduit la vie intime en terme visuel. Or l'art ce n'est presque jamais ça, le grand art ça ne l'est jamais.¹⁰

La pensée de Nochlin sur le génie et l'impossibilité des femmes à pouvoir y accéder est imprégnée d'une conception féministe radicale dans la mesure où le cœur du problème se trouve dans les structures institutionnelles¹¹ qui favorisent les hommes blancs d'origine bourgeoise et qui tend à naturaliser le talent artistique comme un don inaliénable¹². Les défenseurs de l'idée du don développeront alors une rhétorique selon laquelle si les femmes pouvaient être dotées de génie, il y aurait eu des femmes dans l'histoire à la hauteur de Michel-Ange ou Raphaël. Leur absence ne peut que prouver leur incapacité à y parvenir. Nochlin conclut qu'il faut exposer comment les femmes ont été très souvent exclues des ateliers dans lesquels tous les grands artistes consacrés par l'Histoire ont fait leur long apprentissage, de sorte qu'aucune femme n'a pu acquérir les capacités techniques nécessaires à l'artiste de génie. Pour Nochlin, cela permettra aux femmes artistes à aller au-delà des structures oppressives et réussir là où c'était impossible auparavant. Nochlin offre une bonne prémisse à la réflexion sur la relation entre femme et génie artistique. Toutefois, si l'auteure déplore l'existence de structures soutenues par la naturalisation du mythe de l'artiste empêchant les femmes de faire leur marque, l'origine et les caractéristiques qui constituent ce mythe ne sont qu'effleurées. Il est d'ailleurs paradoxal que Nochlin dénonce la persistance du génie de l'artiste tout en le prenant pour acquis.

D'autres historiennes iront plus loin pour expliquer l'absence des femmes dans l'histoire de l'art en considérant que la manière dont se constitue l'histoire de l'art exclut d'emblée

¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹¹ *Ibid.*, p. 210.

¹² *Ibid.*, p. 214.

certaines pratiques. Whitney Chadwick, auteure de l'ouvrage *Women, Art and Society*, l'exprime ainsi :

As an academic discipline, art history has structured his study of cultural artifacts with particular categories, privileging some forms of production over others, and continually returning the focus to certain kinds of objects and the individuals who have produced them. The terms of its analysis are neither “neutral” nor “universal;” instead they inform a wide range of activities from teaching to publishing and the buying and selling of works of art.¹³

Alors que Nochlin, dans son texte de 1971, statuera que les femmes n'ont pas les outils nécessaires pour parvenir à produire des œuvres pouvant entrer dans la catégorie universelle du grand art, Chadwick considère plutôt que l'universel en lui-même n'est pas neutre. Il s'agirait d'une catégorie utilisée pour favoriser certaines pratiques afin de perpétuer une hiérarchie dans laquelle seul l'homme blanc occidental peut parvenir au sommet. L'auteure met en évidence non seulement la difficulté des femmes à produire des œuvres égales à leurs homonymes masculins, mais également la manière différente dont leurs œuvres sont reçues par la critique et le public. Chadwick démontre que dès qu'une production est associée à une artiste de sexe féminin, elle se trouve d'emblée dévaluée :

The rigid polarizing and “naturalizing” of sexual difference came to dominate discussions of women's role in the arts. Not only was women's work evaluated in terms of what it revealed of its maker “femininity,” it was also consigned to media and subjects now considered appropriate and “natural” to women.¹⁴

Ainsi, dès qu'une œuvre est associée à une artiste de sexe féminin, le ton de la critique change dramatiquement dans l'évaluation des œuvres. Chadwick décrit entre autres le cas de Georgia O'Keeffe qui était considérée comme la plus grande femme peintre à son époque par la critique qui vantait la féminité des tableaux de fleurs de l'artiste. L'attitude des critiques envers sa peinture déplaisait à O'Keeffe qui voulait que son œuvre soit traitée comme celle de ses contemporains masculins en disant qu'il était injuste que les tableaux de fleurs de Charles Demuth ne soient jamais qualifiés de féminins¹⁵.

¹³ Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1990, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵ *Ibid.*, p. 286.

Griselda Pollock adhère à cette pensée lorsqu'elle écrit :

Clearly, the conflation of the artist's biography and the works of art by that artist functions very differently if the artist is a woman or a man. In the latter case, his art appears to give us access to the generic mystery of (masculine) genius; in the former case, blurring life and art merely confirms the pathology of the feminine, saturated by her sex, of which she becomes emblem and symptom. Her biography, therefore, is always made to hinge around a powerfully sexual, male figure.¹⁶

Tout comme Chadwick, Pollock dénonce le sort réservé aux femmes artistes. Pollock s'attarde à la perception de la biographie des artistes, mentionnant qu'elle influence différemment la réception de l'œuvre dépendamment du sexe de l'artiste, continuant à alimenter la croyance que seuls les hommes ont ce qu'il faut pour être des artistes de génie.

D'ailleurs, Chadwick écrit également :

Modern artists from Renoir ("I paint with my prick") to Picasso ("Painting, that is actual lovemaking") have collaborated in fusing the sexual and the artistic by equating artistic creation with male sexual energy, presenting women as powerless and sexually subjugated.¹⁷

Dans cette optique, les femmes ne possèdent pas l'énergie sexuelle mâle nécessaire à la création artistique. Toutefois, ces exemples de Chadwick sont issus d'une période où l'équation entre génie et sexe masculin est déjà bien ancrée dans les écrits sur l'art. Il n'est donc pas étonnant alors que les artistes eux-mêmes puissent utiliser ce genre d'analogie.

Le travail de Christine Battersby dans *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* tentera de retracer de quelle manière la notion de génie s'est constituée rhétoriquement en opposition au sexe féminin. L'auteure remarque que le génie se définit différemment selon les auteurs, mais qu'à chaque fois ils excluent les femmes de cette catégorie. En comparant les conceptions de Jean-Jacques Rousseau et d'Emmanuel Kant sur la question, Battersby démontre que les deux auteurs considèrent chacun une qualité différente comme fondement du génie. Rousseau croit que la passion est au cœur du génie alors que Kant y voit plutôt la raison, mais dans les deux cas, il s'agit d'une qualité que les femmes ne possèdent pas.

¹⁶ Griselda Pollock, « Feminist Dilemmas with the Art/life Problem », dans Mieke Bal (éd.), *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 193.

¹⁷ Chadwick, *Women, Art and Society*, p. 266.

Battersby conclut : « This is typical of these late eighteenth-century theories of genius... whatever faculty is most highly prized is the one that women are seen to lack.¹⁸ » Même si Battersby met en évidence les failles dans la théorisation du concept de génie, elle ne souhaite pas que cette notion soit anéantie, mais qu'elle soit révisée afin de ne plus exclure automatiquement les femmes. Elle suggère une conception du génie plus contextuelle que mythique :

The use of the 'genius' vocabulary in a feminist context does not entail that we are mythologising the act of creation...nor that we are wrenching the individual artist out of the historical and social context within which her art was produced¹⁹.

Ainsi, le génie d'un artiste devrait se mesurer en fonction de ce qu'il ou elle accomplit dans les limites du contexte social, historique et politique dans lequel il ou elle évolue. Toutefois, il est pertinent de se demander à quel point ce transfert dans l'utilisation du vocabulaire entourant la notion de génie peut transformer la perception populaire du génie artistique.

Par ailleurs, il est important de mentionner que les historiennes de l'art féministes ne sont pas les seules à avoir tenté de remettre en question la conception du génie universelle. Roland Barthes, avec son texte « La mort de l'auteur » en 1968 abordait déjà cette question d'un point de vue sémiologique, influençant les théories postmodernes questionnant l'idéologie des Lumières qui prônait le génie individuel et le progrès technique et scientifique²⁰. Toutefois, il faut souligner une certaine ambivalence des historiennes de l'art féministes face aux théories associées au concept de la mort de l'auteur. Battersby, entre autres, commente :

It is disturbing that, at the historical moment that second-wave feminism has brought to the surface a rich hidden history of females authors and artist, the very concept of 'individuality' and 'authorship' have come under attack by an élite group of critics who draw on recent French theories of writing and language.²¹

¹⁸ Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 78.

¹⁹ *Ibid.* p. 157.

²⁰ À ce propos, voir Thomas McEvelley, « "I Am" Is a Vain Thought », dans G. Roger Denson et Thomas McEvelley, *Capacity: History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam, G+B Arts, 1996, p. 150-165.

²¹ Battersby, *Gender and Genius*, p. 14.

L'auteure considère qu'au moment où les femmes allaient finalement parvenir à obtenir leur place dans l'histoire de l'art, elles ont été flouées par de nouvelles avancées théoriques remettant en question l'existence du génie individuel, c'est-à-dire la conception du génie comme un être à part en dehors de tout contexte social. Linda S. Klinger rejoint Battersby à ce propos et consacre un article à cette question dans *Art Journal*. Elle écrit : « Women had never enjoyed in the first place the privileges of transcendant subjecthood and Authority now critiqued by poststructuralism²². » L'auteure considère injuste que des théoriciens de sexe masculin remettent en question des privilèges qu'ils sont les seuls à avoir possédés dans l'histoire et qu'en plus, parce qu'ils sont les seuls à en jouir, ils sont également les seuls à pouvoir en discuter²³. Au final, les théoriciennes féministes déplorent que les théories liées à la mort de l'auteur évacuent la question de l'exclusion des femmes de l'universel occidental masculin dans leur critique. Ces auteures cherchent ainsi à se distancer de ces théories.

Tout comme les questionnements féministes, les discussions sur la mort de l'auteur dans la théorie postmoderne ont eu une grande influence sur l'histoire de l'art et les pratiques artistiques contemporaines. Néanmoins, il est parfois difficile de constater un réel impact de ces développements théoriques à l'intérieur des discours populaires à propos des artistes. Comme l'a pointé Heinich, le génie artistique, depuis la modernité, est reconnu à travers des comportements excentriques permettant de faire la différence entre les « vrais » artistes et les dillettantes. L'auteure remarque également que ce phénomène a toujours cours aujourd'hui, et ce malgré les nombreuses critiques de la notion de génie artistique :

Ce phénomène ne paraît pas près de s'arrêter, si l'on en croit les innombrables anecdotes qui circulent aujourd'hui dans les milieux de l'art à propos d'artistes contemporains : comportements bizarres, attitudes provocantes, propos étonnants, exigences renversantes, blagues, mystifications et dingueries en tout genre. On en rit, et on les raconte à son tour (y compris lorsqu'on en est la victime) [...]. Le modelage de sa propre personne devient pour l'artiste non seulement un jeu, comme l'attestent les rires accompagnant ces anecdotes, mais un véritable travail, qu'atteste la régularité des efforts ainsi déployés. La mise en circulation de ces faits et gestes, au même titre que les images des œuvres, contribuent au renom de l'artiste et à sa

²² Linda S. Klinger, « Where's the Artist? Feminist Practice and Poststructural Theories of Author-ship », *Art Journal*, summer 1991, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 46.

crédibilité – y compris peut-être à ses propres yeux –, voire à la lisibilité de ses propositions plastiques.²⁴

Ainsi, selon Heinich, un artiste se doit, afin de justifier son exceptionnalité, de se développer un type de personnalité attestant de son caractère d'artiste. Ce caractère constitue une valeur ajoutée aux œuvres, leur donnant même une certaine crédibilité. Plus encore, cette personnalité peut permettre d'associer aisément un artiste à un corpus d'œuvres en créant une cohérence entre le tempérament de l'artiste et sa production artistique.

Sarah Thornton, dans *Seven Days in the Art World*, arrive à la même conclusion : « In the art world, gossip is never idle. It is a vital form of market intelligence.²⁵ » Historienne de l'art et sociologue, Thornton conduit une recherche ethnographique à l'intérieur de l'institution de l'art contemporain qui, contrairement à Heinich, traite uniquement du monde de l'art actuel sur un plan international. Son ouvrage décortique plusieurs divisions du monde de l'art contemporain, du plus intellectuel au plus commercial – les foires d'art contemporain, les musées, les écoles d'art, les ventes aux enchères. Se voulant avant tout une vulgarisation sur un monde généralement considéré comme hermétique par le commun des mortels, les observations de Thornton ne se veulent pas critiques des œuvres et ne remettent pas en question le fonctionnement des institutions. Toutefois, son compte-rendu témoigne de plusieurs stéréotypes tenaces sur les artistes et leur entourage. D'ailleurs, l'auteure mentionne en introduction :

Despite its self-regard, and much like a society of devout followers, the art world relies on consensus as heavily as it depends on individual analysis or critical thinking. Although the art world reveres the unconventional, it is rife with conformity. Artists make work that “looks like art” and behave in ways that enhance stereotypes. Curators pander to the expectations of their peers and their museum boards. Collectors run in herds to buy work by a handful of fashionable painters. Critics stick their finger in the air to see which way the wind is blowing so as to “get it right.” Originality is not always rewarded, but some people take real risks and innovate, which gives a raison d'être to the rest.²⁶

²⁴ Heinich, *L'élite artiste*, p. 280-281.

²⁵ Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, Londres, Granta, 2009 [1^{ère} éd. 2008], p. 81.

²⁶ *Ibid.*, p. XIV-XV.

L'étude de Thornton dépeint un monde de l'art attaché à ses stéréotypes, que ce soit à l'intérieur du réseau des galeries commerciales ou dans les facultés universitaires d'enseignement des pratiques artistiques. Si le monde de l'art continue à encourager les artistes qui perpétuent les clichés associés à leur fonction, ces stéréotypes sont encore plus tenaces dans les médias de masse et la culture populaire et ce, malgré les nombreuses remises en question de ce modèle dans la sphère académique.

L'état de la question des femmes artistes dans le monde de l'art est fort complexe et difficile à saisir dans son ensemble. Le but de ce rapide survol est de mettre en place le contexte dans lequel j'en suis venue à m'intéresser au cas particulier de Tracey Emin. En faisant d'abord des recherches autour de la question de l'exploitation de l'intimité en art, j'ai pu observer que malgré le fait qu'il s'agisse d'un sujet sur lequel beaucoup de femmes artistes fondent leur pratique, celles-ci sont étonnement muettes sur leur vie privée et font une séparation claire entre leur pratique artistique et leur vie. Cela s'explique aisément par l'équation faite par le passé entre les œuvres des artistes femmes et leur biographie,²⁷ alors que ce rapprochement est plus rare chez les hommes. Dans ce portrait, Emin fait figure d'exception.

Depuis son émergence dans le milieu de l'art dans les années 1990, Emin a mis tout en œuvre pour se faire reconnaître comme une authentique artiste de génie. Récupérant la plupart des stéréotypes associés aux artistes, Emin est parvenue à se constituer une personnalité d'artiste par excellence en brouillant les frontières entre son œuvre et son vécu. Ces deux instances sont ainsi complètement fusionnées dans l'œil du public, reproduisant les grands mythes de l'art moderne, tel ceux d'un Vincent Van Gogh, d'un Jackson Pollock ou d'un Joseph Beuys, pour ne citer que les plus éloquents. Afin de comprendre de quelle manière il a été possible pour Emin de récupérer ces stéréotypes et de les intégrer à sa personnalité « tout naturellement », le concept de la performativité tel que le développe Judith Butler est nécessaire. Grâce à ce concept, Butler explique comment sont reproduits les comportements

²⁷ Le cas d'Artemisia Gentileschi est exemplaire à cette égard : « The most insistent feature of Gentileschi's *Judith Decapitating Holofernes* – the ferocious energy and sustained violence of the scene – has attracted extensive critical commentary, often by writers who have found intimations of Gentileschi's personal experience as the recipient of Tassi's sexual advances in the scene. Yet the naturalistic details – the choice of the moment of the decapitation and the blood which jets from the severed arteries – are present in several other seventeenth-century versions, including those of Carravaggio and Johann Liss, whose *Judith in the Tent of Holofernes* (c. 1620) rivals Gentileschi's in lurid detail. » (Chadwick, *Women, Art and Society*, p. 102.)

attribués à un sexe spécifique puis assimilés comme faisant partie de la personnalité profonde d'une personne alors qu'ils sont en fait l'application de normes sociales préétablies. La performativité telle que Butler la définit sera donc un outil privilégié pour analyser la manière dont Emin parvient à convaincre que les stéréotypes d'artistes qu'elle incarne signifie à la fois ce qu'elle est comme personne et sa signature d'artiste.

1.2 Performativité et *parrhesia*

Dans *Quand dire c'est faire* paru d'abord en anglais en 1962, Austin se penche sur des types d'énoncés qui ont la particularité de créer une nouvelle réalité au moment où ils sont dits : ils sont performatifs. Les énoncés qui intéressent Austin n'ont pas la caractéristique de rapporter un fait ou une observation, mais seraient plutôt l'exécution d'un acte²⁸. Toutefois, pour que cet acte soit réalisé, il faut que l'énoncé ait lieu dans un contexte précis :

[...] il est toujours nécessaire que les *circonstances*²⁹ dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) *appropriées*, et qu'il est d'habitude nécessaire que celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent *aussi* certaines *autres* actions – actions « physiques » ou « mentales », ou même actes consistant à prononcer ultérieurement d'autres paroles.³⁰

Par exemple, un juge qui prononce coupable un individu, transforme la réalité de cet individu en question au moment où l'énoncé de culpabilité est formulé. Toutefois, cela n'est possible que si le juge est reconnu comme tel et que cet énoncé est formulé à l'issue d'un procès ayant lieu à l'intérieur d'un palais de justice. Dans cette optique, les énoncés performatifs sont limités et encadrés. Seule une personne ayant l'autorité de le faire, et ce, à l'intérieur d'un contexte particulier, peut prononcer efficacement ces allocutions performatives. Comme le précise Butler :

Le sujet d'Austin parle *selon des conventions*³¹, autrement dit il parle d'une voix qui n'est jamais tout à fait singulière. Le sujet invoque une formule (ce qui n'est pas tout à fait la même chose que de suivre une règle), et cela n'implique pas qu'il réfléchisse

²⁸ Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 40.

²⁹ L'auteur souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

³¹ L'auteure souligne.

au caractère conventionnel de ce qu'il dit. La dimension rituelle de la convention implique que le moment de l'énonciation est informé par des moments antérieurs et, bien sûr, postérieurs qui sont occultés par le moment lui-même. [...] En un sens, la convention est un ensemble de voix hérité, l'écho d'autres voix qui parle lorsque je dis "je".³²

Ainsi, ce n'est pas tant le sujet qui s'exprime dans ce genre d'énoncé que l'autorité qui est représentée par ce sujet à ce moment. L'énoncé performatif alors articulé fonctionne dans la mesure où il a déjà été prononcé dans un cadre semblable auparavant et qu'il le sera à nouveau dans le futur, la seule différence étant qu'il s'applique à un individu différent à chaque fois.

En partant du caractère citationnel et répétitif des énoncés performatifs d'Austin, Butler va suggérer que l'identité d'un sujet est performative, c'est-à-dire que l'identité doit se comprendre comme un processus réitératif dans lequel le sujet doit poser une série d'actes et tenir certains discours qui lui permettront de faire advenir cette identité. Ainsi, c'est parce qu'on cite des manières d'être et d'agir qui nous ont précédés, en les répétant continuellement, que notre identité peut être intelligible : « Il ne faut pas comprendre la performativité comme un "acte" singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme.³³ » Il est important de comprendre que, contrairement à Austin, la performativité pour Butler n'est pas délibérée. La performativité est un concept qui permet de décrire ou caractériser un processus par lequel l'identité d'un sujet se construit, mais Butler prend bien garde de souligner que la notion de construction n'implique pas celui d'artificialité :

Ce qui a été compris comme la performativité du genre, loin d'être l'exercice d'un volontarisme affranchi de toute contrainte, s'avère ne pouvoir être pensé indépendamment de l'idée de telles contraintes politiques intégrées psychiquement. [...] Une construction n'est, après tout, pas la même chose qu'un artifice. Au contraire, le constructivisme doit prendre en compte le domaine de contraintes sans lequel un être vivant et désirant ne peut se développer. Et chacun de ces êtres est

³² Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1^{ère} éd. 1997], p. 56.

³³ Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1^{ère} éd. 1993], p. 16.

contraint non seulement par ce qu'il est difficile d'imaginer, mais par ce qui est radicalement impensable.³⁴

Un sujet, dans la constitution de son identité, puisera non seulement dans des modèles qui le précèdent, mais intégrera également une série de contraintes sociales qui vont guider la manière dont la performativité se manifestera. Ces modèles et contraintes lui permettront d'être intelligible, à la fois pour les autres et pour lui-même, en posant des actes reconnaissables par tous. Ainsi, on se performe pour soi et pour les autres, mais sans que cela puisse être détecté de quiconque :

Il est significatif que la performance fonctionne, produise un effet de réel, dans la mesure où elle *ne peut pas*³⁵ être interprétée. [...] Pour qu'une performance fonctionne, il faut donc que l'interprétation ne soit plus possible, ou que la lecture, l'interprétation, paraisse n'être qu'une espèce de vision transparente, où ce qui apparaît et sa signification coïncident.³⁶

La manière dont un sujet agit doit pouvoir être comprise comme allant de soi, comme étant entièrement intelligible et univoque, c'est-à-dire que l'acte posé ne doit pas susciter de questionnements sur sa signification.

Malgré tout, la performativité ne doit pas se concevoir comme un déterminisme. Parce que les normes sociales ont besoin d'être réaffirmées sans cesse pour faire sens, cela signifie également qu'il est possible de déplacer le sens de ces normes en les répétant dans des contextes différents, inhabituels. Butler explique que :

[...] la contradiction a lieu lorsqu'une personne, qui est exclue de l'universel et lui appartient néanmoins, parle depuis une situation de clivage où elle est à la fois autorisée et non autorisée (voilà qui mine la perspective d'une délimitation nette d'un « site de l'énonciation »). En parlant, elle ne s'assimile pas simplement à une norme existante, puisque cette norme se fonde sur son exclusion, et que son discours remet par conséquent en question les fondements même de l'universel. Dire et manifester l'altérité au sein de la norme (l'altérité sans laquelle la norme ne « se connaîtrait pas elle-même »), manifeste l'échec de la norme à rendre effective la portée universelle qu'elle représente, ce qu'on pourrait appeler *l'ambivalence prometteuse de la norme*.³⁷

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ L'auteure souligne.

³⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁷ L'auteure souligne. *Ibid.*, p. 148.

Plusieurs critiques ont reproché à la conception butlérienne de la performativité de rendre difficile l'action politique puisque Butler, en s'ancrant trop dans le langage, ne prend pas assez en compte les conditions matérielles d'existence auxquelles doit faire face tout être humain.³⁸ Pourtant, il me semble que cette théorie soit la plus efficace afin de comprendre en quoi le fait qu'Emin soit parvenue à faire sa place dans le monde de l'art, et par extension dans la société en général, en récupérant des stéréotypes féminins d'irrationalité, peut être considéré comme un assouplissement des normes de l'excellence artistique pour les femmes. Le fait qu'Emin justifie ses comportements comme étant causés par sa position d'artiste et qu'elle soit par la suite acceptée comme telle, démontre qu'il est toujours possible de transformer les normes qui définissent artiste. Comprendre la performativité à l'œuvre dans la constitution d'une personnalité d'artiste au féminin chez Emin est un outil d'analyse nécessaire pour comprendre le changement qui s'est effectué dans les discours sur l'artiste depuis ses débuts controversés jusqu'à sa reconnaissance institutionnelle.

Afin d'analyser la performativité chez Emin plus efficacement, trois caractéristiques ont été dégagées, soit la citation, la répétition et l'univocité. Ces caractéristiques se retrouvent à la fois dans les œuvres d'Emin, mais également dans les discours et les actes qu'elles posent dans la sphère publique. Ces qualités de la performativité se détectent presque en tout temps chez Emin et constitue donc une manière efficace de démontrer l'étendue de l'effet performatif des actes et des paroles d'Emin dans son intégration au monde de l'art.

Pour Butler, la citation est constituée de l'ensemble des comportements, des agissements, des manières d'être intelligible que l'on performe. Elle soutient qu'un individu adoptera des comportements qui existaient bien avant sa venue au monde, ce qui lui permet d'affirmer que ceux-ci sont des citations :

[...] cette action fait écho à des actions précédentes, et *accumule la force de l'autorité à travers la répétition ou la citation d'un ensemble antérieur de pratiques faisant autorité*³⁹. Cela signifie donc qu'un performatif « fonctionne » dans la mesure

³⁸ On peut se référer entre autres à l'ouvrage de Lois McNay, *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000, 190 p.

³⁹ L'auteure souligne.

où il *s'appuie sur, en même temps qu'il masque*, les conventions constitutives par lesquelles il est mobilisé. En ce sens, aucun terme, aucune affirmation, ne peut fonctionner performativement sans l'historicité accumulée et dissimulée de la force.⁴⁰

En effet, si la performativité n'est pas un processus conscient de performance du genre, un individu ne peut pas se créer son genre à partir de rien, selon ses envies du moment. Il adoptera plutôt les manières d'être attribuées à son genre et les intégrera à sa personnalité, sans s'apercevoir de la répétition qu'il effectue. C'est dans cette optique que Butler peut dire que les actes précèdent le sujet. Un individu répétera et assimilera ainsi une manière d'être au monde qui existait avant lui sans que celui-ci ne s'aperçoive de la citation qu'il effectue :

Le « je » ne peut pas raconter l'histoire de sa propre émergence ni donner ses propres conditions de possibilité sans témoigner d'un état de chose auquel on ne peut pas avoir assisté, puisqu'il précède sa propre émergence comme sujet susceptible de connaître et qu'il constitue donc un ensemble d'origines qu'on ne peut raconter qu'en vertu d'un savoir autorisé.⁴¹

Les comportements et les émotions que fait valoir Emin à la fois dans ses œuvres et ses différentes apparitions médiatiques sont facilement assimilables à deux stéréotypes, soit celui de l'artiste de génie romantique et celui de la féminité. Ainsi, Emin n'a, au final, rien inventé, mais la mise en relation de ces deux stéréotypes crée un amalgame nouveau.

La répétition, qui recoupe la citation dans la mesure où celle-ci est une reprise d'actes préexistants, implique de garder une certaine constance dans ses actes, c'est-à-dire d'adhérer à une certaine manière de fonctionner et de s'en tenir à celle-ci. La répétition permet à l'individu de pouvoir être perçu comme étant cohérent avec lui-même. L'identité se construit à partir de traits nombreux, mais reconnaissables, qui forment ce que l'on considère être la personnalité d'un individu.

Si plusieurs ont pu dire que l'œuvre d'Emin était Emin elle-même, qu'il n'y avait pas de frontière entre l'artiste et son art, c'est parce que l'artiste s'est attachée à représenter dans ses œuvres des événements, souvent douloureux, qu'elle a vécu. Ces événements sont souvent répétés dans plusieurs œuvres, créant, comme le soutient Ulrich Lehman, un poncif, c'est-à-

⁴⁰ Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 229.

⁴¹ Judith Butler, *Le récit de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1^{ère} éd. 2005], p. 37.

dire une manière de rendre son travail immédiatement reconnaissable : « The double meaning of the *poncif*, creating a typical body of work as well as marking out the artist as recognizable character is potently realized through Emin's use of intimate details in her art.⁴² » Ainsi, Emin utilise des détails de sa vie personnelle comme une espèce de marque de fabrique qui permet d'associer facilement les œuvres à l'artiste. Comme les spectateurs des œuvres n'ont pas assisté aux événements représentés, Emin utilise ensuite divers moyens pour pouvoir les raconter.

Le terme d'univocité n'apparaît pas dans les écrits de Butler. Toutefois, il est éclairant pour caractériser la performativité chez Emin tout en restant à l'intérieur des conceptions de Butler. Si on se réfère au dictionnaire *Le petit Robert*, univocité se rapporte à ce qui a un caractère univoque, soit une correspondance ou une relation dans laquelle un terme entraîne toujours le même corrélatif. L'univocité est ce qui ne peut qu'avoir un seul sens possible. De même, Butler explique que la performativité ne peut fonctionner qu'à la condition qu'elle ne puisse pas être interprétée : « L'impossibilité d'interpréter signifie donc que l'artifice fonctionne, que l'approximation de la réalité paraît être accomplie, le corps réalisant la performance et l'idéal réalisé par la performance paraissant indiscernable.⁴³ » Pour que la performativité fonctionne, c'est-à-dire que les actes qui la constituent ne puissent pas être détectés, il faut que ces actes semblent aller de soi. De manière générale, on ne se demande pas ce que signifie chaque geste que pose une personne quotidiennement, on connaît la signification de ces gestes de manière univoque.

L'univocité est la caractéristique qui permet de distinguer la pratique artistique d'Emin de celles de ses contemporains. En effet, les œuvres d'art se conçoivent généralement comme des objets ouverts à l'interprétation, des objets aux sens multiples souvent codés qui nécessitent une analyse méticuleuse. Au contraire, les œuvres d'Emin sont souvent perçues comme n'ayant pas besoin d'être analysées ou décodées, parce que tout leur contenu serait révélé instantanément, qu'il n'y aurait rien à découvrir au-delà de l'expérience et des

⁴² Ulrich Lehman, « The Trademark Tracey Emin », dans Mandy Merck et Chris Townsend (éds), *The Art of Tracey Emin*, Londres, Thames and Hudson, 2002, p. 78.

⁴³ Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 137.

émotions qui y sont attachées et que l'artiste exprime par ses œuvres⁴⁴. Cela est d'autant plus accepté que l'artiste elle-même s'évertue à démontrer que les émotions et les événements représentés dans ses œuvres sont vrais et authentiques. D'ailleurs, Emin, en parlant des critiques qui n'aiment pas son travail dit :

Your job is to unravel the "secret" or whatever, and you come across an entity like me. It's going to piss you off. Because there's no great secret, what you see is what you get, and anyone can understand what I'm doing. So, it's almost like I make this critic-person redundant, just by my attitude, and they resent me for that. It's that simple.⁴⁵

Emin conclut que plusieurs critiques d'art n'aiment pas ses œuvres parce que leur travail d'interprétation est rendu inutile par le fait qu'il n'y a pas de secret à découvrir, elle dit tout ce qu'il y a à savoir dès le départ.

La performativité chez Emin doit être mise en relation avec le concept de *parrhesia* tel qu'expliqué par Michel Foucault afin de mieux comprendre de quelle manière les propos de l'artiste peuvent être reçus comme vrais et authentiques, sans questionnement. Dans *Fearless Speech*, Foucault explique que la *parrhesia* est d'abord une pratique verbale qui se traduit en français communément par franc-parler. Il s'agit avant tout d'une manière de s'exprimer dans laquelle le locuteur dit absolument tout ce qu'il pense. Ainsi, parce qu'il ne cache rien à ses interlocuteurs, on peut accepter ses paroles comme étant porteuses de vérité :

The one that use *parrhesia*, the *parrhesiastes*, is someone who says everything he has in mind: he does not hide anything, but open his heart and mind completely to other people through his discourse. In *parrhesia*, the speaker is supposed to give a complete and exact account of what he has in mind so that the audience is able to comprehend exactly what the speaker thinks.⁴⁶

Toutefois, on ne peut pas qualifier tous les discours qui se veulent énonciateurs de vérité de *parrhesia*, puisque celle-ci relèvera de la morale. Une personne complètement franche, c'est-à-dire qu'elle parvient à faire correspondre ses paroles avec ses actes en tout temps, sera

⁴⁴ « What is there to say about Emin's art other than to hold it up for the viewer's appreciation, exclaiming 'here it is'? It seems to be very direct and to be about life as it is lived. » (Julian Stallabrass, *High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art*, Londres et New York, Verso, 2006 [1^{ère} éd. 1999], p. 36.)

⁴⁵ Tracey Emin citée dans Robert Preece, « Exposed: A Conversation with Tracey Emin », *Sculpture*, vol. 21, no. 9, novembre 2002, p. 43.

⁴⁶ Michel Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, p.12.

considérée comme la meilleure personne pour juger du bien-fondé des actes des autres. Ainsi, le *parrhesiastes* deviendra un conseiller privilégié pour celui qui cherche à transformer sa vie afin de devenir une meilleure personne, particulièrement pour les gouvernants et les hauts placés dans la cité grecque⁴⁷. Foucault écrit ensuite que plus tard, la *parrhesia* devient un moyen d'analyser ses propres actes afin de pouvoir se transformer soi-même, sans nécessiter les conseils d'autrui⁴⁸. Il s'agit de la forme de *parrhesia* qui nous intéresse dans le cas d'Emin, puisqu'elle cherche à se comprendre afin de parvenir à devenir « meilleure ». Cela est particulièrement mis en évidence dans la chronique qu'Emin rédige hebdomadairement pour le journal *The Independent* à partir de 2005. Elle écrit, dans sa chronique du 15 juillet 2005 :

Throughout my life the only discipline that has been enforced is by me on myself. I didn't have to go to school, because I hated it. I ate what I wanted, drank what I wanted, smoked what I wanted, fuck who I wanted – and that was when I was a kid. And now there's something that I really want, and that is the ability to change my life.⁴⁹

Deux semaines plus tard, elle note : « But at the grand old age of 42, one thing I've learnt by failing my driving test is that just because I want something doesn't mean I can have it.⁵⁰ » Emin utilise entre autres sa chronique pour faire le bilan sur sa vie, énoncer ses avancées et ses régressions et, ultimement, parvenir à devenir une « meilleure » personne selon les buts qu'elle se fixe.

Toutefois, il faut prendre garde de ne pas confondre la *parrhesia* avec la confession, acte qui a intéressé Foucault dans le premier tome de *L'histoire de la sexualité*. Pour Foucault, la confession est aussi un discours de production de vérité, mais elle se distingue de la *parrhesia* en ce qu'elle implique la contrainte, mais surtout une part de honte⁵¹. La *parrhesia*, au contraire, ne peut être qu'effectuée par un sujet libre qui considère être de son devoir de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106-107.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁹ Emin, « 15 July 2005 », *My Life in a Column*, p. 41.

⁵⁰ Emin, « 29 July 2005 », *My Life in a Column*, p. 43.

⁵¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (coll. « NRF »), 1976, p. 28.

dire la vérité⁵². Il est important de mentionner ceci, puisque la pratique d'Emin est souvent qualifiée de confessionnelle⁵³. Pourtant, la manière dont elle se dépeint n'a rien de repentant. Au contraire, Emin veut comprendre ce qu'elle est et a décidé que faire de l'art serait un bon moyen pour y parvenir. Ainsi dans une entrevue, Emin répond à la question « *Is your self the subject of your art ?* » par :

« Yes, it's my internal self or my self, which witnesses.[...] you don't understand what your life is outside of yourself. So my endeavor in life is to get to know all about that and that's why it's never a dull subject. [...] It didn't actually have to be about me it could have been about someone else, but I don't know someone else.⁵⁴ »

Emin justifie alors sa pratique artistique comme une espèce de quête de soi.

Par ailleurs, la quête de soi d'Emin n'a pas que des répercussions sur l'artiste. Elle performe cette quête dans le domaine public, permettant à tous de prendre position. Par conséquent, la performativité ne peut pas s'arrêter à l'artiste, elle doit s'étendre au spectateur et à la critique qui accepte ou refuse l'identité d'Emin comme intelligible. Comme l'écrit Butler :

La force normative de la performativité, son pouvoir d'établir ce qui est reconnu comme un « être », ne s'exerce pas uniquement à travers la réitération, mais également à travers l'exclusion. Comme dans le cas des corps, ces exclusions hantent la signification comme ses frontières abjects ou ce qui est strictement forclos : l'invivable, l'inracontable, le traumatique.⁵⁵

Ainsi, le rôle des spectateurs est primordial pour démontrer l'ampleur du succès de l'artiste. La performativité chez Emin doit se comprendre comme une sorte de dialogue entre l'artiste et le public qui possède le pouvoir de rejeter les actes d'Emin et de l'exclure de la sphère de

⁵² Foucault, *Fearless Speech*, p. 19.

⁵³ Les œuvres à caractère autobiographique et intime sont souvent qualifiées de confessionnelles sans que la définition de ce terme ne soit développée. Ce terme est utilisé pour qualifier la pratique de Louise Bourgeois et de Tracey Emin en particulier. À l'annonce de la mort de Bourgeois, *The Telegraph*, un quotidien anglais, titrait : « Louise Bourgeois Invented Confessional Art ». Cet article considère Bourgeois comme « Tracey Emin's spiritual grandmother » en ce que le symbolisme des œuvres de l'artiste est incompréhensible si le spectateur ne connaît pas la biographie de l'artiste. (Richard Dorment, « Louise Bourgeois Invented Confessional art », *The Telegraph*, 1 juin 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/7794168/Louise-Bourgeois-invented-confessional-art.html>, consulté le 19 juillet 2011.) Emin occupe également le poste de Professor of Confessional Art à l'European Graduate School. (Voir la page de présentation de Tracey Emin, Professor of Confessional Art, <http://www.egs.edu/faculty/tracey-emin/biography/>, consulté le 18 décembre 2010.)

⁵⁴ Tracey Emin, cité dans Barry Schwabsky, « Tracey Emin : Au centre de ses rêves. Tracey Emin: Really Really Good », *Art Press*, no. 335, juin 2007, p. 45.

⁵⁵ Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 192.

l'art. L'œuvre s'avère donc comporter une dimension politique insoupçonnée, puisque Emin parvient à faire admettre des comportements habituellement jugés inadmissibles par le public. Ainsi, la performativité chez Emin peut être considérée comme ayant un effet politique dans la mesure où celle-ci constitue une déstabilisation des normes qui constituent une identité de femme artiste. Toutefois, il faut admettre qu'Emin émerge comme artiste à une époque propice pour mettre de l'avant un comportement pouvant être jugé choquant. Le monde de l'art dans les années 1990 voit émerger à Londres plusieurs artistes qui feront de leurs attitudes outrancières et irrévérencieuses une marque de commerce. Spécialiste de l'autopromotion à travers les médias de masse, la tendance des *Young British artists* n'est pas étrangère au succès fulgurant d'Emin.

CHAPITRE II

JETER LES FONDATIONS

Le contexte artistique anglais nécessite une introduction avant de pouvoir se plonger dans la pratique d'Emin. D'abord parce que tout contexte socio-historique façonne la manière dont un artiste conçoit sa pratique, mais également de par la singularité du monde de l'art à Londres dans les années 1990. Peu de lieux ont favorisé une telle interaction entre le monde des arts visuels contemporain et les médias de masse. Par ailleurs, à l'époque où les *young British artists* sont à leur apogée, Emin est encore une figure mineure du milieu de l'art. À l'intérieur de différentes propositions plastiques, Emin se met en scène comme artiste et fonde les premières assises de son image.

2.1 *Young British artists*

Tracey Emin est généralement associée aux *Young British artists*, souvent désignés sous l'abréviation *yBas*. Il est nécessaire de situer ces artistes dans leur contexte d'émergence avant de pouvoir situer Emin elle-même, puisque ces artistes ont eu une influence considérable sur le paysage artistique londonien dans lequel Emin a émergé et continue à évoluer.

Dans son acception originale, les *yBas* désignent généralement un groupe d'artistes ayant étudié au Goldsmith College au sud de Londres et dont une ou plusieurs œuvres ont figuré dans l'exposition « Freeze » en 1988. Organisée par Damien Hirst dans un immense hangar industriel, l'exposition montrait le travail de Mat Collishaw, Sarah Lucas, Angus Fairhurst, Gary Hume, Angela Bulloch, Ian Davenport, Damien Hirst et plusieurs autres. Cette

exposition a pris des proportions mythiques grâce au succès fulgurant dont a joui cette génération d'artistes par la suite.

Toutefois, plusieurs facteurs d'ordre économique et contextuel expliquent la montée rapide de ces artistes¹. À cette époque, la Grande-Bretagne est dirigée par le gouvernement de Margaret Thatcher et le monde de l'art bat de l'aile dû à d'importantes coupures dans les subventions gouvernementales et d'une récession qui frappe durement le marché de l'art. Ainsi, au moment où *Freeze* a lieu, plusieurs galeries commerciales sont forcées de cesser leurs activités ou de se tourner vers des artistes bien établis qui constituent une valeur sûre sur le marché de l'art. Les artistes émergents n'auront d'autres choix alors que de monter leurs propres expositions, le plus souvent dans des lieux industriels abandonnés. Cette nécessité de devoir se débrouiller par eux-mêmes, sans l'aide du marché de l'art, a très probablement aidé à créer une cohésion de groupe.

Également, un important collectionneur anglais, Charles Saatchi, un magnat de la publicité, doit vendre son importante collection d'art à cause de problèmes financiers. Il recommence peu après à acheter des œuvres, mais se tourne vers des artistes plus jeunes dont la carrière reste encore à faire et dont le prix des œuvres est encore très bas. Il visite d'ailleurs l'exposition *Freeze* et acquiert l'œuvre *Bullet Hole* (1988) de Mat Collishaw. Le changement dans les règles d'attribution du prix Turner décerné chaque année constitue le dernier facteur qui a fait en sorte non pas de faire émerger les *yBas*, mais plutôt de sécuriser leur place dans l'institution artistique anglaise. Depuis 1991, le prix est remis à un artiste vivant en Grande-Bretagne, âgé de moins de 50 ans et dont l'œuvre a été exposée dans la dernière année. La remise de ce prix, diffusée en direct à la télévision, a donné une grande visibilité médiatique à ces artistes qui en étaient alors qu'à leurs débuts. Par exemple, Damien Hirst a été nommé la première fois en 1992 à l'âge de 27 ans et Rachel Whiteread a remporté le prix en 1993 alors qu'elle n'avait que 30 ans.

Bien que l'art des *yBas* ne constitue pas un style visuel à proprement parler, la plupart des artistes partagent certaines caractéristiques énumérées par Julian Stallabrass dans son ouvrage

¹ Pour une mise en contexte plus détaillée, se référer à l'introduction de l'ouvrage de Stallabrass, *High Art Lite*, p. 1-13.

*High Art Lite : The Rise and Fall of Young British Art*². L'auteur décrit l'art des *yBas* comme s'intéressant au monde contemporain avec une préférence pour la culture populaire britannique. Ces artistes exploitent donc des éléments issus des médias de masse en plus d'en utiliser les stratégies pour attirer l'attention des spectateurs. L'une des caractéristiques soulevée par Stallabrass est que ces artistes font des œuvres d'apparence conceptuelle tout en étant visuellement spectaculaires. Ainsi conçu, l'art des *yBas* possède toutes les qualités pour attirer l'attention des médias. Stallabrass ajoute :

As a whole, it was an art that could be quickly understood, at least on some level, and was camera-friendly, looking good when reproduced in newspapers and magazines. These are quite novel subjects and qualities in British art but are not the least surprising in the British press [...].³

L'auteur conclut que l'art produit par les *yBas* est un art qui ressemble à de l'art conceptuel, mais qui traite des sujets favoris des journaux anglais, soit la violence, la sexualité, les enfants maltraités, le caractère anglais, la célébrité et les potins. Cela en fait une tendance artistique immédiatement assimilable par les spectateurs, mais qui, en même temps, leur donne l'impression d'être devant une œuvre complexe, d'où le titre de son ouvrage, *High Art Lite*. Pour Stallabrass, l'art des *yBas* est un succédané du grand art, rien de plus. Malgré sa vision très critique de cette tendance, le portrait socio-historique de l'émergence des *yBas* dressé par Stallabrass est bien développé.

La facilité d'approche des sujets traités par les *yBas* a permis de mettre en place une dynamique particulière dans le monde de l'art londonien. En effet, les *yBas*, bien que produisant des œuvres d'art montrées dans le circuit des galeries et des musées d'art contemporain, ont profité d'une visibilité médiatique sans précédent, touchant ainsi un public qui n'est pas restreint aux seuls amateurs d'art contemporain. Ces artistes, tout au long des années 90 ont ainsi profité d'un statut de célébrité peu commun. Aussi, pour véritablement comprendre l'ampleur du phénomène des *yBas* en Angleterre, plus particulièrement à l'intérieur du contexte londonien, il faut souligner le statut de ces artistes qui peut se comparer aisément à celui de n'importe quelle vedette de rock ou de cinéma. Ainsi, Gregor

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 131.

Muir, dans un livre racontant son expérience à l'intérieur du cercle très fermé des *yBas* rapporte :

Whereas most restaurant owners nowadays might target footballers or models, in the new London scene it was artist and their coterie who were considered the bright young things. Without really noticing it at the time, artists were being wheeled out to bring added kudos to a place, to make it hip and happening. Maybe their presence would help attract other young people with spare cash. Suddenly in demand, art featured in all the right magazines and the artists were seen posing in cool portraits shots.⁴

Loin d'être un ouvrage d'histoire de l'art, le livre de Muir raconte de l'intérieur l'histoire de l'ascension des *yBas*, autant dans la sphère artistique que mondaine, d'un point de vue autobiographique. Son récit traite des frasques plus ou moins publiques des différents artistes qu'il a côtoyé, qui n'est pas sans rappeler les nombreuses autobiographies de vedettes de musique rock⁵. Ce compte-rendu de Muir est pertinent dans le cas qui nous occupe puisqu'Emin a approuvé cet ouvrage en en faisant ouvertement la promotion dans la chronique hebdomadaire qu'elle a écrit pour le journal *The Independent*⁶. Muir utilise un ton nostalgique dans ses descriptions. Il traite de la fin des *yBas* en brossant un portrait de la manière dont ces artistes étaient dépeints dans les médias et à laquelle les *yBas* eux-mêmes ne voulaient plus être associés :

By the late Nineties, an image had been constructed in the media of the quintessential YBA, largely defined by the antics of the Chapman brothers, Tracey Emin, Damien Hirst and Sarah Lucas, among others. To be a Young British Artist was to ascribed the following attributes. A 'fuck you' attitude was essential, as was drinking excessive amounts of alcohol. Ideally, you had a working-class background and swore a lot. You spent your days in the Groucho Club or the Golden Heart where you'd stay up late talking to Sandra. You'd then knock up an artwork made out of toilets and dead animals that would be unveiled in a posh gallery and snapped up by Charles Saatchi for an obscene amount of money. You would appear drunk on television. You'd dine in all the best restaurants and not eat a thing. You'd got out on the town with Vivienne Westwood and Kate Moss, who thought you were a darling.

⁴ Gregor Muir, *Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art*, Londres, Aurum Press, 2009, p. 188.

⁵ Plusieurs autobiographies écrites par des membres de groupes de musique rock cherchent avant tout à sceller le mythe de la maxime « sexe, drogues et rock & roll » que ces groupes se devaient avoir vécus pour avoir droit d'être considérés comme des musiciens de rock « authentiques ». À cet égard, l'autobiographie à cinq mains du groupe Mötley Crüe est exemplaire : Tommy Lee, Vince Neil, Mick Mars, Nicki Sixx et Neil Strauss, *The Dirt : Confessions of the World's Most Notorious Rock Band*, New York, Harper Entertainment, 2001, 448 p.

⁶ Tracey Emin, « 8 January 2009 », *My life in a Column*, p. 353-354.

You were photographed in a studio you hadn't visited in weeks wearing expensive designer clothes, looking charismatic and pulling faces. When interviewed, you'd talk about your roots and what it was like to be poor. Suddenly, your phone would ring and you'd have to be off. Constantly flying around the world, you'd stay in the best hotels and trash your room within seconds, leaving a trail of empty vodka bottles and suspiciously smeared mirrors. Whether it was true or not, the relentless media hype began to tar the YBAs. It didn't take long before people wanted to distance themselves from the excess.⁷

Cette longue citation sur la perception des *yBas* met en évidence combien le stéréotype du *yBa* typique se rapproche de celui d'une vedette à l'égo démesuré. Grâce à leur visibilité médiatique, leurs comportements inappropriés en public et leurs œuvres scandaleuses, les *yBas* constituaient l'emblème parfait de la décadence du monde de l'art aux yeux d'une certaine critique conservatrice. Il faut mentionner que le contexte britannique a cela de particulier que la décadence de l'art est un sujet très populaire dans les journaux, surtout les journaux à potins⁸.

Néanmoins, le succès sans précédent des *yBas*, qui a fait sortir le marché de l'art anglais de son marasme et en a fait le chef de file sur le plan international, a profité, tout au long des années 1990 d'un support presque inconditionnel de la critique d'art en art contemporain. Ainsi, les discours sur l'art se sont divisés en deux catégories distinctes, soit ceux qui détestaient et ceux qui adoraient. Edward Lucie-Smith, historien de l'art anglais dont le point de vue sur le monde de l'art est plutôt conventionnel, écrit un article qui critique la décennie des *yBas* qui n'est pas sans rappeler la position de Stallabrass dans *High Art Lite*. Lucie-Smith considère qu'il était difficile durant cette période de trouver une critique rigoureuse sur l'œuvre de ces artistes. D'un côté, il y avait une prolifération de critiques non spécialisés qui dénonçaient la décadence de l'art en pleurant la mort du beau⁹. Il faut mentionner ici que la critique d'art en Grande-Bretagne dans les journaux à grand tirage s'apparente plutôt à de la chronique d'humeur. Rédigés par des journalistes vedettes, les critiques dépeignent

⁷ Muir, *Lucky Kunst*, p. 220.

⁸ On peut mentionner à cet égard les nombreux articles parus lors de la nomination de Tracey Emin pour le prix Turner en 1999 et de l'exposition de l'œuvre *My Bed* (1998) à la Tate Gallery. Voir entre autres : S. Wavell, « In Bed with Tracey : At Least the Naughty Schoolgirls Liked It », *The Sunday Times*, 24 octobre 1999, p. 4 et D. Alberge, « It's not a Dirty Bed, It's a Turner Prize Entry », *The Times*, 20 octobre 1999, p. 14.

⁹ Edward Lucie-Smith, « The Saatchi Decade and Beyond », *Art Review*, no. 52, février 2000, p. 36.

invariablement de manière négative l'art contemporain avec une nostalgie envers l'art du passé¹⁰. Toutefois, ces critiques n'ont pas eu d'influence sur le monde de l'art malgré leur popularité. D'un autre côté, Lucie-Smith ajoute qu'un groupe de critiques-admirateurs soucieux de plaire aux artistes et à l'institution afin de gravir les échelons, créait une atmosphère incestueuse dans le milieu de l'art¹¹. Il y avait une prolifération de personnes qui gravitaient à l'intérieur du cercle des *yBas* et qui occupaient en même temps plusieurs postes de pouvoir dans le monde de l'art¹². Si ce phénomène n'est pas exceptionnel, sa visibilité médiatique accrue a fait en sorte de rendre les *yBas* et leur entourage plus fragile à la critique. Les propos de Lucie-Smith sont symptomatiques d'une certaine pensée critique qui s'est rendue de plus en plus visible tout au long des années 1990 avant de devenir le discours dominant sur l'art produit par les *yBas* au tournant des années 2000, aidé par la publication *High Art Lite* de Stallabrass cité plus haut. Malgré leur succès fulgurant, les artistes associés au *yBas* tombèrent rapidement en disgrâce et peu d'entre eux sont parvenus à se maintenir à flot jusqu'à aujourd'hui. Cela n'empêche pas qu'ils constituent toujours l'archétype de la superficialité du monde de l'art dans la caricature et les journaux conservateurs en Angleterre¹³.

Tracey Emin tient une place particulière dans ce groupe, y étant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Si on peut dire qu'elle partage leur univers social depuis presque les débuts de l'émergence des *yBas*, ce n'est pas en tant qu'artiste : « If she was known in the art world at all, it was as Sarah Lucas's mad friend.¹⁴ » C'est ainsi que Patrick Elliot, dans une

¹⁰ Le critique le plus connu de ce point de vue est Brian Sewell, critique pour *The Evening Standard* depuis 1984, qui écrit des articles acerbes sur les œuvres des *yBas*. Cet auteur ne cache pas son penchant pour la peinture.

¹¹ Lucie-Smith, « The Saatchi Decade and Beyond », p. 36.

¹² Par exemple, Jay Jopling est le propriétaire de la galerie White Cube et a été marié à l'artiste Sam Taylor-Wood entre 1997 et 2008. Sarah Kent, une critique d'art qui a défendu les *yBas* dès leur début, était éditrice de la section « Art » pour le magazine *Time Out* durant cette période en plus d'être commissaire pour plusieurs expositions à la galerie White Cube et à la galerie Saatchi. Elle a été accusée à plusieurs reprises d'être en conflit d'intérêt puisqu'elle faisait elle-même la critique d'expositions dont elle avait été la commissaire. Également, Gregor Muir, auteur de *Lucky Kunst*, a commencé à se faire offrir d'écrire des articles dans *Time Out* et *Frieze*, au cours des années 1990, parce qu'il était un proche des *yBas*.

¹³ On peut se référer entre autres à la bande dessinée *Young British Artists* d'Andrew Birch et publié depuis la fin des années 90 dans *Private Eye*, un magazine satirique anglais.

¹⁴ Patrick Elliot, « Becoming Tracey Emin », dans *Tracey Emin 20 years*, Edinbourg, National Gallery of Scotland, 2008, p. 23.

monographie sur l'artiste, décrit les débuts d'Emin à l'intérieur du cercle des *yBas*. D'ailleurs, la contribution la plus importante d'Emin à la mythologie des *yBas* a été de participer à la création de The Shop avec Lucas. Celle-ci était déjà une artiste bien établie, tandis qu'Emin avait décidé d'abandonner toute production visuelle à l'époque. Elle contribuait néanmoins à la création des objets mis en vente au même titre que Lucas, mais elle se présentait le plus souvent comme écrivaine, sans toutefois n'avoir rien publié¹⁵. The Shop était ainsi un atelier, un espace d'exposition, une boutique et un lieu de rencontres qui allait devenir central durant sa courte existence. Muir raconte :

The best time to go to The Shop was on a Saturday night. It was perfect. Weekday openings were fairly straight-forward, but the weekend hours were brilliantly absurd: 11 p.m. Saturday night until 4 p.m. Sunday afternoon. Some hefty drinking sessions ensued, Sarah laughing her head off throughout. It was great to arrive after midnight, just as the rest of London was closing down, and find the place alive with people. Everyone brought their own alcohol, and at some point the cassette player would snap into action and we'd all prance around to Bowie, the Beatles and indie group St Etienne.¹⁶

De cette manière, The Shop a contribué à donner une certaine cohésion au groupe des *yBas* avec cet espace où ils se retrouvaient pour discuter et faire la fête, en même temps qu'il a servi de tremplin à Emin. Suite à l'expérience de The Shop, Emin s'est vu offrir par Jay Joplings, le propriétaire de la galerie White Cube qui allait devenir instrumentale dans la promotion de l'art produit par les *yBas*, sa toute première exposition solo alors qu'il n'avait jamais vu son travail. Mais nous y reviendrons plus tard.

Même si Emin faisait partie de l'entourage des *yBas*, son comportement était très différent de celui de ses contemporains. Les *yBas* sont reconnus pour leur attitude décontractée et leur cynisme alors que la personnalité d'Emin est explosive. Muir décrit ainsi la première impression que l'artiste lui a laissée en 1991 :

While seemingly feminine and cute from afar, what came out of her mouth was a quasi-cockney accent that made her quite threatening and punk-like. Fag in mouth, she also came across as quite a toughie and not one to mess with.¹⁷

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Muir, *Lucky Kunst*, p. 66-67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

Toutefois, certains des stéréotypes incarnés par Emin se retrouvent également chez plusieurs autres artistes faisant partie des *yBas*. D'ailleurs, Elizabeth Legge consacre un article sur la reprise des stéréotypes associés à la classe ouvrière par les *yBas*. Elle soulève une critique souvent adressée à ces artistes :

One primary concern voiced by their critics is the question of whether the *yBas* merely opportunistically simulate lost avant-garde engagement, adopting a media-friendly “look” of being shocking in the tradition of the angry young man, the working class hero, and the punk. The *yBas*' enhancing of stereotypes of avant-gardism can be seen as working-classism, a reassertion of punk's working-class as class war.¹⁸

Ainsi, l'attitude *punk* des *yBas*, c'est-à-dire leur apparent manque de respect pour l'ordre établi, leur comportement en public inapproprié et leur fascination pour la culture populaire plutôt que le grand art pourrait être une stratégie d'autopromotion.

Emin n'a pas échappé à ce genre de stéréotypes. L'artiste se plaît à parler de ses origines modestes, voire de son manque d'éducation. Grandissant à Margate, une ville côtière touristique, elle dit avoir quitté l'école à 13 ans, traînant dans les cafés et ayant une vie sexuelle très active jusqu'à l'âge de 15 ans avant de se passionner pour la musique disco¹⁹. Contrairement à ses contemporains, ses origines et ses frasques de jeunesse n'ont pas pour but de montrer qu'elle est avant tout une personne ordinaire qui vient d'un milieu ordinaire, mais servent plutôt à la singulariser, à prouver qu'elle est différente. Elle se lance corps et âme dans des activités qui finissent toujours par l'ennuyer assez rapidement, avant de rencontrer Billy Childish, peintre et poète, qui lui fait découvrir l'art :

Billy was the first person in my life who showed me there was a different way of doing things: that gave me the green light to go ahead – in life and in art. So instead of feeling on the outside I realised there *was*²⁰ an outside and it was called “being an artist.”²¹

¹⁸ Elizabeth Legge, « Reinventing Derivation : Roles, Stereotypes, and Young British Art », *Repre-sentations*, No. 71, été 2000, p. 4.

¹⁹ Elliott, « Becoming Tracey Emin », p. 19.

²⁰ L'auteur souligne.

²¹ Emin citée dans Elliott, « Becoming Tracey Emin », p. 21.

À partir de ce moment, Emin va construire cet « être artiste » que lui a fait découvrir Childish. Ainsi, la manière dont Emin performe ses stéréotypes d'artiste n'est pas étrangère au contexte artistique duquel elle a émergé, puisque les *yBas* ont eux aussi, en général, mis de l'avant des stéréotypes issus de la culture populaire – origines ouvrières, attitude *punk* – afin de se faire connaître et de mousser leur popularité. Les stéréotypes que va mettre de l'avant Emin au début de sa carrière sont très près de la notion de l'artiste exclu de la société, popularisé au tournant du XX^e siècle en rapport avec la figure de l'artiste maudit, dont Vincent Van Gogh est devenu l'exemple par excellence.

2.2 Ébauche du mythe

En parlant de ses débuts, Emin avoue sans ambages qu'elle avait une vision romantique. Les stéréotypes de l'artiste mis en acte par Emin et ce qu'elle en raconte reprennent ce qu'Heinich décrit comme le motif de l'excellence méconnue et de l'injustice. Heinich considère que ce motif est central dans la constitution du régime de singularité :

[...] l'absence de reconnaissance immédiate [...] est imputée à la méconnaissance de ses contemporains, renvoyant la véritable épreuve de grandeur à l'après coup de la postérité. D'où l'ambivalence de la notion de réussite ou d'échec en régime de singularité, où le succès à court terme risque de trahir l'impuissance à innover, tandis que l'échec à court terme peut être la promesse d'une gloire future.²²

Grande admiratrice de l'art expressionniste, Emin conçoit les choses de manière très pessimiste :

I thought that all emotions and feelings had to be totally heightened, and love had to be angst ridden. I didn't think it was OK to feel just a bit down. It had to be everything tumbling down. Not only that, but each problem that came along I would relate back to a whole history of problems stretching back throughout my life like a chain reaction and I'd end up in a complete distressed stupor.²³

Cette période romantique culmine au tournant des années 1990 avec deux avortements qui donne le ton à une quête artistique en dehors de la peinture expressionniste. En effet, ses avortements sont centraux dans les récits d'Emin sur son émergence comme artiste, puisque

²² Heinich, *L'élite artiste*, p. 113.

²³ Tracey Emin en entrevue avec Carl Freedman, « Break on through the Other Side », *Tracey Emin. Works. 1963/2006*, New York, Rizzoli, 2006, p. 254.

le fait d'être enceinte lui fait comprendre que l'acte de création doit se montrer supérieur au simple fait de peindre un tableau, que l'art implique d'y sacrifier sa vie. Dans l'œuvre vidéo *How It Feels* (1996), Emin raconte cette découverte en détail :

I realised there was a greater idea of creativity. Greater than anything I could make with just my mind or with my hands, I realised there was something... the essence of creativity, that moment of conception, the whole importance, the whole being of everything and I realised that if I was going to make art it couldn't be about... it couldn't be about a fuckin' picture. It couldn't be about something visual. It had to be about where it was really coming from and because of the abortion and because of conceiving, I had a greater understanding of where things really came from and where they actually ended up so I couldn't tolerate, or, or, err [sic], I just felt it would be unforgivable of me to start making things, filling the world up with more crap. There's no reason for that. But if I couldn't fill the world up with someone which I could love for ever and ever and ever then there was no way I could fill the world up with just like menial things. That's art.²⁴

Ainsi, le fait de tomber enceinte pour Emin constitue une révélation quant à l'aspect superficiel et inutile de peindre des tableaux. Gen Doy, dans un ouvrage sur le soi dans l'art, mentionne, en parlant d'Emin :

Intentional pregnancies are different from unwanted ones and the mother's decision about this clearly indicate conscious selfhood and agency, albeit within a rather restricted legal framework. And whatever else we may perceive in Emin's work there is certainly no shortage of traces of an active agent/subject.²⁵

Le fait qu'Emin mentionne abondamment ses avortements en tant qu'événement fondateur de sa démarche artistique est, en effet, révélateur de l'importance que donne l'artiste à sa propre capacité de faire des choix afin de parvenir à atteindre ses objectifs. À partir de ce moment, Emin décide que sa capacité à surmonter la série d'échecs qui constitue son existence à cette époque sera le fondement de son œuvre. Toutefois, après avoir pris la décision formelle de cesser de peindre, il lui reste à trouver une manière de réaliser l'œuvre totale qu'elle désire créer à partir d'elle-même.

Elle trouve la solution au moment où elle ouvre *The Shop* avec Lucas. N'ayant produit aucune œuvre, elle sollicite quelques collectionneurs à investir dans son potentiel créateur

²⁴ Transcription de *How It Feels* (1996), dans *Tracey Emin. Works. 1963-2006*, p. 63.

²⁵ Gen Doy, *Picturing the Self. Changing Views in the Subject of Visual Culture*, London, New York, L. B. Tauris, 2005, p. 75.

avec la promesse de leur envoyer une courte correspondance constituée de trois lettres officielles et une lettre personnelle, tout ça pour la modique somme de 10£. Dans l'inscription d'une personnalité artistique dans l'histoire de l'art, la correspondance joue souvent un rôle instrumental. On peut penser à l'importante correspondance de Vincent Van Gogh avec son frère Théo qui a permis de faire de ce peintre l'exemple par excellence de l'artiste maudit²⁶. Le nombre important de lettres adressés à son frère décrit en détail la vie difficile que mène le peintre – absence de reconnaissance, solitude, incompréhension des contemporains, pauvreté, découragement, acharnement, vocation, sacrifice. Le lecteur de ces lettres devient le témoin privilégié de la quête de Van Gogh, lui donnant parfois l'impression d'être connecté directement dans la psyché de l'artiste. Le peintre écrit à son frère Théo en 1885 : « Enfin quoi qu'il en soit, je veux à tout prix aller de l'avant, je veux être moi-même. C'est que je sens en moi-même de l'obstination et je suis au-dessus de ce que les gens peuvent dire de moi et de mon œuvre²⁷. » Ce passage n'est pas banal en ce qu'il inaugure une quête de l'authenticité en art²⁸. En effet, les propos de Van Gogh dans sa correspondance tendent à vouloir convaincre son frère de son travail acharné à vouloir trouver sa propre voie, son propre style. La récupération de la correspondance de Van Gogh a contribué à constituer le mythe moderne selon lequel la touche picturale du peintre est l'exact reflet de sa psyché et, par extension, de son génie incompris. À la suite du mythe de Van Gogh, Emin peut présumer que sa propre personne peut être la fondation d'une démarche artistique, que toute œuvre qu'elle décide de produire ne peut être que le reflet de sa personnalité d'artiste. Ainsi, Emin se peint elle-même à la manière d'une artiste maudite par la série d'échecs artistiques qu'elle doit essayer avant de finalement parvenir à la révélation de ce qu'elle doit accomplir pour devenir une véritable artiste. Elle se positionne dans toute cette tradition d'artistes qui font de l'art parce qu'ils ne peuvent faire autrement. Comme l'écrit d'ailleurs Van Gogh à son frère : « Je n'ai littéralement pas pu me retenir, je n'ai pas pu m'en abstenir ni cesser d'y

²⁶ Heinich décrit l'artiste maudit comme « cette figure paradoxale de la singularité authentique passant de l'incapacité au génie, et de la méconnaissance à la reconnaissance [...] Cette victoire du régime de singularité, la légende de Van Gogh en sera l'apothéose. », (Heinich, *L'élite artiste*, p. 111-112.)

²⁷ Vincent Van Gogh, cité dans Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthologie de l'admiration*, Paris, Les éditions de minuit (coll. « Critique ») 1991, p. 86.

²⁸ Sur ce point, voir l'ouvrage de Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh*, particulièrement le chapitre « L'œuvre faite œuvre. Du silence à l'herméneutique », p. 15-57.

travailler²⁹. » Avec Van Gogh, mais aussi avec une bonne partie des peintres modernes, advient la conception que les grands génies sont d'abord des incompris et que viendra le jour où leur travail sera finalement reconnu à sa juste valeur.

Par ailleurs, le fait qu'Emin offre d'investir dans son potentiel créatif par l'entremise d'une correspondance n'est pas banal également en ce qu'elle offre la chance à des collectionneurs d'avoir la preuve qu'ils croyaient déjà en son plein potentiel alors qu'elle n'avait encore aucune œuvre pour en témoigner. Depuis la fin du XIX^e siècle, il est devenu monnaie courante de spéculer sur un artiste dont l'œuvre n'est pas encore connue et d'espérer ainsi avoir découvert un futur artiste de génie. Heinich commente :

[Le rôle des marchands d'art] ne va cesser de croître avec la crise des institutions [académiques], notamment dans le dernier tiers du siècle, où ils rivaliseront avec les circuits officiels, désormais incapables d'intégrer les nouveaux courants qui commençaient à s'imposer à leur marge. La lenteur des processus de reconnaissance pour les recherches picturales hors-normes, innovantes, permet à quelques marchands de s'engager dans la spéculation [...]. Ainsi commence à apparaître, dès les impressionnistes, l'argument de la postérité récompensant la prise de risque en matière de goût, et de l'artiste contraint d'attendre longtemps la reconnaissance³⁰.

C'est de cette manière que plusieurs marchands ou collectionneurs, depuis Paul Durand-Ruel avec les impressionnistes, sont passés à l'histoire. Ainsi, Jay Joplings, propriétaire de la galerie White Cube à Londres, a découvert Emin en 1993 par l'entremise de sa correspondance offerte dans *The Shop*. Il lui propose de monter une exposition solo dans sa galerie l'année même. Patrick Elliot rapporte :

Jopling already represented Hirst and it took his considerable vision to see that Emin was an unpolished artist of similar stature. [...] it appears that Jopling was unaware that Emin had been to art college or made art: she was still known as [Sarah] Lucas's crazy sidekick who wrote weird letters.³¹

La galerie White Cube a été instrumentale dans la promotion de l'art des *yBas* tout au long des années 1990 et profite maintenant d'un statut enviable sur le marché de l'art en représentant toujours plusieurs artistes issus des *yBas*, mais également des artistes plus établis

²⁹ Van Gogh, cité dans Heinich, *La gloire de Van Gogh*, p. 67.

³⁰ Heinich, *L'élite artiste*, p. 63-64.

³¹ Elliot, « Becoming Tracey Emin », p. 24.

comme Anselm Kiefer et Chuck Close. Elliot, dans la manière dont il raconte comment Jopling a découvert Emin, reprend cette conception du marchand d'art qui a du flair, qui a assez de goût pour différencier les « vrais » artistes des dilettantes, renforçant non seulement l'importance du galeriste, mais celle d'Emin également.

Dans « My Major Retrospective », Emin décide d'exposer une multitude d'objets témoignant de sa vie et de la formation de sa personnalité, un peu à l'image d'un reliquaire. Pour l'artiste, cette exposition est plus une mise au point qu'une collection d'œuvres³². Ainsi, il s'agit d'une rétrospective de ce qui constitue son vécu plutôt qu'une rétrospective de son œuvre. Étonnamment, la réaction du public et de la critique face à cette exposition a été généralement positive. David Littleton, dans *Time Out*, écrit :

This is the show every artist wants to put on but doesn't dare [...] It's the funniest and the most disturbing show in town, a brilliantly simple idea which takes one step further the fashion for bringing real-life into galleries [...] It isn't an ego trip. It's ordinary. It's the Tracey Emin show but here she is Everywoman [...] This show is radical, innocent, crazy, passionate and brave. A coup.³³

Dans le paysage artistique londonien de l'époque, cette exposition détonne. Emin pique définitivement la curiosité du public et de la critique, mais elle n'y vend que très peu d'œuvres. Tout comme l'expérience de *The Shop*, l'artiste est présente sur place à des heures données pour rencontrer les visiteurs afin de leur expliquer en quoi consistent les œuvres exactement. Pas question pour l'artiste d'être mal comprise.

À cette époque, Emin considère que sa présence est nécessaire pour faire comprendre ses œuvres, exerçant un contrôle excessif sur leur présentation et leurs explications. Ainsi, après avoir eu l'impression d'être mal traitée sous prétexte d'être moins connue que les autres artistes durant l'exposition « Brilliant » en 1995, Emin décide d'ouvrir son propre musée où ses œuvres pourront avoir la place qu'elles méritent³⁴. Le Emin Museum ouvre ses portes en 1996 et sert d'atelier, d'appartement et d'espace d'exposition à l'artiste. Encore une fois

³² Emin citée dans Schwabsky, « Tracey Emin: au centre de ses rêves », p. 49.

³³ David Littleton, « Private View », *Time Out*, 1-8 décembre 1993.

³⁴ Emin en entrevue avec Freedman, « Quite a performance », p. 165.

présente lors des heures d'ouverture au public, elle se fait un plaisir de parler aux visiteurs de son travail.

De par sa présence continuelle, Emin acquiert très tôt une réputation de performeuse. David Barrett écrit en 1997 : « By rights she is a performer, not a maker. Perhaps she is simply too strong a personality to be an artist hiding behind work.³⁵ » Dès le départ, plusieurs critiques, dont Barrett, mentionnent la présence écrasante de l'artiste, que ce soit dans le contenu des œuvres ou en dehors de celles-ci dans les propos explicatifs de l'artiste. De fait, il semble que les œuvres d'Emin agissent comme preuve de sa vocation artistique, particulièrement au début de sa carrière, à l'époque où elle cherche (désespérément pourrait-on dire) à faire sa place. Les récits mis en scène dans ses œuvres sont des témoins de l'existence atypique qu'Emin présente comme étant authentique, cela même qui est supposé faire d'elle une « vraie » artiste.

Il est possible de mettre en parallèle la volonté d'Emin à vouloir clarifier ses œuvres auprès du spectateur au début de sa carrière avec la constitution du « je » telle que la décrit Butler :

Et lorsque je construis une séquence ou que je relie un événement à un autre, en donnant des motifs qui éclairent cette liaison, en rendant clair les contours, en identifiant des moments clés parmi les événements et les moments de reconnaissance, en rendant fondamentaux certains schéma récurrents, je ne communique pas seulement quelque chose de mon passé, même si cela en fait indubitablement partie. Je promulgue également le « je » que j'essaie de décrire ; le « je » narratif est reconstitué, dans l'histoire même, à chaque moment où il est invoqué.³⁶

Butler considère qu'il est impossible de se résumer comme sujet. Cette entreprise est nécessairement vaine puisque il reste toujours certains éléments qui constituent une personne et qui ne peuvent être racontés, telle l'émergence d'une personne comme « je ». Toutefois, chaque individu tentera tout de même de se résumer en choisissant des événements passés particuliers qui donneront au sujet la cohérence nécessaire pour fonctionner comme individu dans la société. L'invocation de ces événements fondateurs est un acte performatif. Ainsi, Emin, en rassemblant sous forme d'œuvres des événements marquants de son passé qui

³⁵ David Barrett, « Tracey Emin », *Art Monthly*, no. 207, juin 1997, p. 37.

³⁶ Butler, *Le récit de soi*, p. 67.

expliquent qu'elle est une artiste, fait advenir cette condition d'artiste au moment où les spectateurs entrent en contact avec les œuvres et les événements qu'elles représentent. Cela est d'autant plus efficace si l'artiste est présente et peut renchérir sur la signification d'une œuvre. Cela lui permet de mettre toutes les œuvres exposées en rapport les unes avec les autres afin de tenter de se constituer une cohérence comme sujet artiste auprès des spectateurs de manière plus profitable.

Par ailleurs, certaines œuvres mettent carrément Emin en scène en tant qu'artiste. La performance *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) (fig. 1) est particulièrement intéressante à cet égard. Inspirée par la performance *I Like America and America Likes Me* où Joseph Beuys s'était enfermé dans l'espace d'une galerie avec un coyote pendant quelques semaines en 1974, Emin se cloître dans une galerie de Stockholm pendant deux semaines avec pour seule compagnie du matériel pour faire des œuvres, de la nourriture et de l'alcool. Les visiteurs de la galerie peuvent alors observer l'artiste au travail à travers quelques lentilles installées au mur sans qu'Emin puisse les regarder en retour. À propos de cette œuvre, Emin explique :

It was about being stripped and it could have been about being vulnerable but actually it wasn't, it became about the ego and about the strength of the ego. The strength of my failures are all amalgamated together. It was called *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* because it was for me to get rid of them, plus the fact that painting for me was completely moribund: it was completely bound up with failure. Failure – painting, painting – failure: two things joined together which I wanted to separate, because I quite liked painting.³⁷

Ainsi, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* réaffirme, plusieurs années plus tard, cette même volonté d'un « être artiste » que malgré son échec face à la peinture Emin aimerait devenir. Toutefois ici, il n'est plus mention ni d'avortement ni d'épiphanie sur l'acte créateur. Emin suggère qu'elle ne cherche qu'à surmonter sa peur de la peinture, qu'elle veut être plus forte que la peinture. La peinture n'est ici qu'un prétexte, cette performance est avant tout à propos d'Emin et du statut d'artiste qu'elle revendique. Toutefois, ce statut d'artiste est quelque peu différent de ce à quoi on est habituellement confronté.

³⁷ Tracey Emin en entrevue avec Jean Wainwright, « Interview with Tracey Emin », dans Merck et Townsend (éds.), *The Art of Tracey Emin*, p. 198.

Pendant ces deux semaines, Emin conçoit des œuvres peintes en restant toujours complètement nue. On peut affirmer sans détour que l'artiste joue avec le stéréotype de la femme traditionnellement confinée au rôle de modèle ou de muse, de la femme-objet toujours disponible, d'autant plus qu'Emin se laisse regarder par les visiteurs sans pouvoir faire de même. Néanmoins, ce n'est pas une femme offerte ou passive à laquelle se trouve confronté le spectateur, mais bien à une artiste au travail. En parlant de cette performance, Emin raconte :

Many artists have used female nudes in their work. I've got a good female nude I can use whenever I like and it's mine. I wouldn't let anybody else use it. It's not like I'm going to go out and hire a model. I'm my own muse. And it's so liberating to be naked. You have a better sense of your own being. [...] I use myself in my work. And part of me is my body.³⁸

Emin soutient que tous les corps de femmes nues qui apparaissent dans son œuvre la représentent. D'ailleurs, Emin possède un physique enviable en regard des canons de beauté actuelle et elle ne perd pas une occasion de le mettre en valeur. Ainsi, Emin embrasse une certaine condition objectifiante de la femme mais la subvertit en refusant que quiconque à part elle-même puisse l'objectifier³⁹.

L'artiste a donné un titre différent à la série de photographies prises lors de cette performance. Cette série, *Naked Photos – The Life Model Goes Mad* (fig. 2), démontre bien l'intérêt d'Emin pour cette double condition d'artiste et de modèle. En effet, en regardant ces photos où une jeune femme nue peint dans un environnement qui ressemble à un atelier d'artiste avec plusieurs autres toiles à différents stades de finition, le spectateur peut penser qu'il s'agit d'un modèle qui a décidé de prendre possession de l'atelier du peintre pour qui elle pose. Toutefois, il suffit de connaître un tant soit peu le travail d'Emin pour savoir qu'il s'agit nécessairement de l'artiste elle-même sur ces photos.

³⁸ Emin en entrevue avec Freedman, « Quite a performance », p. 166.

³⁹ La question de l'objectification du corps féminin est un thème récurrent dans les écrits féministes. Il faut se référer au texte déterminant de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no. 3, automne 1975, p. 6-18. Dans cet essai, Mulvey décrit comment le cinéma hollywoodien reproduit les mécanismes d'oppression des femmes à travers ce qu'elle nomme le *male gaze*, soit le regard masculin. Le cinéma dicterait la manière dont les hommes et les femmes sont perçus, en dirigeant le regard du spectateur de telle sorte que les hommes se retrouveraient toujours en position de sujet alors que les femmes seraient confinées à une position d'objet.

La réflexion d'Emin sur son statut d'artiste va plus loin dans la dichotomie de l'artiste et de son modèle. Parmi les nombreuses toiles qu'elle peint lors de cette performance, elle fait plusieurs copies d'œuvres de « grand maîtres modernes⁴⁰ », ceux que l'on reconnaît par l'originalité de leur touche et de leurs œuvres. Emin raconte :

I did a Schiele, I did a Picasso and three versions of *The Scream* [by Edward Munch]. When I did the Picasso though, it was quite funny, I realized how much I resented and didn't like Picasso. I was only after I had done the painting that I realized that. As I did the paintings it made me think about the artists and how they lived and worked. I thought that Picasso was this great genius, this great artist and great man, yet he treated woman disgustingly. And I realized how easy it is to get somewhere in life if you decide just to dismiss half of humankind. You just dismiss women and treat them like objects and use them at your disposal, like a Mormon polygamist.⁴¹

On pourrait affirmer qu'avec ce genre de propos, Emin soutient que, contrairement à ces peintres modernes, elle n'a besoin d'utiliser personne pour parvenir à ses fins.

Par ailleurs, en se montrant ainsi dans l'action de copier, l'artiste fait un véritable pied de nez à la notion de « chef-d'œuvre » en montrant que ce qui fait une œuvre d'art, c'est avant tout l'artiste. D'autant plus que toutes les « œuvres » produites durant cette performance ne constituent pas pour Emin des œuvres à part entière, mais font plutôt partie d'une installation agissant comme artéfact de l'acte. Si la touche des grands maîtres modernes est souvent invoquée comme preuve de leur génie, en la reproduisant, Emin considère qu'elle peut faire la même chose en reconnaissant du même coup que c'est inutile. Toutefois, en s'exposant au regard du spectateur en même temps qu'elle fait ces reproductions, elle veut avant tout démontrer que l'artiste, et l'acte créateur qu'il engendre, sont plus importants que les œuvres produites. Emin, dans cette performance, place l'artiste au-dessus des œuvres. Cette performance représente ainsi une impressionnante mise en acte du projet d'Emin dans lequel l'artiste primera toujours sur les œuvres.

Les œuvres du début de la carrière d'Emin sont conçues afin de permettre une écrasante présence de l'artiste. Ses œuvres étant le seul moyen pour Emin de communiquer son désir

⁴⁰ On peut discerner dans le coin supérieur gauche de la fig. 2 un détail d'une empreinte corporelle d'Emin qui fait référence à la série de tableaux nommée *Anthropométrie* réalisée en 1960 par l'artiste français Yves Klein (1928-1962).

⁴¹ Emin en entrevue avec Wainwright, « Interview with Tracey Emin », p. 196-197.

d'être considérée comme une grande artiste, il n'est pas étonnant qu'elle utilise le médium de la performance ou qu'elle ouvre un musée où elle est disponible pour expliquer en détail son travail aux spectateurs. Emin pose ainsi les jalons afin que son œuvre et sa personne soient indissociables pour le spectateur. Elle fait revivre du même coup le stéréotype romantique de l'artiste maudit dans lequel l'artiste sacrifie sa vie à son art, et ce, même si la reconnaissance tarde à venir. D'ailleurs, durant cette période, Emin reste une artiste relativement inconnue qui fait parler d'elle uniquement à l'intérieur du milieu de l'art. Toutefois, la série de scandales qui éclate à la fin des années 1990 autour de sa pratique, notamment suite à l'exposition de l'œuvre *My Bed* lors de sa nomination pour le prix Turner en 1999, lui permet d'obtenir une visibilité médiatique sans pareil. Cette visibilité soudaine nécessite une période d'adaptation pour l'artiste qui perd le contrôle des discours diffusés sur son œuvre. Par ailleurs, le succès d'Emin amène également des critiques et des historiens d'art à développer un discours académique sur la pratique de l'artiste. Ainsi, la période où Emin fait l'objet d'une série de scandales constitue un moment charnière pendant laquelle l'artiste et ses défenseurs doivent adapter leurs discours afin que le phénomène médiatique qu'est récemment devenu Emin s'inscrive à l'intérieur du champ des pratiques artistiques actuelles qui doivent être prises en compte par l'histoire de l'art.

CHAPITRE III

MARQUER UN TOURNANT

Les nombreux scandales qui s'abattent sur Emin dans la seconde moitié de la décennie 1990 et la transformation dans les discours critiques sur l'œuvre de l'artiste au tournant des années 2000 constituent un point pivot dans la carrière d'Emin. En effet, suite à ces scandales, Emin récupère sa visibilité médiatique à bon escient afin de consolider son image d'artiste tout en profitant d'un succès soutenu à l'intérieur de l'institution artistique. Ce chapitre s'intéresse à cette période trouble qui mène finalement l'artiste à la reconnaissance.

3.1 Scandales

La fin des années 1990 est marquée par le scandale dans la carrière d'Emin. Si l'artiste se fait connaître peu à peu dans l'institution artistique, elle commence d'abord à faire parler d'elle dans les médias grâce à l'œuvre *Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995* (1995) (fig. 3) montrée lors de l'exposition collective « Sensation » qui a eu lieu à la Royal Academy of Art de Londres en 1997. Muir raconte :

It was her tent at the Royal Academy, *Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995*, that brought her into the full glare of publicity for the first time, any appreciation of the tent as a work of great intimacy, a fragile constellation of childhood memories and individual experience, would soon be eclipse by the image of the artist as a loose woman. Stories of rape, abortion, masturbation and menstruation, once the headline news of Emin's past, would start to appear in the tabloid press, and from this point on the media became fixated by a woman who could provide just the kind of copy they were looking for.¹

Ainsi, les médias londoniens s'approprient très tôt le travail d'Emin pour en faire des articles à sensation en détournant l'intention de l'artiste. Toutefois, une apparition télévisuelle au

¹ Muir, *Lucky Kunst*, p. 214.

mois de décembre de la même année fait d'Emin un phénomène du paysage artistique, lui donnant un statut de vedette dont elle continue à jouir encore à ce jour.

Ainsi, lors de la soirée de la remise du prix Turner en 1997 a lieu un débat télévisé intitulé *Is Painting Dead ?* auquel Emin est invitée à titre d'artiste parmi d'autres spécialistes de monde de l'art. Muir fait une description assez détaillée de l'événement :

As members of the panel attempted the first of a series of critical questions, they seemed noticeably distracted at having to deal, on live TV, with a disorientated Emin. [...] The explosive moment came when Emin decided to walk off set. In a slurred Cockney accent, she abruptly announced the following to all those assembled. 'Listen, I'm the artist here from that show "Sensation". I'm here. I'm drunk. I've had a good night out with my friends and I'm leaving now. I want to be with my friends. I want to be with my mum. I'm going to phone her and she's going to be really embarrassed about this conversation. It's live, but I don't give a fuck about it.'

Later that night I saw Emin in Dick's Bar at the Atlantic. She seemed scatty and unfocused, partly as a result of the painkillers she'd been taking for her finger. She was slurring something about being late for a television interview. I thought to myself, surely she wasn't going to be interviewed at this late hour – it was past midnight. She didn't had a clue of where she was, or that interview had already taken place. She couldn't remember anything, not even storming off the set and taking a taxi to the Atlantic.²

La version des faits de Muir tente de raconter l'événement de l'intérieur et cherche à démontrer qu'Emin n'avait pas calculé son geste. En tant qu'ami de l'artiste, il prend sa défense, mais consolide également l'authenticité des actes d'Emin.

Cette intervention télévisée est reprise à plusieurs endroits dès le lendemain et fait en sorte de faire connaître l'artiste absolument partout. Si plusieurs critiques n'apprécient pas du tout la posture anti-intellectuelle prise par Emin, le public, au contraire, voit dans l'artiste une alliée.

Marcus Field raconte :

Anybody who has ever felt a fascination with art but has felt marginalised by the establishment which constantly champions work that is exclusive and esoteric above the direct expression of the everyday experience must have joined me in punching the air when a drunken Tracey cut through the crap on Channel 4's live Turner Prize debate 'Is Painting Dead' in 1997 to say, 'You're not relating to me anymore. I want to be with my friends. It's live but I don't give a fuck about it'. We could only agree and sympathise.³

² *Ibid.*, p. 214-216.

³ Marcus Field, « Emin for Real », *Modern Painters*, automne 2002, p. 114.

Qu'une artiste ose prendre la parole pour dénoncer l'hermétisme du monde de l'art et exprimer ce que bon nombre de téléspectateurs pensent sans que jamais la parole ne leur soit donnée en a ravi plus d'un. De plus, Emin incarne en même temps certains stéréotypes de l'artiste facilement reconnaissable par ces téléspectateurs qui aiment penser que l'artiste est par nature un être qui ne respecte pas l'ordre établi. Emin reprend des lieux communs propres à la bohème artistique en semblant ne pas du tout se soucier de ce que l'on peut bien penser d'elle.

Pourtant, la performance télévisuelle d'Emin est loin d'avoir plu à tout le monde. Jamie Brassett et Loraine Gamman écrivent :

Emin's media illiterate performance may present a fresh innocence to some but her relationship to media illiteracy is highly questionable, considering her manipulation of the media. Fifteen minutes of fame, on this occasion seems to be purchased not only by offering a televisual, piss artist spectacle but also by making the two sound bite equations: (1) Art Critics are Inauthentic and Drunken, Sloppy Artists are the Antidote; (2) Sensational people are about Feelings not Thought. [...] it seems de rigueur these days for undoubtedly talented, as well as economically solvent, conceptual artist to pretend to have no relationship to theory or intellectual explanation; there's almost a desperation about authenticity that fails to mask its self-indulgence.⁴

Cette réaction est plutôt représentative d'une certaine grogne dans les milieux intellectuels de l'époque qui sont fatigués de l'attitude des *yBas* face à la théorie. Ces critiques considèrent habituellement les frasques des *yBas* comme des coups publicitaires calculés et mettent constamment en doute l'authenticité de ces artistes. Si les critiques d'art questionnent la sincérité de l'artiste, les journaux à grand tirage et les journaux à potins se délectent quant à eux des extravagances de l'artiste, qu'elles soient suggérées dans ses œuvres ou qu'elles soient exécutées en public. Il faut mentionner qu'à cette époque, plusieurs scandales provoqués par les *yBas* font rage dans les journaux. On peut citer, entre autres, l'émoi provoqué par les œuvres de Damien Hirst fabriquées avec des corps d'animaux conservés dans le formol qui soulèvent des débats sur les droits des animaux. Il y a également le portrait de la célèbre meurtrière anglaise Myra Hindley fait avec les empreintes d'une main d'enfant

⁴ Jamie Brassett and Loraine Gamman, « The Art of Mutation », *Make: The Magazine of Women's Art*, no. 79, mars-mai 98, p. 9.

par Marcus Harvey qui choque le public anglais lors de l'exposition *Sensation* en 1997⁵. Toutefois, le fait que ce soit la vie personnelle d'Emin qui provoque le scandale plus que ses œuvres la distingue de ses contemporains.

Certains diront que les comportements d'Emin suscitent autant de réactions, parce qu'elle n'agit pas de la manière dont il est attendu d'une femme en public. L'artiste déclare elle-même à propos de l'émoi autour du débat « *Is Painting Dead ?* » : « The only fuss was that I was a woman, drunk on television, who didn't have a problem.⁶ » Cette affirmation de l'artiste suppose que les femmes sont encore traitées plus durement que les hommes lorsqu'elles ne se plient pas aux règles sociales. Cela n'empêche toutefois pas Emin de continuer à déployer de tels comportements en public, gagnant une solide réputation de femme du peuple, authentique, mais peu éduquée. Mark Durden remarque :

Such bad language signals cultural difference and aids in the portrait of Emin as some kind of contemporary naive, more in touch with her feelings than the proprieties and etiquette of elite culture. Emin further endorses such an image with such remarks as the following, taken from last year's *Vogue* – “I don't read very much, I don't go to the cinema very often, I can count the times in my life I've been to the theatre. Most of the time I'm fucking happy watching *Brookside*, y'know [sic]?”⁷

L'auteur considère qu'Emin utilise sa visibilité médiatique pour projeter une certaine image d'elle-même qui lui permet d'affirmer sa différence dans le paysage artistique. Jennifer Doyle va plus loin en affirmant qu'Emin rejette la performance d'une féminité bourgeoise pour plutôt embrasser un modèle de féminité « autre », une féminité désordonnée, bruyante, agressive et provocatrice. Cette féminité issue de la classe ouvrière lui permet en effet de se

⁵ Sur ces scandales, on peut se référer à Kieran Cashell, *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, Londres et New York, I.B Tauris, 2009. Les chapitres « Carte Blanche » (p. 51-86) sur l'œuvre de Harvey et « Horrorshow » (p. 159-200) sur Damien Hirst sont particulièrement pertinents.

⁶ Tracey Emin citée dans Robert Preece, « Exposed: A Conversation with Tracey Emin », *Sculpture*, vol. 21, no. 9, novembre 2002, p. 41.

⁷ (Note de l'auteur : Emin quoted in Justine Picardie, "Indecent Exposure," *Vogue* April 2001, p. 257. *Brookside* is a popular British soap opera set in Liverpool.) Mark Durden, « Authority of Authenticity: Tracey Emin », *Parachute: Contemporary Art Magazine* Janvier-Mars 2002, p. 21.

singulariser à l'intérieur du monde de l'art, mais offre également l'occasion aux spectateurs de s'identifier à l'artiste⁸.

Deux ans après sa prestation télévisuelle durant le débat « Is Painting Dead? », Emin est à son tour nominée pour le prix Turner. Elle décide d'y exposer l'œuvre *My Bed* (1998) (fig. 4) qui lui a valu en grande partie sa nomination lors de son exposition à New York. Si Emin est déjà familière avec une certaine surexposition médiatique, le scandale suite à l'exposition de cette œuvre atteint des proportions inégalées pour l'artiste. *My Bed* est une installation qui reconstitue une partie de la chambre d'Emin dans les moindres détails. L'artiste raconte que cette œuvre lui a été inspirée lorsqu'elle a vu l'état de sa chambre après avoir passé plusieurs jours au lit suite à une rupture amoureuse :

And I looked at the bed and thought 'Oh my God, I could have died in there', and that's how I would have been found. And then from one second looking horrible it suddenly transformed itself into something removed from me, something outside of me, and something beautiful. I suddenly imagined it out of that context, frozen, outside of my head, in another place. [...] Artists are meant to have some kinds of visions, aren't they? If other people were in the same situation, they wouldn't see it as art. They'd think 'Oh fuck, I better clean this up'. But for me, by transforming it into art in my head, I'd already cleaned it up.⁹

Comme plusieurs de ses œuvres, *My Bed* est une œuvre à propos de la faculté d'Emin à surmonter ses échecs, à toujours se relever malgré l'adversité et ce, en partageant avec le spectateur ce qui est le plus intime dans cette déchéance de laquelle elle s'est sortie. Cette œuvre est à rattacher à la pratique de la *parrhesia* puisque, selon les paroles de l'artiste, cette œuvre est née de la nécessité d'agir afin de se sortir de sa déprime. Plutôt que de cacher un épisode de son vécu qui pourrait être considéré comme honteux, Emin décide de l'exposer puisque cela lui permet de faire le point et de passer à autre chose.

Les médias populaires n'ont pas perçu l'œuvre de cette manière et se sont plutôt arrêtés à traiter de l'impudeur de l'artiste et à énumérer les objets « dégoûtants » présents dans l'œuvre. Deborah Cherry, dans un essai sur l'œuvre, énumère les références aux objets

⁸ Jennifer Doyle, « The Effect of Intimacy: Tracey Emin's Bad Sex aesthetics », dans *Sex Object: Art and the Dialectics of Desire*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2006, p. 119.

⁹ Tracey Emin en entrevue avec Carl Freedman, « Break on through the Other Side », *Tracey Emin. Works. 1963-2006*, p. 251-252.

abjects dans différents articles de journaux. Elle soulève la présence fréquente d'allusions aux fluides corporels telles « urine-stained sheets », « heavily soiled knickers » et « used condoms » pour décrire l'œuvre¹⁰. Par ailleurs, plusieurs journaux rapportent qu'une femme d'un certain âge est arrivée devant l'œuvre avec un aspirateur et que les gardiens ont dû l'empêcher de nettoyer le désordre qui constitue l'œuvre¹¹. *The Independent on Sunday* a fait un sondage dans lequel le journal demandait à ses lecteurs s'ils montreraient leur lit en public. Les réponses publiées sont très littérales, une décoratrice d'intérieur conseillant de toujours garder sa chambre en ordre afin d'être prêt à montrer sa chambre sans gêne, tandis qu'une élève du secondaire déclare qu'il n'y a rien d'artistique à être une personne désordonnée¹². Ces articles refusent d'interpréter *My Bed* comme étant une œuvre d'art. Ils cherchent plutôt à créer du sensationnalisme sur ce qu'ils considèrent être la vie personnelle d'Emin afin de choquer le public et de vendre plus de copies. Ces commentaires peuvent sembler inutiles ou anodins, mais il est nécessaire de les exposer ici puisqu'il est rare qu'une artiste retienne l'attention autant des journaux à potins que des revues spécialisées. D'ailleurs, plus de dix ans après les événements, les médias populaires continuent à se référer à Emin comme l'artiste qui a exposé son lit au public.

Par ailleurs, un duo de performeurs, Yuan Chai et Jian Jun Xi, profite de la publicité entourant *My Bed* pour faire un coup d'éclat en orchestrant une bataille d'oreillers sur le lit pendant l'exposition du prix Turner. Ils intitulent cette performance *Two Men Jump onto Tracey's Bed*. Plusieurs journaux rapportent l'incident et quelques-uns ont même écrit que les deux performeurs ont agi avec l'approbation de l'artiste. Elena Cherney rapporte : « While she may appear almost apathetic, Ms. Emin in fact runs a careful publicity operation. Last month, two men who were arrested for pillow-fighting on *My Bed* at the Tate said they acted

¹⁰ Cherry, « On the move. *My Bed* 1998 to 1999 », dans Merck et Townsend (éds.), *The Art of Tracey Emin*, p. 144.

¹¹ Voir entre autres Elena Cherney, « Shock Artist Cool with Losing : Tracey Emin Says she made Enough to Retire since Being Shortlisted for the Turner Prize » *National Post*, 4 décembre 1999, p. A3 et Anonyme, *News of the World*, 31 octobre 1999.

¹² Propos rapporté dans Chris Townsend, « Heart of Grass. Reflection, Reprise and Riposte in Self-representation », dans Merck et Townsend, *The Art of Tracey Emin*, p. 123.

with Ms. Emin's approval.¹³ » Selon l'auteur, le performance de Chai et Xi démontre l'ampleur de l'opération médiatique menée par Emin pour faire parler d'elle. Cherney remet en question l'authenticité d'Emin sous prétexte que l'artiste ne cherche qu'à attirer l'attention du public. L'artiste, au contraire, raconte la tristesse et la colère qu'elle a ressenties à l'annonce du vandalisme de *My Bed* et de la difficulté psychologique qu'elle a éprouvée à devoir réarranger l'œuvre suite à cet incident¹⁴. Toutefois, il est impossible de savoir si oui ou non cette performance a eu lieu avec le consentement de l'artiste, puisque seuls ces propos contradictoires, qui ont été diffusés après coup, sont disponibles.

Par ailleurs, l'authenticité de l'œuvre est mise en doute à plusieurs reprises par certains journalistes qui considèrent qu'exprimer ainsi un malaise psychologique et en même temps jouir d'un pareil succès autant dans les médias que sur le marché de l'art est incompatible¹⁵. De même, plusieurs critiques féministes comprennent l'œuvre d'Emin comme une tentative superficielle pour attirer l'attention. Natasha Walter, entre autres, consacre un article à Emin dans lequel elle somme l'artiste de faire son lit et de passer à autre chose¹⁶. Walter considère que les femmes artistes doivent sortir des conventions de l'art confessionnel, associé à une manière stéréotypée de faire de l'art au féminin, pour faire un art plus rigoureux et conceptuel.

Ce type de critique est caractéristique du mécontentement exprimé autour de la tendance des *Bad Girls* qui émerge au cours des années 1990. Certaines artistes aux comportements provocateurs se font accoler cette étiquette en plus de voir leurs œuvres présentées dans des expositions consacrées à ce phénomène en 1993 et 1994¹⁷. Bénéficiant ainsi d'une grande visibilité, ces femmes sont perçues comme signifiant la fin du combat féministe. En effet, ne

¹³ Cherney, « Shock Artist Cool with Losing », p. A3.

¹⁴ Emin en entrevue avec Fortnum, « Tracey Emin », p. 60.

¹⁵ Cherry rapporte les propos de Richard Dormant dans « On the Move », p. 142.

¹⁶ Natasha Walter, « It's Time for Emin to Make her Bed and Move On », *Independent*, 25 octobre 1999.

¹⁷ « Bad Girls » a été présenté à l'ICA de Londres du 7 octobre au 5 décembre 1993 et au CCA de Glasgow du 29 janvier au 12 mars 1994. Il y a eu ensuite « Bad Girls : Part I » du 14 janvier au 27 février 1994 et « Bad Girls : Part II » du 5 mars au 10 avril 1994 au New Museum of Contemporary Art de New York, puis « Bad Girls West » ayant lieu du 25 janvier au 20 mars 1994 à la UCLA Wight Art Gallery à Los Angeles.

se souciant pas de questions féministes dans leur travail, plusieurs critiques en profitent pour célébrer ces artistes comme démontrant l'obsolescence du féminisme. D'ailleurs, Emin tient à souligner que ses œuvres ne sont pas féministes : « It doesn't have to be feminist driven, because lots of really good women have fought on my behalf and have already done that.¹⁸ » Sans nier l'apport du féminisme, Emin récuse cette étiquette puisque celle-ci est souvent perçue négativement et stigmatise les artistes qui s'en revendiquent¹⁹.

Toutefois, certains critiques se questionnent à savoir si l'épithète de *Bad Girl* signifie vraiment que le féminisme est une cause dépassée. Gill Perry soulève : « The idea that women rather than men are publicly embracing inebriated overindulgence breaks a traditional social stereotype, but, at the same time, signals that excessively 'bad' behaviour which is reserved for 'girls'.²⁰ » Ainsi, Perry soutient que même si ces femmes ne se font pas empêcher d'agir comme elles l'entendent, cela ne signifie pas qu'elles sont respectées ou que leur travail est pris au sérieux pour autant. D'autres critiques féministes sont plus dures envers la tendance *Bad Girls*. Laura Cottingham qualifie leurs œuvres de « *Twat Art* » en se désolant que la seule chose que ces artistes retiennent du féminisme des années 1970 soit l'art du *striptease*²¹ tandis que Barbara Pollack remarque que seules les femmes qui ressemblent à des mannequins semblent pouvoir faire partie de la mouvance *Bad Girls*²². De manière générale, les critiques féministes voient avec inquiétude l'attitude et la popularité des *Bad Girls*, y voyant un recul par rapport au combat féministe.

¹⁸ Tracey Emin en entrevue avec Carl Freedman, « Quite a performance », p. 166.

¹⁹ Chadwick soulève d'ailleurs qu'au plus fort du mouvement féministe et de l'art féministe dans les années 1960-1970, plusieurs femmes artistes refusaient toutes associations à ce mouvement. L'auteure cite Bridget Riley qui considérait que le féminisme n'aide pas du tout à faire avancer les femmes dans le monde de l'art : « Women's liberation when applied to artists seems to me a naive concept. It raises issues which in context are quite absurd. At this particular point in time, artists who happened to be women need this particular form of hysteria like they need a hole in the head. » (Bridget Riley cité dans Chadwick, *Art, Women and Society*, p. 310.)

²⁰ Gill Perry, « Introduction: Visibility, Difference and Excess », *Art History*, vol. 26, no. 3, juin 2003, p. 334.

²¹ Laura Cottingham, « Just a sketch of what a feminist art, or feminism, could or ever did mean before or after whatever is implied by the present » [1993], reproduit dans Susan Bee et Mira Schor (éds.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory and Criticism*, Durham (NC), Duke University Press, 2000, p. 70.

²² Barbara Pollack, « Babe Power », *Art Monthly*, no. 235, avril 2000, p. 10.

Ainsi, la seconde moitié de cette décennie a été grandement marquée par le scandale dans la carrière d'Emin, à l'image de ce qui se passe également dans le reste du monde de l'art, avec l'omniprésence des tendances *Bad Girls* et *yBas*. Toutefois, le monde de l'art ne tarde pas à se lasser de ces artistes et de leurs coups d'éclat. Pour plusieurs, ils sont un phénomène de mode qui dure depuis trop longtemps maintenant. Edward Lucie-Smith écrit à propos de ces artistes en 2000 :

While they may have seemed novel for a time, when they first appeared at the start of the 1990s, even then they were not really new in any profound sense of the term. In the year 2000, they look like the end of something, not the beginning of something.²³

Si tout le monde reconnaît que ces artistes ont permis de sortir le marché de l'art britannique de son marasme, la plupart considère également qu'il est maintenant temps de passer aux choses sérieuses. Le monde de l'art commence à être fatigué des scandales qui pullulent dans les journaux à grand tirage et qui cherchent à ridiculiser les pratiques contemporaines en arts visuels.

De même, Emin a soudainement perdu le contrôle sur les discours émis à propos de son œuvre étant donné la multitude de fables autour de l'œuvre et de l'artiste qui ont émergées suite à l'exposition de *My Bed* en 1999. Devant la popularité médiatique soudaine de l'artiste, la rencontre avec le spectateur n'est plus possible comme à l'époque de *The Shop* et du *Emin Museum*. Emin doit d'ailleurs fermer le musée en 1998 à cause de sa trop grande popularité, celui-ci devenant un attrait touristique, un objet de curiosité voyeuriste, suite à l'exposition « *Sensation* » en 1997. La période de scandales apparaît ainsi comme un moment intermédiaire dans la carrière d'Emin. Suite à ceux-ci et à l'essoufflement généralisé de la tendance des *yBas*, surgit la nécessité de développer un discours plus nuancé sur la pratique d'Emin, un discours qui n'irait pas à l'encontre du discours d'authenticité de l'artiste, mais qui permettrait de l'inscrire dans l'histoire de l'art afin de défendre sa pratique comme allant bien au-delà d'un seul déversement d'émotions brutes. Il fallait pouvoir prouver, à l'aide d'un apport académique, qu'Emin est une artiste à part entière. Il s'agit de la solution toute indiquée pour que l'artiste ne disparaisse pas comme un simple effet de mode.

²³ Edward Lucie-Smith, « *The Saatchi Decade and Beyond* », p. 38.

3.2 Volte-face critique

Dans le but de contrer une certaine rhétorique de l'authenticité et de la singularité d'Emin, différentes stratégies sont employées pour défendre la pratique d'Emin. Ainsi, Neal Brown, dans une monographie sur l'artiste intitulée simplement *Tracey Emin*, s'efforce d'inscrire la démarche d'Emin dans l'histoire en la comparant à différents artistes qui seraient eux aussi des exemples de sincérité :

Van Gogh is particularly relevant when discussing Emin. Not only does he exemplify a romantic ideal of artistic authenticity, but he also influenced the Expressionist artist Edward Munch, who is cited by Emin as a very important influence on her own work. Munch, Van Gogh and Emin are (in this context) a trinity of artists, whose work depicts physical and spiritual anguish.²⁴

Van Gogh et Munch sont des artistes qui influencent effectivement la manière dont Emin comprend sa pratique artistique, mais il ne faut pas négliger que la souffrance attachée aux œuvres de Van Gogh l'a été après la mort de l'artiste par les critiques et les historiens d'art²⁵. Brown associe également Emin à William Blake, disant qu'ils sont tous deux des romantiques qui sont à la fois admirés et rejetés à cause de leur honnêteté et de leur difficulté à s'adapter aux normes sociales de leur époque²⁶. Il va plus loin ensuite en mettant en parallèle la manière dont plusieurs se sont servis de *My Bed* pour juger des actions intimes d'Emin et l'utilisation des draps souillés d'Oscar Wilde comme preuve lors de son procès pour sodomie au XIX^e siècle²⁷. L'auteur semble oublier qu'Emin montre ses draps souillés intentionnellement alors que la situation était tout autre pour Wilde, qui ne fait pas état d'ailleurs des détails intimes de sa vie sexuelle dans ses écrits. Le but de Brown est de situer Emin à l'intérieur d'une certaine tradition romantique et expressionniste. Ainsi, en introduction, il cite pas moins de 28 noms d'artistes, d'écrivains et même de personnages de

²⁴ Neal Brown, *Tracey Emin*, Londres, Tate Publishing, 2006 p. 12.

²⁵ À ce propos, se référer à Heinich, *La gloire de Van Gogh*, particulièrement le chapitre « La légende dorée : De la biographie à l'hagiographie », p. 59-92.

²⁶ Brown, *Tracey Emin*, p. 6.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

fiction²⁸ ayant un lien avec l'autobiographie et l'autoportrait afin de prouver qu'Emin n'est pas la première à avoir exposé son intimité publiquement²⁹. Brown semble vouloir inscrire Emin dans l'histoire par procuration, c'est-à-dire que sa pratique peut être considérée parce que d'autres personnalités artistiques avant elle ont agi comme elle ou ont produit des œuvres semblables. L'ouvrage de Brown est destiné à un large public, ce qui peut expliquer les nombreux raccourcis pris par l'auteur. L'ouvrage est publié par la Tate Gallery dans la collection « Modern Artists » qui est composée de publications fortement illustrées avec de courts textes servant à contextualiser l'artiste pour un public non spécialisé³⁰.

Par ailleurs, des ouvrages destinés à un public spécialisé ont également tenté d'inscrire la pratique d'Emin à l'intérieur de l'histoire de l'art. Alyce Mahon, dans un ouvrage sur l'érotisme en art, retrace l'importance du lit et de la souillure dans l'art du XX^e siècle en rapport avec l'installation *My Bed* (1998) d'Emin :

In many ways [*My Bed*] continued a subversive use of bedding and soiled matter in modern art, reminding us of Rauschenberg's *Bed* (1955) and Chicago's *Menstruation Bathroom* installation at Womanhouse (1972). Chicago's installation also presents us with a domestic, feminine space and the taboos of bodily waste – especially female menstrual blood – and woman's body in general. Chicago's work speaks specifically about puberty as a time when female must confront her taboo body in its abjection; hence when the British press refers to bold and naughty teenage girls in their analyses of Emin's *My Bed* it inadvertently evokes the same theme.³¹

De même, Mandy Merck rapproche l'esthétique de *My Bed* avec la peinture *Un lit défait* (1824-1826) d'Eugène Delacroix, ces deux œuvres suggérant que le lit a servi pour des ébats sexuels, bien qu'il n'y ait personne de présent dans le lit pour en témoigner³².

²⁸ Il compare entre autres la confessionnalité d'Emin avec celle des personnages de fiction de Bridget Jones, créée par l'auteure anglaise Helen Fielding en 1995, et d'Ally McBeal, une série télévisée américaine diffusée entre 1997 et 2002, avant de mentionner l'émission de télévision *The Jerry Springer Show* comme constituant un précédent à la pratique d'Emin. (Brown, *Ibid.*, p. 8,10.)

²⁹ *Ibid.*, p. 8-12.

³⁰ Cette collection regroupe plusieurs monographies sur des artistes jouissant d'une reconnaissance appréciable par les musées d'art. Peter Blake (2003), Sarah Lucas (2003), Rachel Whiteread (2005), Jeff Wall (2006) et Louise Bourgeois (2010) font entre autres l'objet d'une publication dans cette collection.

³¹ Alyce Mahon, *Eroticism and Art*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2005, p. 271-272.

³² Merck, « Bedtime », p. 128.

Si plusieurs critiques et historiens d'art cherchent à contrer les discours qui perçoivent Emin comme une exception dans l'histoire de l'art, c'est en grande partie afin d'éviter qu'elle soit éventuellement délaissée. D'ailleurs, Emin elle-même a transformé son discours au fil du temps. Au début de sa carrière, elle affirme que ses œuvres n'auront pas le même impact lorsqu'elle ne sera plus là pour les défendre. Elle refuse que ses œuvres puissent être dissociées de sa personne. Quelques années plus tard, son discours est un peu différent. Elle déclare en entrevue avec Rebecca Fortnum en 2007 : « I used to say that my work won't be half as good when I'm dead. But now I sort of think it will be all right.³³ » Avec ces propos, il est possible de déceler que l'artiste est déchirée entre le fait d'admettre que ses œuvres n'ont pas besoin de sa présence pour exister, qu'elles ne font pas partie intégrante de sa personne, et le fait que ses œuvres ne pourront pas être institutionnalisées si elle continue à maintenir un contrôle abusif sur leur signification³⁴.

Il s'agit peut-être de la raison pour laquelle Emin collabore à *The Art of Tracey Emin*, un recueil d'essais sur sa pratique ayant pour dénominateur commun une volonté de démontrer que ses œuvres sont issues d'une médiation consciente et ne sont pas le simple reflet de sa personnalité hors normes. Ainsi, l'artiste parvient à garder une certaine présence, notamment grâce à une entrevue exclusive publiée dans l'ouvrage et le dessin qu'elle conçoit spécialement pour la page couverture de l'ouvrage (fig. 5), mais elle démontre également qu'elle est prête à ce que des historiens et des critiques d'art analysent divers aspects de son travail sans qu'elle puisse intervenir. Il est intéressant de remarquer que cet ouvrage n'est pas bien reçu par certains admirateurs de l'authenticité d'Emin. Marcus Field écrit :

And it is because the words in Emin works speak to me so clearly that I most resent the publication of *The Art of Tracey Emin* this autumn. I suppose it's inevitable that the art history establishment – the universities, the critical theory courses and the rest – would eventually want to claim Emin for their own.³⁵

³³ Emin en entrevue avec Fortnum, « Tracey Emin », p. 63.

³⁴ Sur ce point, Joseph Beuys (1921-1986) est un cas exemplaire d'un artiste qui a exercé un contrôle excessif sur la signification de son travail. Il a même empêché la parution de certains ouvrages sur son travail en refusant d'accorder les droits d'auteur pour l'utilisation des images des œuvres. Suite à sa mort en 1986, il faudra attendre plus de dix ans avant que des interprétations qui ne sont pas celles de l'artiste émergent, créant un regain d'intérêt autour de l'œuvre de l'artiste. Voir Gene Ray (éd.), *Joseph Beuys : Mapping the Legacy*, New York, Distributed Art Publishers, 2001, 224 p.

³⁵ Field, « Emin for Real », p. 117.

Field perçoit la parution de *The Art of Tracey Emin* comme une inévitable récupération de l'artiste par l'histoire de l'art. Étonnamment, Field prend ensuite la parole à la place d'Emin pour dire qu'il est certain que l'artiste n'est pas d'accord avec cette récupération : « Well, as Tracey might say: 'you just fuck off back to your university where you came from and don't give me your shit'. And she would be right.³⁶ » En tant qu'admirateur du travail de l'artiste, Field se targue de la connaître mieux que quiconque, y compris les historiens d'art.

Pourtant, les éditeurs prennent bien soin de mentionner en introduction que leur but n'est pas de remettre en doute l'authenticité de l'artiste, mais bien de démontrer que l'art d'Emin, comme toute pratique artistique, implique une certaine construction et ne peut pas être considéré comme la simple expression de la personnalité d'Emin sans aucune médiation :

That Emin's work is made and thought does not deny its authenticity or its affect, the reality of the experience it conveys: that it is a reprise of the bohemian injunction that 'thou shalt write thine own life' does not diminish its originality for our time. Indeed, we might, after the reflections of these essays, understand that Emin's work is far more sophisticated, and far more likely to endure, than if we apprehend it in the credulous and superficial perspective from which it is more usually approached.³⁷

Mandy Merck et Chris Townsend, les deux éditeurs de l'ouvrage, tentent, en introduction, de bien mettre en évidence que la constitution d'une œuvre implique nécessairement une construction et une médiation de la part de l'artiste : « But drawing and writing are neither flesh nor emotion, and the apparent immediacy of Tracey Emin's work is both artful and ambiguous, the product of formal, technical and generic strategies that are anything but unmediated.³⁸ » Le choix du titre de leur ouvrage, *The Art of Tracey Emin*, veut d'ailleurs mettre en évidence qu'il s'agit de l'art et non pas de la personne de Tracey Emin dont il est question.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Mandy Merck et Chris Townsend, « Introduction: Eminent Domain: The Cultural Location of Tracey Emin » dans Merck et Townsend (éds.), *The Art of Tracey Emin*, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 6.

Certains des auteurs sont d'ailleurs critiques de l'attitude d'Emin dans la promotion de son art comme authentique. Ulrich Lehman, entre autres, remarque dans son essai « The Trademark Tracey Emin » :

There is, however a problem with the use of trademark subjectivity as guiding form for an artistic oeuvre, especially when it borders on cliché. The near-absolute identification of the artist with her work raises the spectre of confessional and commonplace sentimentality. The distance required for autonomous creation is compromised by the proximity to the artist's body. Each work is read as autobiographical, each gesture seen as self-referential, each sentence – language and writing are prominent in Emin's artworks – is regarded as a revelatory part of life's narrative. The established themes in art, especially those with feminist connotations, such as gender roles, sexual personae or socio-political critique, are veiled, even obscured, by the complete identification of the artist's private life with her public performance. Despite their at times commonplace nature, her statements always claim to be first and foremost personal and remain therefore in danger of being dismissed as idiosyncrasies rather than comments, let alone protestations of general validity.³⁹

Lehman considère que la stratégie d'Emin peut être nocive pour son œuvre à long terme, puisque sa personnalité prend tellement de place à l'intérieur de son travail que toutes les significations en dehors de l'artiste tendent à être ignorées. La pensée de Lehman rejoint une certaine conception de l'art dans laquelle les œuvres doivent avoir une certaine portée universelle pour avoir une chance de traverser l'épreuve du temps. Dans cette optique, les œuvres d'Emin échouent à transcender la personne de l'artiste et risquent de sombrer dans l'oubli dès qu'elle ne sera plus là pour les faire vivre.

Par ailleurs, certains détracteurs du travail d'Emin considèrent que ce recueil d'essais est une entreprise vaine. Julian Stallabrass commente :

It is based upon a proposition that has a whiff of desperation about it, that behind Emin's apparent directness, conventional expressionism and media manipulation is secreted a sophisticated mediation on all these things, and on the place of art in the media and the market. If the claim has any plausibility, it is because any successful intervention in the mass media – an advertisement, for instance – must implicitly carry with it some such thinking [...]. It is quite another matter, though, to use this truism as a license to apply the full apparatus of aesthetic theory, media theory and psychobabble to Emin's oeuvre, as some of the contributors do to inadvertently humorous effect, as if all this were inherent to the work itself.⁴⁰

³⁹ Lehman, « The Trademark Tracey Emin », p. 78

⁴⁰ Stallabrass, *High Art Lite*, p. 282.

Stallabrass, qui considère le travail des artistes associés au *yBas* comme superficiel de manière générale, ne comprend pas l'intérêt de tenter d'inscrire la pratique d'Emin dans l'histoire de l'art. Essayer d'accoler une analyse en dehors de la personne de l'artiste est, selon Stallabrass, une perte de temps. L'auteur considère qu'il vaudrait mieux se concentrer sur des artistes plus « sérieux » et cesser d'accorder de l'importance à Emin. Pourtant, c'est précisément parce qu'Emin fait en sorte que ses œuvres soient difficile à interpréter si l'on ne prend pas en compte l'image d'artiste qu'elle projette que son travail est si singulier. Toutefois, il est vrai que certains essais dans *The Art of Tracey Emin* ont tendance par moment à vouloir démontrer à tout prix que les différentes interprétations qui peuvent être données aux œuvres ont été pensées et voulues par l'artiste⁴¹.

La parution de *The Art of Tracey Emin* marque une rupture dans les discours autour de l'artiste qui a probablement eu un effet sur sa carrière institutionnelle. Contrairement à la plupart des artistes évoluant dans le cercle des *yBas*⁴², Emin est parvenue à maintenir une visibilité médiatique tout en se taillant une place de plus en plus solide à l'intérieur du monde de l'art. Le changement du discours théorique sur l'artiste a permis de faire valoir son travail d'un point de vue artistique, historique, voire social. Avec le succès que l'artiste connaît depuis sa nomination pour le prix Turner et son acceptation comme artiste dans le monde de l'art⁴³, Emin a dû changer ses propres discours afin de garder une certaine cohérence entre son vécu et son œuvre. La manière dont Emin traite de son nouveau statut de célébrité contribue à ce que celui-ci ne contredise pas le mythe d'artiste maudit qu'elle s'est construite en début de carrière et constitue un cheminement logique de son travail acharné. Emin se dépeindra alors sur un pied d'égalité avec des figures connues issues de toutes les sphères culturelles (art visuel, télévision, cinéma, musique, etc.). Par ailleurs, sa visibilité médiatique

⁴¹ Voir les chapitres « Greedy Kunst » de Peter Osborne, p. 40-59 et « Heart of Glass : Reflection, Reprise and Riposte in Self-Representation » de Chris Townsend, p. 79-101, dans Merck et Townsend (éd.), *The Art of Tracey Emin*.

⁴² Damien Hirst est l'autre exception, quoique sa présence soit plus marquée sur le marché de l'art que dans les musées.

⁴³ Matthew Collings écrit à ce propos : « Years ago, she could be mocked as a media tart and a hopeless exhibitionist (in the pathological sense), but now it is considered a great faux pas to come out with an opinion like this. » (Matthew Collings, « God Save the Queen. Tracey Emin: Failure + Charisma = Success », *Modern Painters*, novembre 2008, p. 24.)

soutenue lui permettra également de maintenir son image d'artiste à l'extérieur du monde de l'art, démontrant plus que jamais que la pratique d'Emin ne peut se réduire à ses seules œuvres d'art visuel.

CHAPITRE IV

CONSOLIDER LES ACQUIS

Depuis qu'Emin bénéficie de plusieurs tribunes dans les médias populaires, elle peut s'adresser directement au public. Elle n'a plus besoin de se mettre en scène comme artiste à l'intérieur de ses œuvres bien que sa production visuelle reste importante. Elle représente la Grande-Bretagne lors de la Biennale de Venise en 2007 et plusieurs expositions rétrospectives de son œuvre ont lieu : « Tracey Emin 20 Years » est présenté en Écosse et en Espagne en 2008 avant de se transporter en Suisse l'année suivante et la rétrospective « Tracey Emin Love Is What You Want » a lieu à Londres en 2011. Toutefois, ce sont plutôt les discours de l'artiste en dehors de sa pratique visuelle qui ont retenu notre attention en rapport avec le renforcement de l'image que l'artiste se donne depuis le début de sa carrière.

4.1 Célébrité

Emin ne parle que très peu de la célébrité à l'intérieur de ses œuvres d'art visuel, mais cela ne l'empêche pas d'en traiter abondamment dans ses écrits ou lors d'entrevues en dehors du cadre strict du monde de l'art. Il faut mentionner que suite au scandale du prix Turner en 1999, une foule de débouchés médiatiques se sont offerts à l'artiste. Ainsi, en 2000, elle devient chroniqueuse de voyages pour le magazine *GQ*. Emin doit alors critiquer différentes chambres d'hôtel à travers le monde. En 2004, elle réalise un film de fiction pour la télévision diffusé sur BBC6 intitulé *Top Spot*, qui est grandement inspiré de son adolescence à Margate. En 2005 paraît son recueil d'écrits autobiographiques *Strangeland*, réimprimé l'année suivante en format de poche. Elle commence également à écrire une chronique hebdomadaire en 2005, « My Life in a Column », dans le journal *The Independent* qui lui donne carte blanche. Elle rédige cette chronique jusqu'en 2009 et un recueil en est publié en

2011. En 2006, elle réalise et anime *What Price Art ?*, présenté sur la chaîne Channel 4 pour la série *Artshock*. Ce documentaire se penche sur les raisons qui font en sorte que les femmes, malgré leur forte présence dans le monde de l'art, ne parviennent toujours pas à vendre leurs œuvres à des prix aussi élevés que les artistes de sexe masculin qui ont des carrières similaires. En 2009, Emin participe comme juge à la série de télé-réalité *School of Saatchi*, une émission présentée à la BBC qui se propose de découvrir le prochain grand artiste de Grande-Bretagne. Finalement, pendant tout ce temps, de nombreux articles paraissent sur l'artiste et Emin donne d'innombrables entrevues télévisées ou publiées.

Emin considère que son travail dans les médias est indissociable de son travail d'artiste¹. Malgré son succès et son horaire chargé, elle est fière de dire qu'elle n'a besoin de personne pour faire ses relations de presse, qu'elle s'en charge elle-même : « I don't have PR [Public Relations], I don't have marketing, I don't have anything. What I do just has a natural snowball effect.² » Emin énonce sa facilité à traiter avec les médias comme une extension de sa personnalité d'artiste. Comme si elle était « faite » pour être cette artiste charismatique avec tout ce succès, comme s'il n'avait pu en être autrement. Emin n'a pas besoin de quelqu'un pour l'aider à gérer sa carrière, parce que tout ce qui caractérise la condition d'artiste fait partie intégrante de sa personnalité. Ce genre de propos montre explicitement l'effet performatif de ses discours puisqu'ils réitèrent que ses actes attestent de son statut d'artiste. Pourtant, c'est plutôt parce qu'Emin dit être une artiste que ses actes peuvent être interprétés comme étant performés par une artiste.

De plus, Emin aime parler des vedettes qu'elle côtoie, qu'elles soient issues du monde de l'art ou non. Elle déclare en entrevue avec Robert Preece en 2002 :

Gary Hume is my studio partner. My boyfriend is Mat Collishaw. My best friends are Abigail Lane, Gillian Wearing, and Sarah Lucas. My gallerist Jay Jopling and his wife, Sam Taylor-Wood, are my friends. There aren't many big art events that I don't get invitations to.³

¹ Emin en entrevue avec Fortnum, « Tracey Emin », p. 61.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Emin en entrevue avec Preece, « Exposed: A Conversation with Tracey Emin », p. 41-42.

La réussite sociale dans le milieu de l'art semble constituer pour Emin une preuve qui témoigne qu'elle est une artiste. Non seulement dit-elle être une artiste, mais la communauté des artistes dont la pratique est reconnue par le milieu de l'art et qui bénéficient d'un certain succès commercial et critique l'accepterait comme telle également. Toutefois, pour Emin, sa réussite comme artiste est indissociable de sa montée dans la sphère mondaine en dehors du monde stricte de l'art contemporain. Dans sa chronique hebdomadaire « My Life in a Column », elle cite souvent des noms de personnalités connues, qui n'ont parfois aucun lien avec les arts visuels, en mentionnant qu'il s'agit de ses amis : « Me and Val [Kilmer] famously smashed furniture together on late night at the Dorchester hôtel⁴ », « I sat next to two of my favorite men – Hamish McAlpine and Julian Schnabel⁵ », « I fell asleep on John Waters lap in this restaurant⁶ » « My friend Orlando Bloom⁷ ». Non seulement Emin est une artiste acceptée par les autres artistes, mais elle est également une célébrité admise dans le cercle très exclusif des célébrités. Ainsi, son entourage formé d'artistes et de célébrités semble constituer la preuve du statut d'artiste célèbre d'Emin. Si elle les fréquente, c'est qu'elle croit avoir le même statut social qu'eux.

Emin met également beaucoup d'efforts à cultiver une image d'elle-même qui permet de l'associer à la célébrité grâce à son apparence physique et vestimentaire. Il ne suffit pas qu'elle fasse partie du cercle des célébrités : elle doit aussi ressembler à une célébrité. Lors de ses apparitions publiques, Emin porte des vêtements conçus par des designers de mode connus et mentionne, dans sa chronique ou en entrevue, quels vêtements elle portait lors d'évènements mondains particuliers. Emin participe d'ailleurs à une campagne publicitaire

⁴ Emin, « 15 april 2005 », *My Life in a Column*, p. 9.

⁵ Emin, « 17 march 2006 », *My Life in a Column*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ Emin, « 2 November 2007 », *My Life in a Column*, p. 255.

pour Vivienne Westwood⁸ en 2000 (fig. 6) et elle porte fréquemment des vêtements de la designer lors d'apparitions publiques. Emin déclare à propos de Westwood :

I like the association. It's sexy, it's cool... Well it's not cool. Actually Vivienne is not cool, it's good. I did the advertising campaign for Westwood, and if I am charging around in Westwood clothes it is because they suit me. Westwood also used my drawings for some of their advertising campaigns, it's a symbiotic thing.⁹

Westwood, la créatrice de vêtements qui a été, avec Malcom McLaren, à l'origine de l'avènement de la mode *punk* à Londres dans les années 1970, est reconnue pour ses manières excentriques. D'ailleurs, Ulrich Lehman fait ouvertement le lien entre l'artiste et la créatrice de vêtements :

Westwood is the Emin of the fashion industry, or perhaps [...] Emin is the Westwood of the art world. Both are seen as subjectively irrational, emotionally bare – and therefore very feminine – and each as the sexually liberated 'wild child' of their respective generations.¹⁰

Dans le contexte londonien dans lequel évolue Emin, Westwood est une figure bien connue du public autant pour son apparence extravagante que pour son franc-parler. La designer fait partie du paysage mondain depuis de nombreuses années et jouit d'une reconnaissance non négligeable dans le milieu de la mode. Le Victoria and Albert Museum tient d'ailleurs une rétrospective de sa carrière en 2004. Westwood, malgré son âge (elle est née en 1941), reste prolifique et est toujours considérée comme une designer en vogue dans le milieu de la mode. À cet égard, il est utile pour Emin de s'associer à une femme ayant un tel succès malgré ses écarts de conduite tout comme la créatrice de vêtements a avantage à profiter de l'image de la jeune femme qui, en quelque sorte, prend la relève.

⁸ L'association entre Emin et Westwood ne cherche en aucune manière à critiquer l'industrie de la mode et des effets négatifs qu'elle peut provoquer sur l'image qu'elle véhicule sur les femmes, contrairement à plusieurs femmes artistes qui ont utilisé la mode pour la remettre en question. On peut penser entre autres aux photographies de mode de Cindy Sherman produites en 1983-1984 et en 1993-1994 qui avaient été conçues pour être publiées à l'intérieur même de magazines de mode. Ces photographies grotesques amplifiaient à l'excès des stéréotypes des clichés de mode publiés dans les magazines. Il y a également les performances de Vanessa Beecroft dans lesquelles des femmes à l'allure de mannequins devaient rester immobiles pendant de longues heures. Par exemple, dans *BB35* de 1998, présentée à New York dans le Solomon R. Guggenheim Museum, 20 modèles devaient rester immobiles pendant trois heures avec des talons hauts, nues ou portant un bikini Gucci.

⁹ Emin en entrevue avec Wainwright, « Interview with Tracey Emin », p. 207.

¹⁰ Lehman, « The Trademark Tracey Emin », 2002, p. 67.

En décrivant une photographie de l'artiste portant une robe Vivienne Westwood, prise pour l'édition d'avril 2001 du magazine *Vogue* du Royaume-Uni dans le cadre d'une entrevue donnée par l'artiste au magazine, Ulrich Lehman écrit : « It functions not so much as a deliberate marketing strategy (she is selling neither the dress nor, directly, her art), but rather as a controlled self-image of the artist trademark-poncif¹¹. » L'auteur ajoute qu'il est peu probable en fait que cette robe ait été choisie par la direction artistique du magazine puisqu'elle n'est pas listée parmi les vêtements portés par l'artiste dans la série de photographies prises par le magazine¹². Cela implique que l'artiste aurait exercé un certain contrôle sur l'image qu'elle désirait projeter à l'intérieur du magazine de mode. Il est à noter qu'Emin utilise beaucoup de photographies d'elle-même comme outils promotionnels. Que ce soit pour des publicités pour ses expositions en cours (fig. 7) ou pour la page couverture d'une monographie ou d'un catalogue d'exposition (fig. 8 et 9), Emin utilise souvent des photographies qui ne constituent pas des œuvres à proprement parler. À cet effet, la page couverture du catalogue de l'exposition « Tracey Emin 20 Years » (fig. 9) est particulièrement intéressante. L'image ne montre qu'une partie du corps de l'artiste en petite culotte avec un tablier maculé de peinture. Néanmoins, aucune trace de peinture n'est apparente sur le corps d'Emin, même si elle a un pinceau à la main et qu'elle semble admirer de loin le travail qu'elle vient d'accomplir. Cette image n'est pas sans rappeler la performance *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) (fig. 1 et 2) dont il a été question dans le Chapitre II. Sur l'image de la page couverture, tout comme dans la performance de 1996, la dualité entre sujet (artiste créateur) et objet (femme modèle) est présente. Toutefois, dans l'image du catalogue, l'opposition est marquée par les accessoires d'Emin plutôt que par son action¹³. Son statut de peintre est marqué par le pinceau et le tablier, comme s'il s'agissait d'un portrait d'apparat dans lequel on reconnaît la personne représentée à partir des symboles de son statut plutôt que par l'exactitude du rendement de ses traits physiques. De fait, il est difficile d'affirmer avec exactitude qu'il s'agit d'Emin sur cette photographie étant donné que son visage n'est pas visible. Il est néanmoins assez aisé de

¹¹ Lehman, « The Trademark Tracey Emin », 2002, p. 66.

¹² *Ibid.*

¹³ Rappelons que dans *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, les spectateurs pouvaient observer Emin dans l'acte de peindre pendant la durée de la performance, soit quelques semaines.

déterminer qu'il s'agit du corps de l'artiste puisqu'elle est reconnue pour son physique enviable selon le canon de beauté véhiculé dans les médias actuellement et qu'elle le met en évidence dans plusieurs de ses œuvres. Par ailleurs, la bague en or que porte l'artiste semble être un marqueur de sa réussite matérielle. Contrairement à *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made* où Emin se met elle-même en scène comme artiste, elle donne ici le crédit à quelqu'un d'autre pour la représenter¹⁴. Cette photographie, comme plusieurs autres mettant de l'avant l'image de l'artiste plutôt que ses œuvres, permet à Emin de solidifier son statut d'artiste en faisant de son image le symbole de son œuvre.

Les médias sont fascinés par la célébrité d'Emin, et ce, même s'ils en sont en partie responsables. Il est courant de lire qu'Emin est, avec Damien Hirst, l'artiste la plus connue de Grande-Bretagne. Quelques-uns avancent même qu'elle est encore plus influente et célèbre que lui. Dans « Power 100 », un supplément dans *Art Review* qui fait le décompte des 100 personnes les plus influentes du monde des arts en 2002 sur un plan international, Tracey Emin hérite de la 41^e position :

Tracey Emin deserves the mantle of Britain's most famous contemporary artist - excepting the populist vote for Rolf Harris (100). Not even Damien Hirst (62) or David Hockney (47) can garner as much press attention. If self-publicity was all she was famous for [...] she would not be nearly so influential; but the original bad girl of Brit Art's conspicuous presence in the artworld is now matched by her growing list of worldwide exhibitions, most recently in New York, Oxford and Amsterdam.¹⁵

Les auteurs de ce décompte considèrent que ce qui fait l'influence d'Emin est la combinaison de sa célébrité médiatique et de sa présence de plus en plus marquée dans le monde de l'art international. Bien que cette liste date de 2002, la célébrité d'Emin et sa présence dans le monde de l'art ne sont toujours pas en déclin¹⁶. Sa célébrité est en outre perçue par certains

¹⁴ La photographie est créditée à Scott Douglas.

¹⁵ « Power 100: Tracey Emin (#41) », *Art Review*, no. 54, décembre 2002-janvier 2003, supplément.

¹⁶ Don Thomson écrivait d'ailleurs dans un ouvrage de vulgarisation du marché de l'art anglais actuel : « The most recognizable living British artist is not Damien Hirst, but rather Tracey Emin, a very attractive woman who enhanced her branding through self-promotion and bad-girl packaging. » (*The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious economics of Contemporary Art*, Londres, Aurum Press, 2008, p. 83.) Thomson écrit que si *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* de Damien Hirst, souvent nommé « The Pickled Shark » dans les journaux, est l'œuvre la plus connue du grand public, cette œuvre n'est pas automatiquement attachée à l'artiste lui-même. Au contraire, le personnage d'Emin est plus connue du grand public que n'importe laquelle de ses œuvres.

comme un signe de maturité. Andrew Billen décrit ainsi la nouvelle attitude d'Emin suite au succès de scandales de *My Bed* : « Tracey got up. As she did with the rest of her tousled life, she remade her bed and got rich, famous and happy, or happier, doing so.¹⁷ » Pour cet auteur, la confiance que laisse transparaître Emin dans ses apparitions médiatiques semble démontrer que la célébrité, et par extension la reconnaissance, est en quelque sorte la solution au mal de vivre qu'affichait l'artiste au début de sa carrière, que ce soit dans ses œuvres¹⁸ ou dans les médias.

Évidemment, la célébrité d'Emin vient avec une cohorte d'admirateurs, qui sont plutôt inhabituels dans le paysage du monde de l'art contemporain. Lorna Healy, dans un essai sur les admirateurs d'Emin écrit :

It is evident that Emin evokes powerful emotional responses in many people, and that these responses, intense feelings of affection and empathy, are unusual within the domain of contemporary gallery art. The essential fan's statement is: 'I love you, Tracey.' People cry 'I love you, Madonna' maybe, or express similar emotions to other pop stars and celebrities, but nobody, at gallery openings, shouts to Auerbach or Craig-Martin 'I love you, Frank' or 'I love you, Michael'. [...] People want to occupy Emin's subject position (or at least get somewhere near it) and emphasize with her experiences as a strikingly different, half-Turkish-Cypriot woman. It is also clear that no distinction between the woman and the work figures here.¹⁹

L'auteure suggère que les réactions quant au travail d'Emin sont plus près de celles générées par des arts de masse, comme la musique populaire et le cinéma hollywoodien. La popularité d'Emin est telle que Matthew Collings rapporte en 2001 : « [...] I remembered I'd been round at Sarah Lucas's house recently, and she'd said she couldn't help thinking Eminem's²⁰ recent enormous popular success in Britain was due to the British public seeing Emin contained in his name.²¹ » La véracité de cette affirmation est discutable, mais elle illustre

¹⁷ Andrew Billen, « The Andrew Billen Interview », *Evening Standard*, 19 juillet 2000, p. 30.

¹⁸ L'auteur fait d'ailleurs référence à l'œuvre *My Bed* (1998) en écrivant que l'artiste « refait son lit » pour signifier qu'elle s'est prise en main.

¹⁹ Lorna Healy, « We Love You, Tracey: Pop Cultural strategies in Tracey Emin's Videos », dans Merck et Townsend (éds.), *The Art of Tracey Emin*, p. 156.

²⁰ Eminem est un rappeur américain qui a connu un succès planétaire à la suite de la parution de son album *The Slim Shady LP* en 1999 et *The Marshall Mathers LP* l'année suivante.

²¹ Matthew Collings, « Cult Watch », *Modern Painters*, vol. 14, no. 3, automne 2001, p. 91.

bien l'ampleur et la singularité d'une telle popularité pour une artiste. Comme pour une vedette de musique rock, ses admirateurs ne se contentent pas de connaître son œuvre, ils veulent la rencontrer, la voir « en vrai ». Healy rapporte le témoignage d'un auditeur lors d'une conférence donnée par l'artiste : « [...] my tutor and I were quite intoxicated by her. We were on such a high from listening and meeting this person who has such an incredible aura!... She is real...²² » Les discours autour de l'admiration que lui portent certains spectateurs se concentrent sur la sincérité de l'artiste. Peu importe ce qu'elle raconte, ses paroles sont toujours admises comme pure vérité puisque l'artiste est perçue comme se livrant corps et âme.

Grâce à l'authenticité qu'on accorde volontiers à l'artiste, sa popularité et sa célébrité provoque un certain effet politique grâce à la visibilité remarquable du propos d'Emin, rappelant le slogan notoire de la revendication féministe des années 1960-1970, « le personnel est politique », quoique d'une manière fort différente. Elle n'est certes pas la première à faire valoir des expériences intimes comme sujet de son œuvre, mais le degré de visibilité qu'elle atteint marque un précédent. John Slice, dans un article sur l'utilisation des médias par certains artistes avance :

Art that recognises its own status as commodity-sign and/or deals with the subject matter of celebrity has access to a public and is part and product of the common culture to a degree denied to the avant-gardes of the past, engaged, as they were, in a lonely search for an elusive audience. The latent critical impact of such work has even more potential if the maker in question is a celebrity-artist and can thus gain access to the tabloids.²³

L'auteur observe que de plus en plus d'artistes cherchent à étendre leur public afin que leurs propos puissent acquérir une certaine résonance dans la sphère publique. Ainsi, parce qu'Emin parvient à la célébrité, la visibilité des expériences au cœur de ses œuvres et de ses discours, qui sont habituellement considérées comme tabous, permettent de sensibiliser voire de démystifier ces épreuves auprès d'un public qui ne se serait pas intéressé à ce genre de problématiques autrement. De plus, Gill Hopper, dans un article sur les étudiantes de sexe féminin dans les écoles d'art, remarque :

²² Admirateur anonyme cité dans Healy, « We Love You, Tracey », p. 156.

²³ John Slice, « Career Opportunities », *DPICT*, no. 1, avril-mai 2000, p. 42.

In particular the mainstream acceptance of the work of Emin (despite its controversy) has legitimised the inclusion of the intimate (sexual encounters, promiscuity) and hidden (abortion, menstruation, abuse, incest) in terms of female experience. [...] many of the female students who have connected with the work of Tracey Emin have recognised the commonality of the contemporary female experience and felt inspired to open up a visual dialogue on, for example, the more taboo subjects of abortion, single motherhood, and interracial relationships, which have affected their lives, through their art.²⁴

La visibilité des expériences d'Emin créerait donc un précédent pour les étudiantes en arts visuels en élargissant les sujets qu'il est possible d'exploiter à l'intérieur d'une carrière artistique couronnée de succès.

Il ne faut pas oublier toutefois que les artistes féministes, dès les années 1960 ont traité d'expériences féminines dans leurs œuvres. Elles n'ont malheureusement pas réussi à se faire entendre autant qu'elles l'auraient voulu. Healy, dans « We Love You, Tracey », considère que le travail d'Emin accomplit ce que les féministes auraient voulu faire et ce, parce qu'Emin endosse des stéréotypes associés à la personnalité des artistes généralement bien connus des spectateurs. Elle écrit :

[...] she has managed to bring these subjects into the mainstream, and perhaps necessary at a more specific level because the radical program of first-generation feminists, and the art associated with it, failed fully to satisfy its objectives. However, this entry into the mainstream has only been possible, or at least effective, because of the formal conservatism of her work. Emin allows the viewer the conventional pleasures of narrative, star aura and individualistic expression. She reconciles herself with mainstream art history. She denies political affiliations, which ensure that the work is not relegated to a sub-category of identity politics – she belongs to a privileged generation that can make work about menstruation without it necessarily being understood as concerning 'women's issues'. Emin's work can be political without her having any political programme.²⁵

Les œuvres que crée Tracey Emin agissent de telle sorte que le spectateur puisse, indirectement, comprendre ou découvrir les problèmes liés à l'expérience féminine. C'est par ailleurs ce que les artistes féministes voulaient faire dans leurs œuvres, mais leur ton parfois très revendicateur et moralisateur faisait en sorte qu'elles réussissaient le plus souvent à

²⁴ Gill Hopper, « Women in Art: The Last Taboo », *Journal of Art and Design Education*, vol. 20, no. 3, octobre 2001, p. 316-317.

²⁵ Healy, « We Love You, Tracey », p. 171.

s'aliéner les spectateurs d'emblée peu enclins à accepter ce genre de pratique. En se plaçant en opposition au monde de l'art, les artistes féministes ont rencontré beaucoup de difficultés afin de parvenir à se faire intégrer dans l'histoire de l'art comme artistes à part entière. Elles occupent souvent encore une position marginale en tant qu'artistes féministes. Elles sont décrites comme des artistes s'occupant d'un problème particulier qui ne concerne pas le monde de l'art dans son ensemble²⁶. Ainsi, même si les sujets d'Emin sont semblables à ceux préconisés par les artistes féministes²⁷, son approche est fort différente. Si les artistes féministes ont mis en évidence le tabou entourant certaines expériences féminines, leurs œuvres en ont traité de façon générale, parlant du droit des femmes ou de l'expérience d'être femme dans une société structurellement misogyne. Au contraire, Emin aborde ces sujets à partir d'un angle personnel en traitant de sa propre expérience, de sorte qu'il est difficile de l'associer à une revendication politique. De plus, parce qu'elle raconte tout jusque dans les moindres détails, elle rend toute la complexité des sentiments vécus lors de ces expériences. Dans ce contexte, l'exemple le plus évident est l'avortement, puisqu'Emin nous entretient de manière récurrente à ce sujet. L'avortement est certes un droit pour lequel les féministes se sont battues, mais il implique une foule de sentiments qui vont beaucoup plus loin que le simple désir d'avoir ou non un enfant : culpabilité, angoisse, regret, incertitude, solitude, tristesse, soulagement, douleurs physiques et psychologiques. Si Emin met en évidence qu'il est important que les femmes puissent y avoir accès, les sentiments liés à cette expérience et constituant une part importante dans la décision de se faire avorter ou non ne sont pas relégués en marge. Chez Emin, l'avortement est une expérience vécue avant d'être une revendication abstraite.

La célébrité permet à Emin d'étoffer ses récits liés à ses expériences en multipliant les instances où il lui est possible d'en parler. Ainsi, la célébrité lui donne la notoriété nécessaire

²⁶ Par exemple : « [Une] réponse au fait que les artistes femmes réalisant des œuvres dotées du même potentiel critique n'étaient pas rangées sous l'étiquette "conceptuel" tenait peut-être au fait que leur travail restait à bien des égards, en particulier dans son refus de nier l'émotion, différent. » (Tony Godfrey, « Où étaient-elles ? L'étrange cas des artistes conceptuels femmes », *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003 [1^{ère} éd. 1998], p. 282.)

²⁷ Plusieurs techniques utilisées dans les œuvres d'Emin ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'art féministe, particulièrement ses courtepoinçes et autres œuvres brodées. Pour une analyse détaillée, se référer à Rosemary Betterton, « Why Is My Art Not as Good as Me : Femininity, Feminism and 'Life-Drawing' in Tracey Emin's Art », dans Merck et Townsend, *The Art of Tracey Emin*, p. 22-39.

afin que ses expériences ne puissent pas être réduites au silence. Si quelqu'un tente d'empêcher l'artiste de s'exprimer sur un sujet, celle-ci s'empresse de dire qu'elle doit se censurer pour ne pas offenser certaines personnes. Cela ne l'empêche pas toutefois de mentionner ce dont elle veut parler. Elle écrit dans sa chronique du 15 juin 2007 : « Every time my period is due... I'm sorry I forgot. I'm not allowed to write about that sort of thing! (Because half of the people in the world don't have a menstrual cycle and may be offended!)²⁸ » Emin tourne ainsi en ridicule le tabou autour des menstruations. La position d'Emin dans la société est certes privilégiée et inhabituelle. Emin possède une tribune dont peu d'artistes peuvent jouir en plus de bénéficier de l'indulgence accordée aux artistes. En effet, le statut particulier des artistes dans la société peut expliquer en partie pourquoi il est possible pour Emin d'aller aussi loin dans ses actes provocateurs. Nathalie Heinich, dans *L'élite artiste*, qualifie ce fait d'impunité de l'art : « L'impunité de l'art implique que les auteurs, pour peu qu'ils soient reconnus comme artistes, bénéficient d'un privilège moral et juridique, non pour ce qu'ils font, mais pour ce qu'ils sont, dès lors que leur seul statut suffit à les mettre à l'abri de poursuites dans l'exercice de leur activité²⁹ ». C'est de cette manière qu'Emin peut faire accepter des comportements habituellement qualifiés d'indécents et d'inacceptables en public, particulièrement pour une femme, en même temps que ses agissements permettent de renforcer son statut d'artiste en le singularisant.

Toutefois, la manière dont Emin construit ses histoires est incontournable si on veut parler du potentiel critique et politique de sa démarche, puisque l'important n'est pas tant la visibilité qu'elle donne à certaines expériences que la manière dont elle les raconte. Peu d'artistes en art visuel ont utilisé avec autant d'insistance qu'elle des éléments autobiographiques à l'intérieur de leurs œuvres, d'autant plus que les récits autobiographiques d'Emin débordent désormais largement la frontière du monde de l'art.

²⁸ Emin, « 15 June 2007 », *My Life in a Column*, p. 202.

²⁹ Heinich, *L'élite artiste*, p.329.

4.2 Récits

Emin considère son écriture sur un pied d'égalité avec sa production visuelle. Elle déclare en entrevue : « My writing is my art. Instead of having a show in a big museum I've written a book [*Strangeland*, 2005].³⁰ » Si auparavant l'écriture d'Emin se trouvait incluse à l'intérieur de ses œuvres, sa présence dans plusieurs médias écrits lui permet de diversifier et d'étoffer ses récits. Emin répète souvent les mêmes histoires, éclairant différentes facettes des événements selon le contexte, créant des formules qui réfèrent à des événements particuliers. Par exemple *How It Feels* se rapporte à ses avortements alors que *Mad Tracey from Margate* fait référence à son sentiment de ne jamais se sentir tout à fait à sa place, peu importe avec qui elle se trouve.

La manière dont Emin parle ou écrit à propos de ses œuvres ne constitue pas une simple explication de sa démarche. Comment l'artiste met en mots ses récits est particulièrement important afin de comprendre l'intérêt que plusieurs lui portent. Qu'ils soient dits ou écrits, les mots d'Emin semblent toujours être spontanés. Le style parlé d'Emin donne l'impression qu'elle ne retravaille pas ses textes, qu'ils sont toujours le résultat d'un premier jet écrit sans aucune censure. Ils sont composés comme un monologue et le spectateur (ou le lecteur) peut avoir l'impression que l'artiste l'interpelle personnellement, comme si Emin lui faisait une confidence. Carl Freedman, auteur et commissaire ayant aidé les *yBas* à se faire connaître, connaît Emin personnellement en plus de l'avoir interviewée à plusieurs reprises. Il déclare à l'artiste lors d'une entrevue en 2006 :

One thing that truly amazes me is your ability to reproduce yourself over and over again. At the same time, what you are saying appears to be genuinely spontaneous and that you are discovering what you are saying as you are saying it. The interviewer, witness to this sense of discovery, feels like they are engaged in a revelatory conversation. This is one of your true arts: to endlessly sell the same thing over and over and to give people something they consider to be of that moment. Like prostitution in a way.³¹

En effet, un bon nombre des intervieweurs ayant interrogé Emin témoignent du caractère authentique de l'artiste. Ceux-ci s'empressent d'écrire qu'ils font partie de ces heureux élus

³⁰ Emin en entrevue avec Fortnum, « Tracey Emin », p. 62.

³¹ Freedman, « Quite a performance », p. 167-168.

qui ont fait l'expérience de l'authenticité plus vraie que vraie d'Emin, qu'ils ont dû s'avouer vaincus par le charme désarmant de cette artiste singulière³². Ces témoignages sur la sincérité de l'artiste ne sont pas étrangers au succès de la performativité d'Emin. Il ne suffit pas qu'Emin répète elle-même certaines conventions pour que son identité d'artiste advienne; il faut également que ceux qui entrent en contact avec elle réagissent positivement et rapportent à leur tour les actes d'Emin comme faisant partie intégrante de la personne de l'artiste. Ces témoignages consolident l'intelligibilité de la personnalité d'Emin auprès d'un public qui n'a pas accès à la personne de l'artiste en dehors de ses œuvres et de ses apparitions médiatiques.

À cet égard, « My Life in a Column », la chronique hebdomadaire d'Emin dans le journal *The Independent*, occupe une position similaire en ce qu'elle permet à l'artiste d'exprimer clairement et assidûment la manière dont elle veut être considérée. Plus encore, c'est pour elle la meilleure plateforme pour rejoindre le public régulièrement en lui donnant une impression d'entrer dans la quotidienneté de la vie de l'artiste Tracey Emin. Elle conclut la préface du recueil de ses chroniques en écrivant : « It's a journey of my mind and my life and my reactions to the everyday.³³ » Emin réaffirme que le fait d'être une artiste fait partie d'elle-même, que sa condition d'artiste constitue son quotidien. Plusieurs de ses chroniques font état du fait d'être une artiste. Elle écrit, en janvier 2009 :

[...] I get completely wound up by the smallest details of things – the angle of the chair, does the teacup match the saucer, that kind of list is endless. I'm sure if I wrote more of it out it would make people laugh, but in truth it actually isn't very funny. It's just more things that twist and torment my brain. I know that I have to care how things look and how things are and that it's not superficial. I am an artist and the majority of my whole being, my whole existence, relies upon some kind of aesthetic judgement.³⁴

³² « When I first met her I was interviewing her for *The Observer* – later I got to know her properly, as a friend. But all our subsequent meetings have only confirmed that she was “being herself” from the first moment I met her. » (Barber, « Just Be Yourself – and Wear a Low Top », p. 24.)

« When I finally interviewed her in her London studio, my head was so *fuckin' dizzy* from reading newspaper features about Tracey Tracey Tracey, that it took me ten minutes to focus and gradually discover that I was speaking to a “real” person – who was nice, polite, and serves a good cup of tea. » (Robert Preece, « Artist over – and in – the Broadsheets », *Parkett*, no. 63, 2001, p. 50.)

« She's so charismatic, she sends off Sparks. [...] I love her fractured energy and could sit and listen to her for hours. » (David Bowie, « It's Art, Jim, but as We Know it », *Modern Painters*, vol. 10, no. 3, automne 1997, p. 24.)

³³ Emin, *My Life in a Column*, p. 7.

³⁴ Tracey Emin, « My Life in a Column », *The Independent*, 15 janvier 2009.

Le lecteur des chroniques d'Emin ne connaît pas l'artiste personnellement, mais cette lecture peut lui donner l'impression d'avoir un accès privilégié dans la pensée d'une artiste, et ce, même si cette chronique est publiée dans un journal à grand tirage. Le lecteur devient le témoin des aléas d'une artiste singulière qui doit néanmoins faire face à la vie courante. La performativité d'Emin est mise en évidence dans sa chronique, qui paraît une fois par semaine pendant presque quatre ans. L'artiste a la liberté d'y parler de ce qu'elle veut et par conséquent, on constate qu'elle traite régulièrement de sa condition d'artiste. Le fait que ce sujet soit évoqué à répétition dans des circonstances différentes démontre le besoin d'Emin d'être perçue comme une artiste et non pas seulement une personne dont le métier est de créer des œuvres d'art.

C'est à travers les récits et la manière particulière de raconter d'Emin que la *parrhesia* telle que développée par Foucault devient un outil privilégié pour observer l'effet de l'authenticité d'Emin. Si la parole a été le premier moyen par lequel la vérité a pu être énoncée, l'écriture deviendra peu à peu un moyen tout aussi favorisé. Comme il en a été question auparavant, la *parrhesia* est une pratique du discours de vérité qui se transformera pour ne plus seulement être le simple fait de dire la vérité, mais deviendra une technique d'examen de soi dans laquelle un sujet étudiera ses actes et ses paroles en fonction de règles de conduite établies au préalable par ce même sujet. Ainsi, la *parrhesia* servira à s'améliorer, à se perfectionner comme personne, mais sans impliquer de sentiment de culpabilité qui prédomine dans la confession chrétienne³⁵. Si la *parrhesia* nécessite d'exposer ses fautes comme dans la confession, elle demande également de détailler ses mérites, afin que le *parrhesiastes* puisse déterminer de lui-même ce qu'il croit devoir améliorer.

Foucault affirme que l'écriture est l'outil privilégié afin de vérifier que nos actes et nos paroles sont conséquents entre eux :

Taking care of oneself became linked to constant writing activity. The self is something to write about, a theme or object (subject) of writing activity. That is not a

³⁵ Foucault, *Fearless Speech*, p. 149-150.

modern trait born of the Reformation or of Romanticism; it is one of the most ancient Western traditions.³⁶

Ainsi, écrire sur soi est une pratique très ancienne qui est apparue bien avant la modernité, mais c'est à partir de la parution des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), dont les deux parties ont été publiées respectivement en 1782 et 1789, que l'autobiographie acquiert les caractéristiques qu'on lui attribue aujourd'hui. Jean-Philippe Miraux écrit que l'autobiographie « couronne le plus fréquemment l'achèvement d'une œuvre qui développe une conception singulière d'un rapport au monde dans lequel évolue le moi.³⁷ » Ainsi, parce que Rousseau se sentait exclu et jugé par ses pairs, il ressentait le besoin de s'expliquer à la fin de sa vie sur ses actes : « Son projet autobiographique est un projet de disculpation.³⁸ » Ce projet sera repris par bon nombre de personnalités publiques qui voudront, comme Rousseau, justifier certains de leurs actes pour lesquels ils estiment avoir été jugés injustement. Quant aux récits d'Emin, ils sont plutôt des observations visant à l'aider à se comprendre elle-même et à s'améliorer, à l'image de la *parrhesia*. Emin, dans une entrevue qu'elle transcrit dans une de ses chroniques en 2005 déclare :

Emin: [...] [Memories] are lodged deep in the recesses of my mind. I am pulling them to the foreground. It's in this way I want to change my life.

Interviewer: And you feel you can change your life through your art?

Emin: Yes – by making art that gives me more answers. It's my journey.³⁹

Ainsi, comme la notion de confession, l'idée d'autobiographie ne s'applique que partiellement à la pratique d'Emin. Le regard que pose Emin sur sa vie ne cherche pas à justifier ses actions passées, mais plutôt à les comprendre.

Récemment, certains discours féministes et éthiques se sont développés autour de la pratique et des discours d'Emin en considérant l'effet de son travail sur les spectateurs et les critiques. Ainsi, Kieran Cashell explique les réactions face aux œuvres d'Emin :

³⁶ Michel Foucault, « Technologies of the Self » dans Luther H. Martin, Huck Gutman et Patrick H. Hutton (éds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Boston, University of Massachusetts Press, 1988, p. 27.

³⁷ Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 45.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ Emin, « 11 November 2005 », *My life in a Column*, p. 74.

The reason why critics (and even critics who admire her work) remain uncomfortable with Emin's art, I suggest, is because it demands a certain subjective engagement that is significantly unfamiliar to conventional art-critical intelligence. [...] Because her practice disobeys the traditional distinction of art and artist, objective criticism of the work may be misdiagnosed as a judgement of the individual responsible for it: the art critic's concern is that engaging with her work will thus embroil them in unsolicited moral evaluation.

Yet this concern is key to Emin's work. What is discerned (and moralistically resisted) in Emin's case is that engaging meaningfully with her art actually *requires* an ethical concern that, in the words of Richard Norman, approaches the work 'by focusing on the needs of the other person and responding to them in their own right'.⁴⁰

Selon Cashell, le travail d'Emin nécessite une posture éthique puisqu'il résiste aux catégories esthétiques traditionnelles d'objectivité et de désintéressement. Selon l'auteur, refuser de tenter de comprendre la posture de l'artiste ou d'accepter la charge émotive des œuvres porte préjudice au travail d'Emin⁴¹. En observant quelques réponses négatives envers son œuvre, on peut remarquer qu'elles mettent en évidence les préjugés de ces critiques. Mélanie McGrath écrit :

It is partly this unapologetic insistence on her own status as an artist that gets Emin into trouble. I spoke to a number of critics for this article. When I asked them, 'Is Tracey Emin a serious artist?' many of them replied, 'Well, she thinks she is.' [...] It was as if, by her own very un-English and unfeminine immodesty, Emin had somehow given up on the right to be taken seriously⁴².

Les jugements envers Emin, qu'ils soient dirigés contre sa personne ou son œuvre, sont souvent très durs et visent habituellement à disqualifier sa démarche. L'insistance d'Emin à vouloir être considérée sérieusement dans ses propres termes plutôt qu'en se conformant à un modèle d'esthétique traditionnel, oblige les critiques à exposer leurs propres préjugés. Marcus Field décrit d'ailleurs les détracteurs d'Emin en ces termes : « The anti brigade is led largely by middle-aged and older men of a certain background⁴³. » L'auteur ajoute que ces critiques considèrent la foule des admirateurs d'Emin comme étant de simples ignorants en

⁴⁰ Cashell, *Aftershock*, p. 127.

⁴¹ *Ibid.*, p. 143.

⁴² McGrath, « Something's Wrong ».

⁴³ Field, « Emin for Real », p. 115.

quête de sensationnalisme.⁴⁴ Les détracteurs refusent de concevoir l'effet que peuvent produire les œuvres d'Emin sur le spectateur comme une expérience esthétique valable, puisque cela va à l'encontre de leur système de valeur issu de l'esthétique kantienne selon laquelle l'appréciation d'une œuvre doit pouvoir être considérée comme universelle. Dans cette optique, les expériences personnelles dépeintes dans les œuvres d'Emin échouent à communiquer quoi que ce soit qui transcende la seule biographie de l'artiste et l'appréciation de ses œuvres ne peut s'expliquer que par le désir de voyeurisme des spectateurs. Ainsi, la difficulté d'intellectualiser un discours sur l'artiste et de pouvoir donner les raisons de la validité de la démarche de l'artiste correspondant à leur savoir théorique leur permet d'exclure Emin du champ des artistes dont la pratique peut être reconnue comme innovatrice dans la sphère artistique.

Jennifer Doyle raconte que lorsqu'elle a soulevé un intérêt pour la pratique d'Emin, la première réaction de ses collègues a été de l'inciter à choisir quelqu'un d'autre, une artiste plus « sérieuse »⁴⁵. Doyle considère que sa réaction face au travail d'Emin est difficile à faire valoir et que cela ne devrait pas être le cas :

This is to say that the impulse to take my own response to Emin's work as its *content* is no less scripted, no less banal than the stories and states that Emin depicts. I am compelled, somewhat counterintuitively, by Emin's work insofar as it enacts a series of immediately recognizable, powerfully scripted performances of feminine sexual abjection. I recognize myself in the overdetermined banality of those scenes. And, worse, I find myself caught in the cliché of a woman's response to a woman's work – in which I identify with it, in which I refuse emotional distance and linger in affective proximity. One might argue that women who weep over Emin's work are fans, not critics [...]. To this one might counter that these weeping women [...] feel and know the scriptedness of this kind of encounter. We are moved by exactly this tension between the sentiment provoked by the spectacle of sexual abjection and the banality of the entire mise-en-scène.⁴⁶

Selon Doyle, l'intérêt de plusieurs femmes pour Emin vient de ce que ces dernières peuvent se projeter dans les récits d'abjection dépeints par l'artiste sans avoir l'impression d'être

⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁵ « Why don't you write about Sarah Lucas? », rapportée par Jennifer Doyle, « The effect of intimacy: Tracey Emin's Bad Sex Aesthetics », dans Mandy et Chris (éds.), *The Art of Tracey Emin*, p. 114.

⁴⁶ Jennifer Doyle, « The Effect of Intimacy », dans *Sex Object*, p. 118-119.

jugées. Plus encore, le point de vue très personnel d'Emin fait en sorte d'injecter de la subjectivité dans des situations où habituellement les femmes sont considérées comme des objets, des êtres passifs (rejets amoureux, abus sexuels, objectification par le regard désirant, etc.). Les objets ainsi construits par Emin mettent en évidence l'impossibilité de considérer les œuvres d'art avec un regard objectif. Doyle conclut :

[...] Emin's work draws to the surface the particular burdens of authorship that women artist must shoulder whether they want to or not. Rather than draw this out through a resistance to the pressure that will always reduce her to her body (in which her capacity to be an artist will always be trumped by her capacity to be a thing, an object – a "cunt"), Emin gives in to it totally: the extremity of her commitment to herself produces her life as the "same old story". [...] Emin's work describes the ambivalence about objecthood shared by diverse writers (Bersani, Field, Mulvey), albeit for different reasons. The visibility of public investment in Emin, as erotic object, *should* reveal the homosociality of art criticism that is all the time working itself up the bravoura and wounded masculinity of characters like Jackson Pollock, Julian Schnabel, or Damien Hirst without avowing the econo-erotic investment in them. It renders visible, instead, the odd place of women in art – walking wounded, vagina dentata, emptied-out sexpots, valuable insofar as they are fungible, only insofar as their bodies are always already containers for someone else's story.

Thus the necessity of what Jones termed the "embodiment of the interpretative act" to reading Emin's work.⁴⁷ Emin's leaves us with no room to stand back and consider it from a distance – it takes too personal a turn. Emin offers us studies in failure of objectification, injecting too much "subject" into her objects, making the disinterested appropriation of it as "art object" impossible without flirting with the very conservative models of artistic genius and expression that Emin lampoons. Instead, we are left with the disavowed affective and emotional universe that lies beyond the usual business of art history.⁴⁸

Les œuvres d'Emin mettent en évidence l'impossibilité d'approcher les œuvres de manière objective. D'ailleurs, Emin avoue ne pas essayer de raconter les faits objectivement. En entrevue, elle déclare : « We all know that truth is different for everyone, depending on their perspective. It's how I see it.⁴⁹ » Emin n'a pas l'intention de faire une œuvre à caractère universel, au contraire, et elle n'a pas l'intention de s'en défendre non plus. Pourtant, son travail rejoint l'expérience de bon nombre de spectateurs qui sont touchés ou qui se

⁴⁷ Note de l'auteure : Amelia Jones, "Art History/Art Criticism: Performing Meaning", in *Performing the Body/Performing the Text*, ed. Amelia Jones and Andrew Stephenson (London: Routledge, 1999), 50.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 119-120.

⁴⁹ Emin en entrevue avec Preece, « Exposed: A Conversation with Tracey Emin », p. 40.

retrouvent dans ses œuvres, particulièrement des femmes, et ce, même si Emin ne parle que d'elle-même.

En accompagnant ses œuvres de récits, Emin annule toute distance esthétique et oblige le spectateur à prendre position, c'est-à-dire à l'accepter comme artiste ou au contraire à la rejeter. Alicia Miller, dans un article sur la nécessité pour les femmes artistes d'utiliser les mécanismes du monde de l'art à leur avantage écrit, en parlant du cas d'Emin :

Culture may still be a male game, but she's won it as a woman with all the social markers of her difference intact. She is no longer subject to its conditions but now subject of it, redrawing its parameters through her success. Her work is an exercise in empowerment where she manipulates the gendered construction of womanhood to serve her own ends as a woman.⁵⁰

L'auteure conclut que les féministes ne doivent pas rejeter Emin sous prétexte que l'artiste refuse de prendre une position ouvertement politique tout en étant complice de la culture dominante⁵¹. L'ambivalence du travail d'Emin, c'est-à-dire l'adoption d'une position traditionnelle, transformée pour servir les desseins de l'artiste, constitue « l'ambivalence prometteuse de la norme⁵² » telle que Judith Butler la décrit en rapport avec la performativité. Parce qu'Emin est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la norme de ce qui constitue une personnalité d'artiste, elle a le pouvoir, inconscient peut-être, d'élargir les frontières de ce qui est acceptable.

En outre, depuis quelques années, les stéréotypes de l'artiste romantique font un retour dans les propos d'Emin. Malgré son succès apparent, Emin écrit et dit plus que jamais que son succès n'a pas changé son humeur : « I think it's still raging, but it's not in bright pink or turquoise blue. It's easier to deal with, for other people especially. It's not like I think that what I've done is bad.⁵³ » La manière dont Emin articule désormais les stéréotypes du génie artistique ne se trouve plus à l'intérieur de ses œuvres comme dans *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) (fig. 1 et 2), performé au début de sa carrière. Plutôt, Emin

⁵⁰ Alicia Miller, « Terms of engagement », *Art Monthly*, no. 271, novembre 2003, p. 32.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 148.

⁵³ Emin en entrevue avec Fortnum, « Tracey Emin », p. 60.

utilise les différentes instances médiatiques qui lui permettent de s'exprimer en dehors de ses œuvres d'art visuel, surtout sa chronique « My Life in a Column », afin d'énoncer comment le fait d'être une artiste détermine toutes les sphères de son existence. Cela lui permet en outre de se défaire de l'élément de mise en scène nécessaire à toute production d'œuvre d'art. Elle peut dorénavant se présenter directement au spectateur en tant qu'artiste. Ainsi, le retour des stéréotypes issus du romantisme est particulièrement manifeste dans ses écrits ou dans ses paroles, plutôt qu'à l'intérieur de ses œuvres. Les thèmes de la vocation artistique et de l'œuvre comme véritable progéniture de l'artiste deviennent particulièrement récurrents dans ses propos depuis le début des années 2000.

4.3 Retour du romantisme

Heinich, dans *L'élite artiste*, explique que la vocation artistique se compose à la fois du don et du travail acharné. En effet, il ne suffirait pas de posséder un don pour être consacré artiste; il faut également se montrer digne du titre en s'y vouant entièrement : « C'est la dimension active de la vocation, qui contrebalance le bénéfice personnel par la "déclaration", l'offrande de sa compétence et de son travail, comme pour justifier par un mérite un avantage qui n'a pas été obtenu par l'effort.⁵⁴ » Emin parle beaucoup de l'acharnement et de l'effort qu'elle met à produire ses œuvres et du fait que chacune d'elles est investie de la même énergie. Elle déclare en entrevue que l'esprit des œuvres est plus important que leur apparence :

It's like the essence of where they're coming from. If I want to make a million pounds today I can. I can set up a fancy factory with felt stamps, stamping out letters and everything, and I can get 20 women in here, paying them two quid an hour, and I can knock up ten blankets by the end of this month for £150 grand each, no trouble! Dead, dead soul. They'll all look nice. I've got countless people waiting around the world for them but I just don't feel like making them. I can make loads of thing that look good but that's not what it's about. It's about how I feel about it and where it's coming from; the reason for me to make it in the first place.⁵⁵

Emin met de l'avant son intégrité malgré son succès et sa richesse. Elle affirme même que l'argent n'est pas important pour elle puisqu'il lui serait facile d'en faire beaucoup plus. Elle ajoute, dans une de ses chroniques parues dans *The Independent*, qu'il peut être difficile de

⁵⁴ Heinich, *L'élite artiste*, p. 87.

⁵⁵ Emin en entrevue avec Fortnum, « Tracey Emin », p. 59.

justifier son travail étant donné qu'il y a déjà tant d'artistes, mais qu'au final, ce sont les œuvres qui font la différence et que l'art protège l'artiste : « I feel that my art is looking after me, keeping me buoyant and well and truly alive.⁵⁶ » Ce n'est pas le seul moment où Emin traite du fait que sa condition d'artiste lui permet de survivre. Elle écrit :

Art came and got me. Art with its big ideas and its engulfing arms picked me up and swept me away to another world. A world where I exist coherently and purposefully as an artist. I exist in this world, and everything I do makes sense because of that. Without art I am nothing and I am no one.⁵⁷

Ces propos sont étonnamment similaires à ceux rapportés plus haut, même si presque un an sépare leur publication respective.

Par ailleurs, les discours d'Emin sur sa vocation d'artiste sont particulièrement éloquents lorsqu'elle traite de la maternité. Celle-ci est d'abord évoquée par Emin à travers les deux avortements qu'elle a subis avant d'émerger sur la scène artistique. Ces deux avortements constituent pour Emin des événements fondateurs puisqu'ils lui ont permis de comprendre à quel point la création est quelque chose d'important. Ces événements sont particulièrement présents dans les œuvres de l'artiste au cours des années 1990. La série d'aquarelles *After my Abortion* (1990) (fig. 10) est réalisée tout de suite après son deuxième avortement en 1990. Dans *Everyone I Ever Slept With 1963-1995* (1995) (fig. 3), Emin coud à l'intérieur d'une tente tous les noms des personnes avec qui elle a dormi depuis sa naissance. Même si cette œuvre ne traite pas directement de ses avortements, elle décide d'inclure « fetus I » et « fetus II ».

Toutefois, depuis les années 2000, la maternité devient un sujet récurrent dans ses écrits et se fait moins présente à l'intérieur de ses œuvres. Elle spécifie qu'elle a fait le choix de ne pas avoir d'enfants en oscillant toujours entre le regret et la certitude d'avoir pris la bonne décision. Ainsi, dans *Artshock: What Price Art ?*⁵⁸, un documentaire animé et réalisé par Emin sur la place des femmes dans le monde de l'art actuel, elle y parle abondamment du

⁵⁶ Emin, « 5 October 2007 », *My Life in a Column*, p. 246.

⁵⁷ Emin, « 8 August 2008 », *My Life in a Column*, p. 338-339.

⁵⁸ Ce documentaire a été réalisé pour Channel 4 et a été diffusé en mars 2006.

dilemme des femmes artistes face à la maternité. Elle interroge entre autres Maggi Hamblings⁵⁹ et Rachel Whiteread⁶⁰ sur leur carrière et sur leur choix respectif de ne pas avoir d'enfants. En cherchant à exposer la difficulté de concilier vocation artistique et vocation maternelle de manière générale, Emin ne peut s'empêcher de revenir à sa propre situation afin de justifier son choix de ne pas avoir d'enfants. Dans une entrevue donnée en 2007, Emin affirme à propos de vieillir : « I hate it! I hate it because I haven't had children⁶¹ ». Dans « My Life in a Column », Emin revient souvent sur ce sujet. En janvier 2009, elle écrit :

I'd never have believed that I would say or think this, but as I get older, it's becoming more and more obvious that my children are hanging on the Tate Britain walls. When I first started becoming successful, I was filled with strange guilt and misunderstanding of myself. I felt that my abortions had somehow been a Faustian pact, and in return for my children's souls, I had been given my success. I am not a Catholic, but I have a profound belief in the soul. It's only now, now that I know that it will never be possible for me to have children, that the guilt has finally lifted.⁶²

Cette manière d'identifier ses œuvres comme ses enfants rejoint une conception romantique de la création artistique dans laquelle création et procréation sont associées. Heinich écrit sur ce glissement qui se produit au XIX^e siècle dans *L'élite artiste* :

Détachée du projet d'enrichissement matériel ou de carrière propre aux mondes artisanal et professionnel, l'activité vocationnelle tend à réorganiser toute l'économie identitaire du sujet créateur autour d'un projet fortement intériorisé, qui engage l'intégralité de sa personne et non plus seulement sa dimension extériorisée, communicable, rationalisable. L'identité sexuée est prise elle aussi dans ce remaniement, notamment à travers l'affinité entre création et procréation, faculté artistique et faculté génésique.⁶³

⁵⁹ Hamblings est une peintre et sculptrice anglaise née en 1945 et reconnue entre autres pour ses portraits de personnalités anglaises, plusieurs de ces tableaux se retrouvant à la National Portrait Gallery à Londres. Elle a également fait le monument en hommage à Oscar Wilde, *A Conversation with Oscar Wilde* (1998), près du Trafalgar Square à Londres.

⁶⁰ Whiteread est une sculptrice anglaise née en 1963. Elle a été la première femme à remporter le prix Turner en 1993 grâce à l'œuvre *House* (1993), le moulage d'une maison victorienne qui avait été détruite par la ville. Située à l'emplacement de la maison originale, l'œuvre a été démantelée en 1994 par la ville également.

⁶¹ Claire Armstrong, « Tracey Emin - A Good Year », *Artworld Magazine*, <http://artworldmagazine.com.au/>, article ajouté le 9 juillet 2008 à 10 h 22, consulté le 11 août 2010.

⁶² Emin, « 29 January 2009 », *My Life in a Column*, p. 360.

⁶³ Heinich, *L'élite artiste*, p. 94.

Heinich considère que l'association entre création et procréation, c'est-à-dire un certain rapprochement entre la féminité et la création artistique a été bénéfique pour les femmes artistes, puisqu'elles sont de plus en plus présentes à partir du XIX^e siècle. Au contraire, Battersby, dans *Gender and Genius*, mentionne comment l'association entre création et procréation constitue à cette époque une rhétorique qui prouve la supériorité masculine : « The genius was a male – full of 'virile' energy – who *transcended*⁶⁴ his biology: if the male genius was 'feminine' this merely prove his cultural superiority. Creativity was displaced *male* procreativity: male sexuality made sublime.⁶⁵ » Elle ajoute : « Male can *transcend* their sexuality; females are *limited* by theirs.⁶⁶ » Ainsi, selon Battersby, cette rhétorique stipule que la création féminine ne peut jamais aller au-delà de l'enfantement, tandis que l'impossibilité pour l'homme de faire de même fait en sorte qu'il doit passer outre son corps afin de créer par l'esprit.

La vision d'Emin face à la maternité et la création artistique est plutôt commune. L'artiste reprend le stéréotype vécu par un grand nombre de femmes artistes selon lequel il est difficile, voire impossible, de concilier carrière artistique et maternité. Si ce sujet est loin d'être nouveau, peu d'artistes en ont traité aussi abondamment, mettant en évidence qu'il existe toujours une pression sociale sur les femmes pour qu'elles aient des enfants, ce que l'artiste explicite dans le documentaire *What Price art ?* dont il a été question plus haut. Emin y soutient que les hommes ne font pas face à cette pression, qu'il est communément accepté qu'un artiste de sexe masculin soit célibataire et sans enfants, alors que les femmes artistes sont encore perçues comme anormales lorsqu'elles sont dans la même situation. Comme Battersby, Emin croit que les femmes artistes doivent choisir entre être une artiste et renoncer à leur féminité ou ne jamais parvenir à constituer une œuvre à la hauteur de leur génie⁶⁷. Il s'agit ici de la perception et de l'opinion d'Emin qui n'est pas fondée sur des faits avérés. Encore une fois, il n'est pas important de savoir si Emin a tort ou raison. La manière dont elle

⁶⁴ L'auteure souligne.

⁶⁵ Battersby, *Gender and Genius*, p. 3.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ « A women who created was faced with a double bind: either to surrender her sexuality (becoming not *masculine*, but a surrogate *male*), or to be *feminine* and *female*, and hence to fail to count as a genius. » (Battersby, *Gender and Genius*, p. 3.)

traite de la maternité ces dernières années lui permet de consolider son identité d'artiste qui ne peut faire autrement que de se sacrifier à son travail, et ce, malgré son immense succès. Ainsi, Emin réussit, tout au long de sa carrière, à créer une certaine cohérence dans la personnalité d'artiste qu'elle projette. Emin adapte ses discours, tant dans leur forme que dans leur contenu, dépendamment de sa situation économique, sociale et médiatique.

CONCLUSION

Malgré les nombreuses transformations qui ont eu lieu durant la carrière d'Emin jusqu'ici, l'artiste sait garder une certaine consistance dans ses discours afin de parvenir à se créer une identité d'artiste femme. Grâce à la pratique de la *parrhesia* décrite par Foucault et au concept de performativité développé par Butler, il a été possible d'analyser les différentes stratégies utilisées par Emin afin de faire advenir son identité d'artiste et de la faire accepter par le public.

La question de la particularité des artistes a depuis longtemps inspiré des auteurs à se pencher sur ce qui constitue le génie artistique. D'abord considéré comme inné, il a fait l'objet d'une importante remise en question dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment par les historiennes féministes de l'art. Celles-ci ont mis en évidence le traitement réservé aux femmes artistes qui se voyaient d'emblée exclues de la catégorie du génie par différents procédés matériels et rhétoriques. Dans cette optique, le cas d'Emin est singulier dans le cadre de l'art actuel étant donné la récupération qu'elle fait des stéréotypes rattachés à l'image de l'artiste au même moment où elle rend visibles des expériences féminines taboues comme l'avortement et l'abus sexuel. Afin d'analyser comment Emin reprend ces différents stéréotypes de manière à ce que le public ne la rejette pas, nous avons utilisé la performativité de Butler et la *parrhesia* de Foucault. La performativité est utilisée par Butler pour expliquer comment l'identité n'est pas un donné fixe puisqu'elle nécessite d'être constamment réitérée pour exister. Trois caractéristiques de la performativité sont particulièrement importantes en parlant des discours et de la pratique d'Emin. D'abord la citation qui constitue une récupération de stéréotypes et de comportements qui existaient avant la venue de l'individu. Dans le cas d'Emin, il s'agit principalement de stéréotypes issus de la conception romantique de l'artiste de génie et d'expériences associées au vécu féminin. La seconde caractéristique, la répétition, implique de reproduire certains comportements afin d'avoir une personnalité cohérente. La répétition constitue les traits de personnalité d'un individu qui permettent à la

fois de le reconnaître et le différencier des autres. La dernière caractéristique est l'univocité. Il s'agit pour un individu de poser des gestes qui vont de soi, ses comportements n'ayant pas besoin d'être interprétés puisque leur signification est connue de tous de manière univoque. Cette dernière caractéristique va de pair avec la *parrhesia* de Foucault. Cet acte de discours consiste à dire la vérité en ne cachant rien à son interlocuteur. La *parrhesia* est également un acte de discours à faire avec soi-même où le *parrhesiastes* énonce tout ce qu'il a fait, de bien ou de mal, afin de rendre compte de ses erreurs et de s'améliorer en tant qu'individu. Le *parrhesiastes* est considéré comme authentique grâce à son rapport avec la vérité.

Les jalons théoriques ainsi posés, il a été possible d'observer l'émergence d'Emin comme artiste dans le contexte londonien des années 1990. Le milieu de l'art à Londres duquel est issu Emin n'est pas étranger au succès de l'artiste. Les *young British artists* constituaient un groupe d'artistes émergeant au tournant des années 1990 en mettant de l'avant un art qui fait référence à la culture populaire anglaise et en adoptant une attitude *punk* irrévérencieuse dans les médias. Ce groupe a profité d'un immense succès commercial et médiatique qui a transformé le monde de l'art londonien. Si, au départ, Emin ne fait pas directement partie du groupe, elle s'y taille une place en participant à *The Shop* avec Sarah Lucas en 1993. N'ayant aucune œuvre à son actif, elle décide d'essayer de se trouver quelques mécènes qui voudront croire en son potentiel. Emin a une vision romantique de l'art et récupère des stéréotypes attachés à l'artiste maudit dont Van Gogh est l'exemple par excellence. Emin fonde ainsi son identité d'artiste en citant des comportements attribués à des artistes consacrés par l'histoire tout en les liant à des expériences personnelles passées. Elle constitue ainsi son « je » d'artiste en sélectionnant certains événements qui lui permettront de se créer une cohérence comme sujet, rappelant la conception butlérienne de la formation du « je » dans *Le récit de soi*. Toutefois, Emin n'aura pas le choix de faire passer son identité d'artiste dans ses œuvres d'abord puisque celles-ci sont le seul moyen pour elle d'atteindre une certaine visibilité auprès du public. Cela est particulièrement évident dans la performance *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made* où l'artiste se montre dans l'acte de peindre sous les yeux voyeurs des spectateurs. S'exposer ainsi à l'intérieur d'une œuvre implique une certaine mise en scène. Cependant, pour être efficace, la performativité nécessite une apparente absence de mise en scène, c'est-à-dire qu'elle doit pouvoir être observée dans un contexte commun.

Ainsi, les moyens à la disposition d'Emin lui permettent de jeter les fondations de ses ambitions comme artiste, mais ne témoignent pas d'une réelle réussite à se faire accepter comme artiste authentique étant donné l'anonymat relatif où elle se trouve alors.

Par ailleurs, une série de scandales dans la seconde moitié des années 1990 permettent à Emin de gagner une visibilité médiatique sans précédent. Emin devient une personnalité publique du jour au lendemain en invectivant les invités d'un débat télévisé auquel elle participe. Elle personnifie alors pour plusieurs l'artiste authentique qui expose la vérité sur le monde de l'art, même si cela pourrait mettre en danger sa carrière d'artiste, à l'image d'une *parrhesiastes* pour laquelle l'énonciation de la vérité est plus importante que les conséquences néfastes qui peuvent en découler. Néanmoins, les discours autour de l'exposition de l'œuvre *My Bed* lors du prix Turner en 1999 se révèlent rapidement incontrôlables et plusieurs articles sont publiés à partir de rumeurs infondées afin de mettre en doute l'authenticité de l'artiste. De plus, une lassitude généralisée envers les artistes associés aux *yBas* amène une nécessaire restructuration des propos sur l'œuvre d'Emin afin qu'elle ne disparaisse pas comme un simple effet de mode. Il se crée alors un discours critique spécialisé qui tente d'inscrire la pratique artistique d'Emin dans l'histoire de l'art en soulignant que les œuvres ne peuvent être réduites à la seule authenticité de l'artiste, toute œuvre étant toujours le résultat d'une médiation. Ainsi, la fin des années 1990 marque un tournant dans la carrière d'Emin puisque autant l'artiste elle-même que les critiques d'art appréciant son travail doivent ajuster leurs discours à sa nouvelle position hautement médiatisée.

La série de scandales vécus par l'artiste et la prolifération de discours spécialisés sur son œuvre ne réduisent pas Emin au silence, au contraire. Elle parvient à maintenir sa visibilité médiatique, ce qui lui permet de consolider sa personnalité d'artiste sans avoir recours à ses œuvres, notamment en contrôlant son image qui est ensuite diffusée dans les médias. Son association avec la designer Vivienne Westwood et les photographies d'elle-même qu'Emin utilise pour promouvoir son travail sont particulièrement parlante à cet égard. Sa célébrité donne par ailleurs une visibilité sans précédent aux expériences féminines qu'elle met de l'avant pour se singulariser (avortement, abus et désir sexuels). Ces expériences avaient été traitées d'abord par les artistes féministes dans les années 1970, mais Emin s'en distingue par

la manière dont elle aborde le sujet. Dans cette optique, les récits d'Emin sont particulièrement importants. Dans sa chronique « My Life in a Column », Emin donne l'impression au public qu'il a accès au quotidien de sa vie d'artiste. La constance des sujets abordés dans sa chronique explicite la répétition performative qui est à l'œuvre tout au long de la carrière d'Emin. De plus, l'artiste utilise cette chronique pour énoncer sa volonté de parvenir à devenir « meilleure », rappelant la *parrhesia* telle que décrite par Foucault. Ainsi, Emin prend le lecteur à témoin des événements qui constituent son quotidien tout en faisant l'examen de ses comportements, bons comme mauvais, afin d'énoncer comment elle pourrait devenir une « meilleure » personne selon elle. La subjectivité très affirmée des récits d'Emin rend difficile le rapprochement de sa pratique artistique à une certaine forme d'universalité. Ainsi, dès l'instant où le spectateur connaît quelques-uns des récits attachés aux œuvres d'Emin, il se trouve forcé de prendre position par rapport à l'artiste elle-même et se doit de l'accepter ou de la rejeter en tant qu'artiste. La posture d'Emin peut donc être considérée comme ambivalente, dans le sens où Butler l'entend, puisqu'elle se positionne à l'intérieur d'un cadre traditionnel de personnalité d'artiste, mais de manière subversive en y infusant toute sa subjectivité féminine. D'ailleurs, les stéréotypes de l'artiste romantique ne quittent jamais les discours d'Emin malgré son succès. Ils peuplent la multitude de récits qu'elle développe. Toutefois, ces stéréotypes se sont transformés depuis le début de sa carrière afin de garder une certaine cohérence avec l'état de sa situation artistique et mondaine. Elle ne parle plus d'échec, mais de sacrifice, en expliquant que sa condition d'artiste contrôle toutes les sphères de son existence. Ce sacrifice se manifeste en outre dans sa décision de ne pas avoir d'enfants. La maternité devient un sujet récurrent dans ses écrits et en entrevue, reprenant le cliché de l'œuvre comme véritable progéniture de l'artiste. Ainsi, Emin consolide les acquis de son identité d'artiste femme authentique inspiré de stéréotypes préexistants, ouvrant les possibilités de ce qui constitue une identité d'artiste, non seulement pour elle, mais certainement pour les artistes à venir.

Comme il a été mentionné à maintes reprises au cours de ce mémoire, il n'est pas important de savoir si c'est la « vraie » Tracey Emin qui s'expose dans ses œuvres, dans ses écrits et dans ses entrevues. L'artiste elle-même admet que les spectateurs ne peuvent pas savoir. Elle écrit dans une chronique en 2008 : « It would be great if one day I died and it turned out that

all my work was made by a really thick-jawlined, 6ft 2in Geordie guy and I was just a blink, a fragment of someone's imagination and I hardly even ever existed.¹ » L'ambiguïté n'est jamais loin en parlant du personnage qu'est très certainement Tracey Emin dans le monde de l'art actuel. Pour cette raison, la performativité à l'œuvre dans la pratique d'Emin, dans laquelle la personne de l'artiste est inséparable de ses œuvres, ne peut uniquement être utilisée pour mesurer la réussite d'Emin comme artiste. Puisque la performativité constitue un dialogue, dans la mesure où celui qui est témoin d'un acte performatif répond en l'acceptant ou en le refusant, il aurait été nécessaire d'étendre cette recherche à la conception butlérienne de l'éthique telle qu'elle l'a développée ces dernières années, particulièrement dans *Le récit de soi*. À la suite d'Adorno et de Foucault, l'éthique de Butler ne se fonde pas sur l'idée du bien et du mal, mais sur la critique et l'ouverture. Butler écrit comment un sujet peut amener une réflexion éthique :

Le sujet devient le problème de la philosophie morale, soit lorsqu'il adopte délibérément une position réflexive à l'égard du soi, soit lorsqu'il est une façon de vivre ce qui ne peut jamais être pleinement connu, parce qu'il nous montre comment l'humain est constitué et dé-constitué, il nous montre le mode de son autofaçonnage agentif ainsi que les façons dont il continue à vivre.²

À cet égard, il est possible d'affirmer qu'Emin constitue un sujet éthique de par la manière dont elle s'expose dans ses œuvres, ses paroles et ses écrits. Pour cette raison, les réactions que suscite Emin participent d'une réflexion éthique qui aurait mérité plus ample analyse. Ainsi, ce ne sont pas tant les comportements d'Emin qui transforment ce que l'on comprend comme une personnalité d'artiste que l'acceptation de ceux-ci par les spectateurs.

¹ Emin, « 8 august 2008 », *My Life in a Column*, p. 338.

² Butler, *Le récit de soi*, p. 135.

FIGURES



Fig. 1. Tracey Emin, *The Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1996, installation incluant 14 tableaux, 78 dessins, 5 empreintes corporelles, objets personnels dont quelques-uns sont peints, meubles, disques compacts, journaux, magazines, peinture, seaux, pinceaux, radiateur, cuisine et nourriture, dimension variable, Saatchi Gallery, Londres.



Fig. 2 Tracey Emin, *Naked Photos - The Life Model Goes Mad*, 1996, photographie couleur, 29,4 cm x 29,4 cm, White Cube Gallery, Londres.



Fig. 3 Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995*, 1995, appliqués sur tente et matelas, 122 cm x 245 cm x 214 cm, œuvre détruite en 2004.



Fig. 4 Tracey Emin, *My Bed*, 1998, matelas, draps, oreillers et objets personnels, 79 cm x 211 cm x 234 cm, Saatchi Gallery, Londres.



Fig. 5 Page couverture de l'ouvrage *The Art of Tracey Emin*, Londres, Thames and Hudson, 2002, illustration par Tracey Emin.

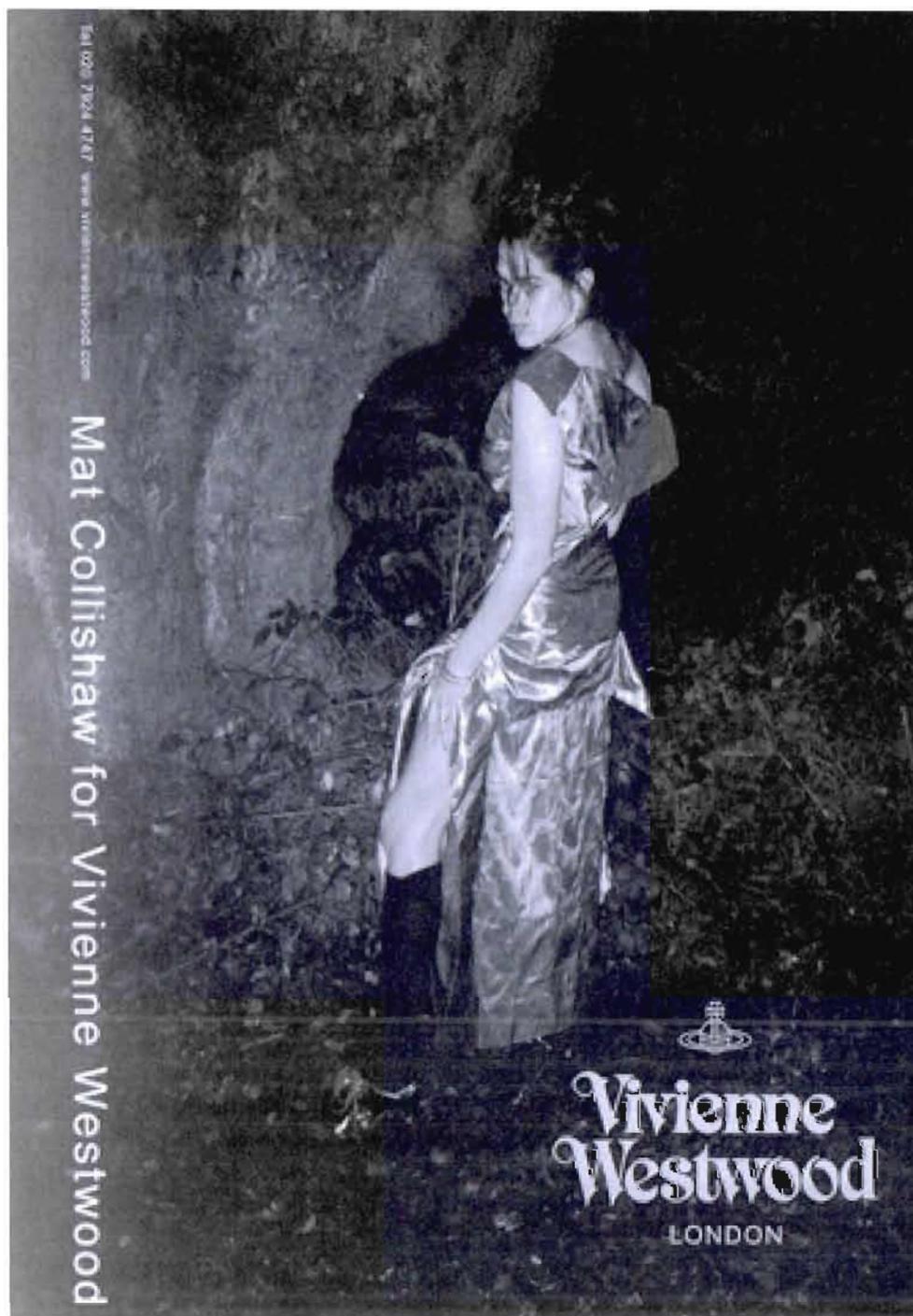


Fig. 6 Publicité pour Vivienne Westwood, collection printemps-été 2001, novembre 2000, photographie par Mat Collishaw.

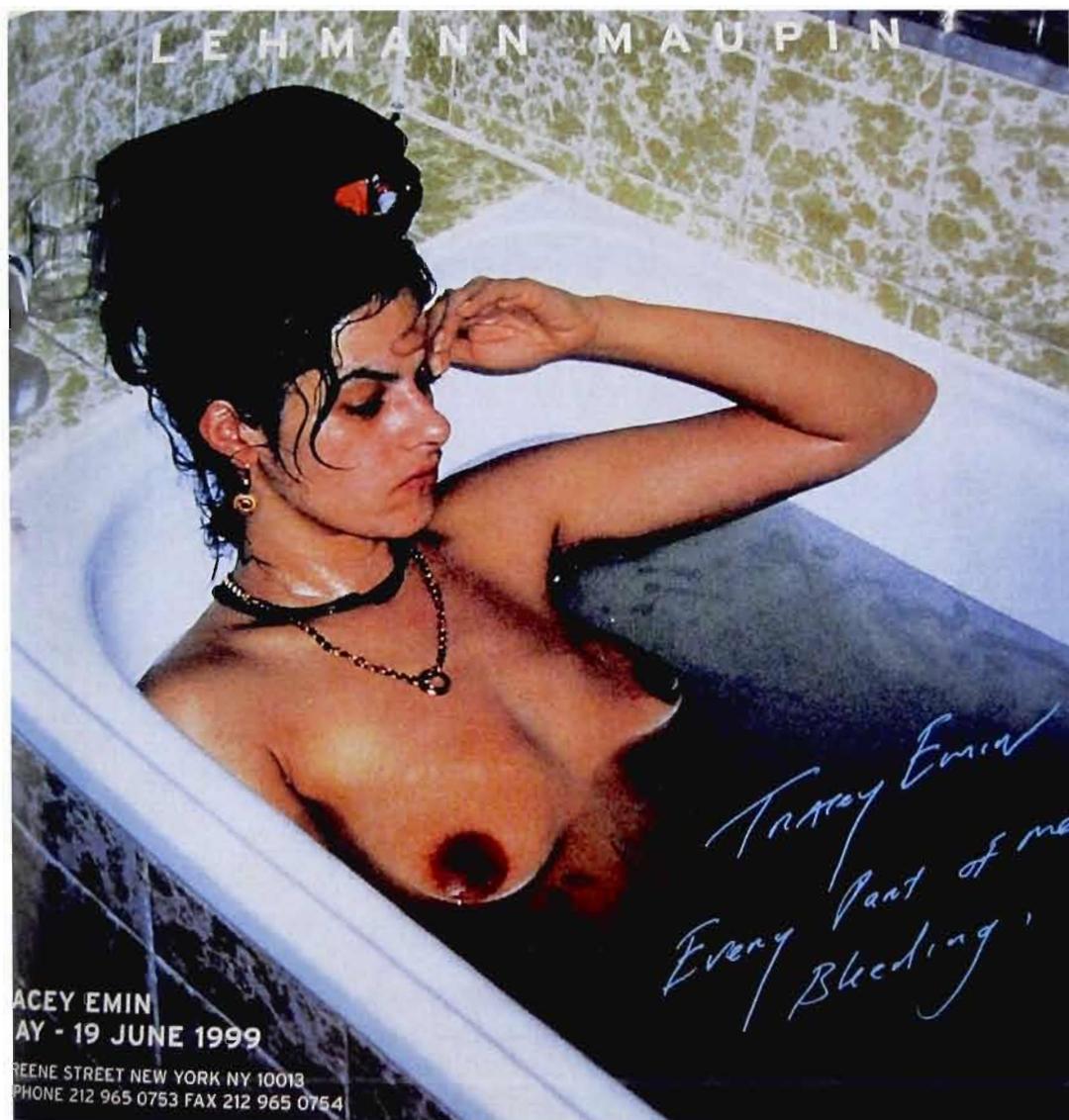


Fig. 7 Publicité pour l'exposition solo de Tracey Emin, « Every Part of Me Is Bleeding », galerie Lehman Maupin, New York, 1^{er} mai au 19 juin 1999, reproduit dans *Artforum International*, vol. 37, no. 9, mai 1999, p. 39.

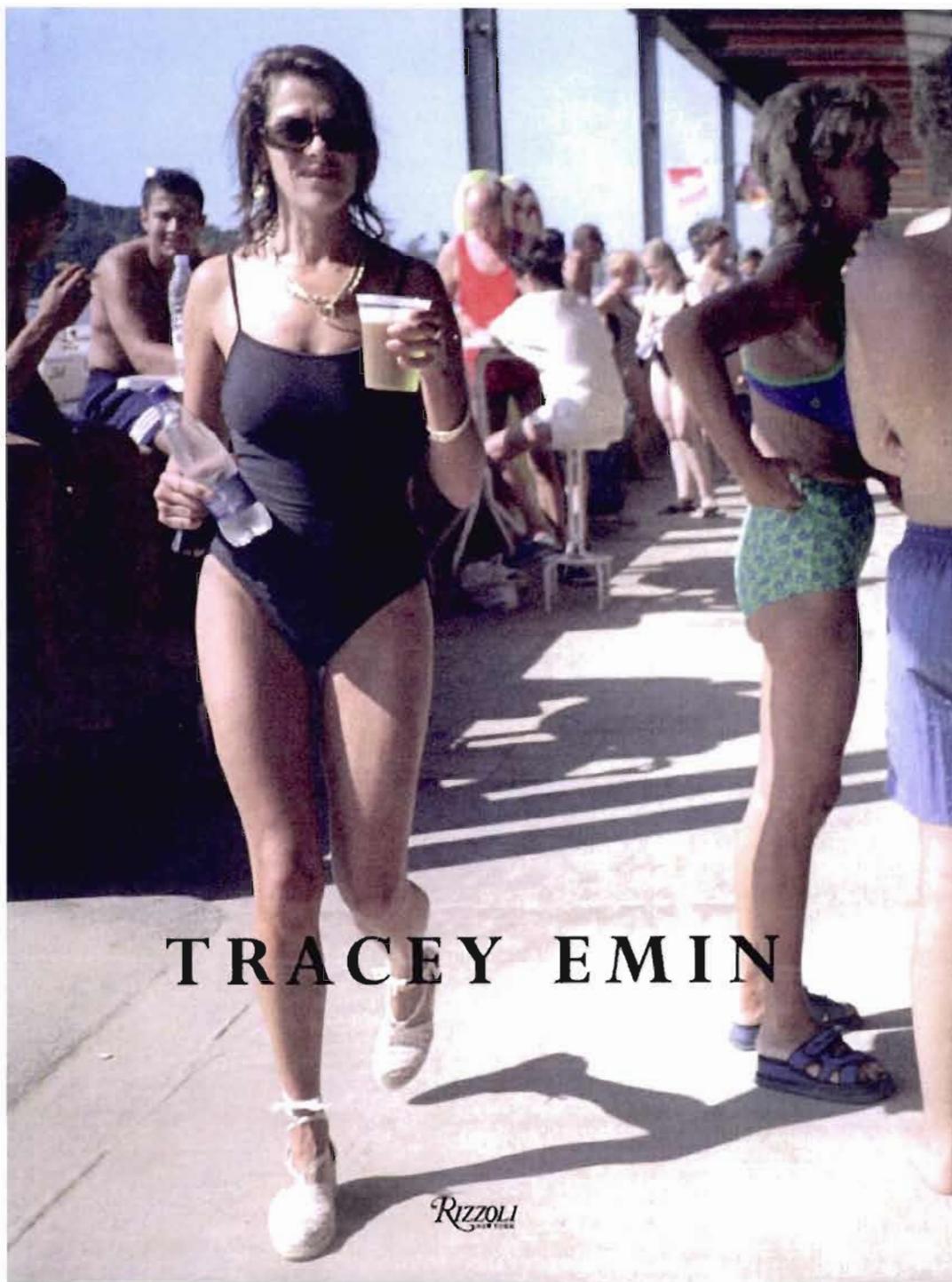


Fig. 8 Page couverture du catalogue raisonné *Tracey Emin. Works. 1963-2006*, Rizzoli, New York, 2006, photographie par Leigh Jonhson.

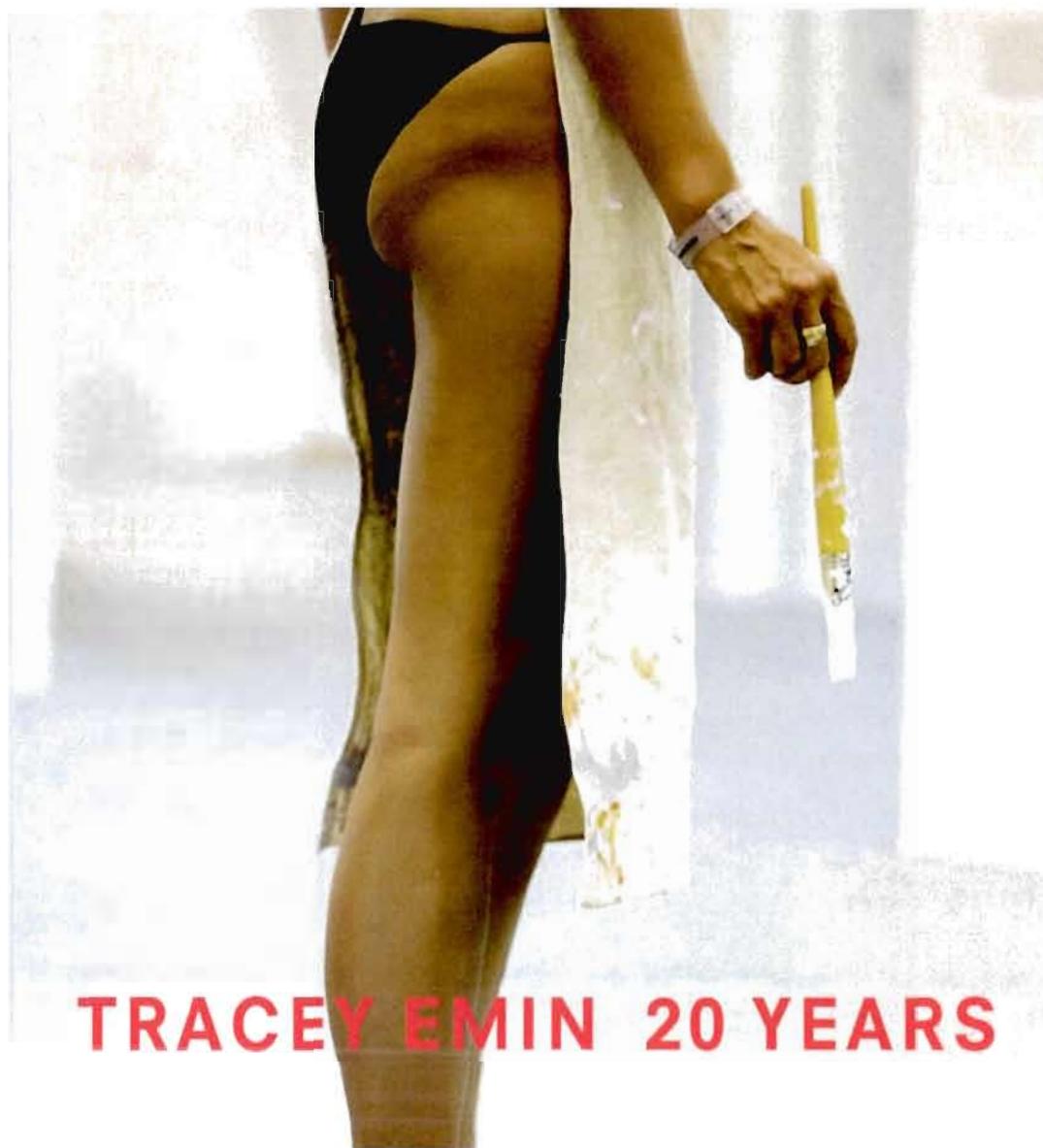


Fig. 9 Page couverture du catalogue d'exposition *Tracey Emin 20 Years*, 2008, photographie par Scott Douglas.

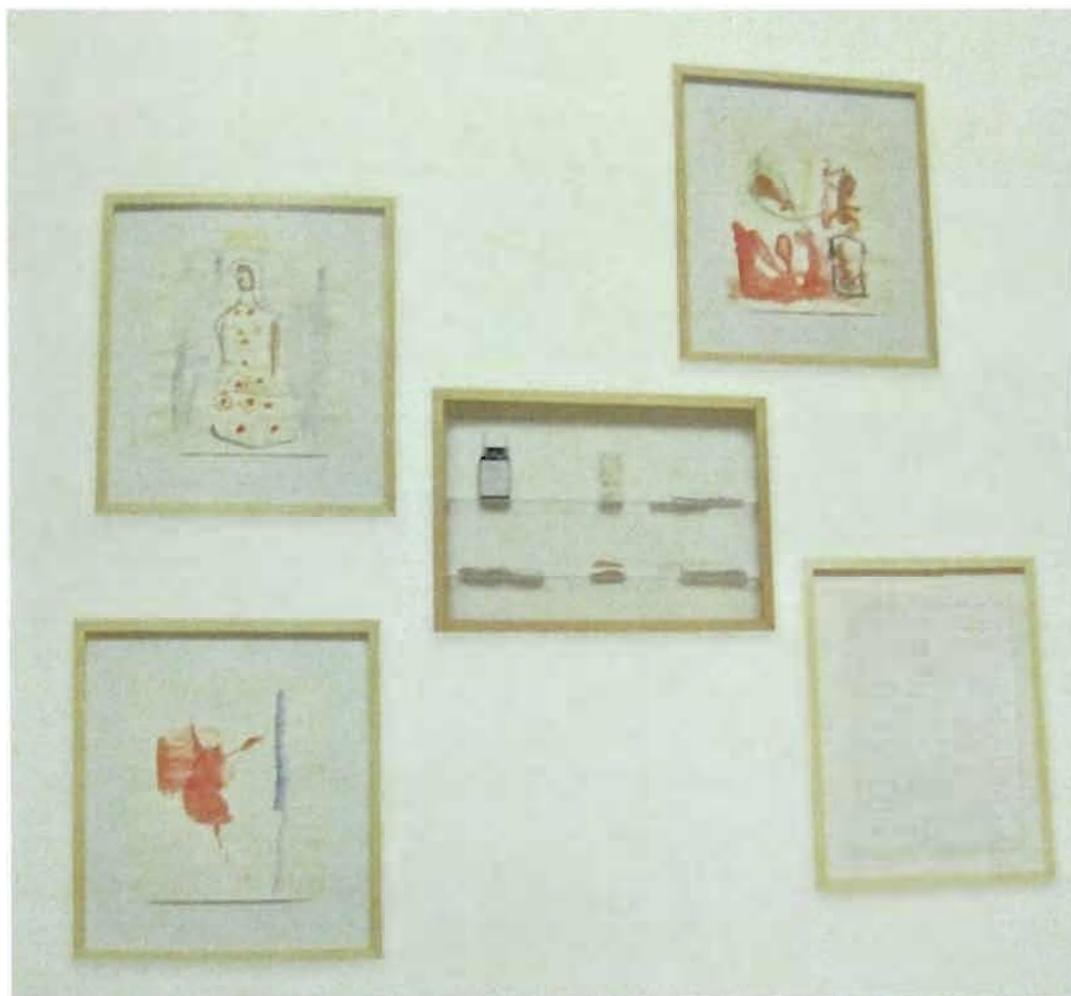


Fig. 10 Tracey Emin, *My Abortion*, 1990, 5 objets souvenirs encadrés et texte écrit à la main, dimensions variables, collection Frank Gallipoli.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERGE, D., « It's not a Dirty Bed, It's a Turner Prize Entry », *The Times*, 20 octobre 1999, p. 14.

ARMSTRONG, Claire, « Tracey Emin - A Good Year », *Artworld Magazine*, <http://artworldmagazine.com.au/>, article mis en ligne le 9 juillet 2008 à 10:22, consulté le 11 août 2010.

AUSTIN, John Longshaw, « Isolement préliminaire du performatif », *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1^{ère} éd. 1962], 183 p.

AVGIKOS, Jan, « Tracey Emin: Lehman Maupin, New York », *Art Forum International*, vol. 38, no. 2, octobre 1999, p. 139.

BARBER, Lynn, « Just Be Yourself - and Wear a Low Top », *Parkett*, no. 63, 2001, p. 24-29.

BARRETT, David, « Tracey Emin », *Art Monthly*, no. 207, juin 1997, p. 36-37.

BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 288 p.

BEECH, Dave et John ROBERTS (éds.), *The Philistine Controversy*, Londres et New York, Verso, 2002, 288 p.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : Version de 1939*, Paris, Gallimard (coll. « Folio plus philosophie »), 2007 [1^{ère} éd. 1939], 162 p.

BILLEN, Andrew, « The Andrew Billen Interview », *Evening Standard*, 19 juillet 2000.

BOWIE, David, « It's Art Jim, but as We Know It », *Modern Painters*, vol. 10, no. 3, automne 1997, p. 24-32.

BOWNESS, Alan, *The Conditions of Success: How the Modern Artists Rise to Fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989, 64 p.

BRASSET, Jamie et Lorraine GAMMAN, « The Art of Mutation », *Make, the Magazine of Women's Art*, no. 79, mars-mai 1998, p. 9-11.

BROWN, Neal, *Tracey Emin*, Londres, Tate Publishing, 2006, 121 p.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1^{ère} éd. 1997], 288 p.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La découverte, 2005 [1^{ère} éd. 1990], 281 p.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, Paris, Presses Universitaire de France (coll. « Pratiques théoriques »), 2007 [1^{ère} éd. 2005], 140 p.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1^{ère} éd. 1993], 249 p.

BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory » [1988], dans Amelia Jones (éd.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2010 [1^{ère} éd. 2003], p. 482-492.

BUTTON, Virginia, *The Turner Prize*, Londres, Tate Publishing, 2005, 224 p.

CASHELL, Kieran, *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2009, 272 p.

CHADWICK, Whitney, *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1990, 383 p.

CHERNEY, Helena, « Shock Artist Cool with Losing : Tracey Emin Says She's Made Enough to Retire since Being Shortlisted for the Turner Prize », *National Post*, 4 décembre 1999, p. A3.

COLLINGS, Matthew, *Blimey! From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, Londres, 21 Publishing, 1997, 208 p.

COLLINGS, Matthew, « Ourselves and Others », *Modern Painters*, hiver 1999, p. 61-65.

COLLINGS, Matthew, « Astounding Complexity », *Modern Painters*, vol. 15, no. 4, hiver 2001, p.18-21.

COLLINGS, Matthew, « *Strangeland* », *Modern Painters*, novembre 2005, p. 120-121.

COLLINGS, Matthew, « God Save the Queen: Tracey Emin: Failure + Charisma = Success », *Modern Painters*, novembre 2008, p. 24-26.

COTTINGHAM, Laura, « Just a sketch of what a feminist art, or feminism, could or ever did mean before or after whatever is implied by the present », dans Susan Bee et Mira Schor (éds.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 68-78.

DORMENT, Richard, « Louise Bourgeois Invented Confessional art », *The Telegraph*, 1 juin 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/7794168/Louise-Bourgeois-invented-confessional-art.html>, site consulté le 19 juillet 2011.

DOY, Gen, *Picturing the Self. Changing Views in the Subject of Visual Culture*, London, New York, L. B. Tauris, 2005, 304 p.

DOYLE, Jennifer, *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, 224 p.

DURDEN, Mark, « Authority of Authenticity: Tracey Emin », *Parachute: Contemporary Art Magazine*, Janvier-Mars 2002, p. 20-37.

EBONY, David, « Brit-pack Bad Girl Funds Uganda Library », *Art in America*, vol. 96, no. 5, mai 2008, p. 216.

ELLIOTT, Patrick, *Tracey Emin 20 Years*, Edinbourg, National Gallery of Scotland, 2008, 152 p.

ELLIS, Liz, « Do You Want to Be in my Gang : An Account of Ethics and Aesthetics in Contemporary Art Practice », *N.Paradoxa*, no. 2, février 1997, p. 6-14.

EMIN, Tracey, *Strangeland*, Londres, Sceptre, 2005, 224 p.

EMIN, Tracey, *Tracey Emin. Works. 1963/2006*, New York, Rizzoli, 2006, 414 p.

EMIN, Tracey, « My Life in a Column », *The Independent*, 7 septembre 2007.

EMIN, Tracey, « My Life in a Column », *The Independent*, 15 janvier 2009.

EMIN, Tracey, *My life in a Column*, New York, Rizzoli, 2011, 368 p.

ESPLUND, Lance, « Blood, Sweat and Tears: What Is the Difference Between a Flasher and an Artist? », *Modern Painters*, automne 1999, p. 102-105.

FALKENSTEIN, Michelle, « What's so Good About Being Bad », *Artnews*, novembre 1999, p. 159-163.

FANTHOME, Christine, « The Influence and Treatment of Autobiography in Confessional Art: Observation on Tracey Emin's Feature Film *Top Spot* », *Biography*, vol. 29, no. 1, hiver 2006, p. 30-42.

FIELD, Marcus, « Emin for Real », *Modern Painters*, Automne 2002, p. 112-117.

- FORTNUM, Rebecca, « Tracey Emin », *Contemporary British Women Artists in their Own Words*, New York, I. B. Tauris, 2007, p. 55-63.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (coll. « NRF »), 1976, 211 p.
- FOUCAULT, Michel, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, 128 p.
- FOUCAULT, Michel, *The Politics of Truth*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007 [1^{ère} éd. 1997], 200 p.
- GODFREY, Tony, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003 [1^{ère} éd. 1998], 447 p.
- GOMBRICH, Ernst H., *The Story of Art*, Londres et New York, Phaidon, 2003 [1^{ère} éd. 1950], 688 p.
- HALL, Stuart, « Introduction : Who Needs Identity? », dans Stuart Hall et Paul du Gray (éds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Press, 1996, p. 1-17.
- HARRIS, Jonathan, *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004, 216 p.
- HARRIS, Mark, « Like a Dog Biting its Own Tail », *Make, the Magazine of Women's Art*, no. 79, mars-mai 1998, p. 15-16.
- HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthologie de l'admiration*, Paris, Les éditions de minuit (coll. « Critique »), 1991, 257 p.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 2005, 370 p.
- HOPPER, Gill, « Women in Art: The Last Taboo », *Journal of Art and Design Education*, vol. 20, no. 3, octobre 2001, p. 311-319.
- HUME, David, « De la norme du goût » dans *Les essais esthétiques*, Paris, GF-Flammarion, 2000 [1^{ère} éd. 1757], p. 123-149.
- JONES, Amelia, « Art History/Art Criticism. Performing Meaning », dans Amelia Jones and Andrew Stephenson (éds.), *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1999, p. 39-55.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993 [1^{ère} éd. 1790], 540 p.
- KLINGER, Linda S., « Where's the Artist? Feminist Practice and Poststructural Theories of Authorship », *Art Journal*, été 1991, p. 39-47.

KRIS, Ernst and Otto KURZ, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979, 159 p.

LEGGÉ, Elizabeth, « Reinventing Derivation: Roles, Stereotypes, and Young British Art », *Repre-sentations*, No. 71, été 2000, p. 1-23.

LITTLETON, David, « Private View », *Time Out*, 1-8 décembre 1993.

LOGAN, M et A.L. STEINER, « Tracey Emin: Works 1963-2006 », *Modern Painters*, novembre 2006, p. 113-114.

LUCIE-SMITH, Edward, « The Saatchi Decade and Beyond », *Art Review*, no. 52, février 2000, p. 36-39.

MAGNANT, Michel, *Vivre en vérité ? Essai sur l'idée d'authenticité*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2002, 90 p.

MAHON, Alice, *Eroticism & Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 336 p.

MARSHALL, David P., *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006 [1^{ère} éd. 1995], 312 p.

MARTIN, Luther H., GUTMAN, Huck et Patrick H. HUTTON (éds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Boston, University of Massachusetts Press, 1988, 176 p.

MCCORQUODALE, Duncan, Naomi SIDERFIN et Julian STALLABRASS (éds.), *Occupational Hazard: Critical Writing on Recent British Art*, Londres, Black Dog Publishing, 1998, 221 p.

McEVILLEY, Thomas, « "I Am" Is a Vain Thought », dans G. Roger Denson et Thomas McEvelley, *Capacity : History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam, G+B Arts, 1996, p. 150-165.

McGRATH, Melanie, « Something's Wrong : Melanie Mcgrath on Tracey Emin », *Tate Magazine*, no. 1, octobre 2002, <http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/something.htm>, consulté le 14 septembre 2009.

McNAY, Lois, *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000, 190 p.

MERCK, Mandy et Chris TOWNSEND (éds.), *The Art of Tracey Emin*, Londres, Thames and Hudson, 2002, 208 p.

MILLER, Alicia, « Terms of Engagement », *Art Monthly*, no. 271, novembre 2003, p. 31-32.

MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009, 124 p.

MUIR, Gregor, « Like a Hole in the Head », *Parkett*, no. 63, 2001, p. 36-42.

MUIR, Gregor, *Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British art*, Londres, Aurum Press, 2010, 250 p.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no. 3, automne 1975, p. 6-18.

NOCHLIN, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 201-244.

PERRY, Gill, « Introduction: Visibility, Difference and Excess », *Art History*, vol. 26, no. 3, juin 2003, p. 319-339.

POLLACK, Barbara, « Babe Power », *Art Monthly*, no. 235, avril 2000, p. 7-10.

POLLOCK, Griselda, « Feminist Dilemmas with the Art/life Problem », dans Mieke Bal (éd.), *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 169-206.

« Power 100: Tracey Emin (#41) », *Art Review*, no. 54, décembre 2002-janvier 2003, supplément.

PREECE, Robert, « Artist over – and in – the Broadsheets », *Parkett*, no. 63, 2001, p. 50-54.

PREECE, Robert, « Exposed: A Conversation with Tracey Emin », *Sculpture*, vol. 21, no. 9, novembre 2002, p. 38-43.

RAY, Gene (éd.), *Joseph Beuys : Mapping the Legacy*, New York, Distributed Art Publishers, 2001, 224 p.

REDMOND, Sean, *Framing Celebrity: New Direction in Celebrity Culture*, Londres et New York, Routledge, 2006, 384 p.

REMES, Outi, « Replaying the Old Stereotypes into an Artistic Role : the case of Tracey Emin », *Women's History Review*, vol. 18, no. 4, 2009, p. 559-575.

ROMNEY, Jonathan, « Beach Bum », *Art Forum International*, vol. 43, no. 5, janvier 2005, p. 35-36.

- RUGOFF, Ralph, « Screaming for Attention: Her Work Is Irresistible Tabloid Bait and her Popularity Is Dividing the Art World », *Financial Times* [London edition], 20 novembre 1999, p. 7.
- S. B. « Tracey Emin: Stedelijk Museum », *Art Forum International*, vol. 41, no. 6, février 2003, p. 150.
- SCHUMACHER, Rainald et Matthias WINZEN (éds.), *Just Love Me: Post/feminist Positions of the 1990s from the Goetz Collection*, Cologne, Walther König, 2002, 243 p.
- SCHWABSKY, Barry, « Tracey Emin : Au centre de ses rêves. Tracey Emin: Really Really Good », *Art Press*, no. 335, juin 2007, p. 44-49.
- SHONE, Richard, « Turner Point », *Art Forum International*, vol. 38, no. 1, p. 48.
- SLICE, John, « Career Opportunities », *DPICT*, no. 1, avril-mai 2000, p. 39-43.
- SMEE, Sebastian, « Art of the Moment », *Modern Painters*, vol. 15, no. 4, hiver 2002, p. 36-39.
- SMITH, Sidonie et Julia WATSON, « The Rumpled Bed of Autobiography : Extravagant Lives, Extravagant Questions », *Biography*, vol. 24, no. 1, hiver 2001, p. 1-14.
- SMITHARD, Paula, « It's a Tenuous Line Between Sincerity and Sensationalism », *Make*, no. 76, juin-juillet 1997, p. 27-29.
- STALLABRASS, Julian, *High Art Lite : The Rise and Fall of Young British Art*, Londres et New York, Verso, 2006 [1^{ère} éd. 1999], 356 p.
- THATCHER, Jennifer, « Dada Daddy », *Art Monthly*, no. 316, mai 2008, p. 1-4.
- The Turner Prize and British Art*, Londres, Tate Publishing, 2007, 112 p.
- THOMSON, Don, *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Londres, Aurum Press, 2008.
- THORNTON, Sarah, « What a Tangled Web They Weave », *Art Review*, vol. 2, no. 9, décembre 2004-janvier 2005, p. 29-30.
- THORNTON, Sarah, *Seven Days in the Art World*, London, Granta, 2009 [1^{ère} éd. 2008], 304 p.
- WALTER, Natasha, « It's Time for Emin to Make her Bed and Move On », *Independent*, 25 octobre 1999.

WATSON, Peter, « Why Tracey Emin Isn't Smiling », *New Statement*, 18 février 2002, p. 10-11.

WAWELL, S., « In Bed with Tracey : At Least the Naughty Schoolgirls Liked It », *The Sunday Times*, 24 octobre 1999, p. 4.

WOODWARD, Christopher et Stephen BAYLEY, « The Turner Prize : Turn-on or Turkey? », *Art Review*, vol. 52, octobre 2000, p. 38-39.

WRIGHT, Karen, « Letters and Luggage: Tracey Emin Unpacks her Thoughts on Love, God and Needleworks », *Modern Painters*, juin 2005, p. 34-37.