



Maarit Hohteri, *Bane et Mika*, Belgrad, 2010

## L'INTIME

Photographie contemporaine  
Cours de Nassim Daghighian

## La sphère de l'intime

Jérôme Sans, Commissaire des expositions

in *La sphère de l'intime*, cat. expo. Le printemps de Cahors. Photographie & arts visuels, Cahors, 1998, p.6 et 8

L'intime est un sujet difficilement cernable, à la fois vaste et flou, mais pourtant central.

L'intime est une manière de souligner l'acte de vision, comme celui que l'on a à travers l'ocilleton de la caméra photographique ou vidéo. Un cadrage serré, qui n'est pas une étroitesse de la vision mais au contraire son aigu. Un plan serré qui renvoie à sa périphérie, qui n'exclue pas le reste. Si l'art a toujours été de traquer l'intime, il n'en est pas pour autant exhibitionniste voyeuriste ni obscène. Ce n'est pas son propos.

L'intime, qui est au centre de l'art, connaît dans l'actualité de cette fin de siècle une dimension particulière. Les années 80 étaient marquées essentiellement par l'image, l'image publique, l'image de marque, les logos. L'actualité de ces dernières années semble marquée à l'inverse par l'intime, par l'individu, à travers la recrudescence d'œuvres photographiques, vidéo ou d'installations sous forme de journaux intimes, de biographies, d'autobiographies, d'entretiens de la vie ordinaire. À travers la diversité de leur démarches, de leurs générations et de leurs horizons géographiques, les artistes de ce Printemps de Cahors ont comme point commun de travailler sur eux-mêmes ou d'impliquer souvent leur entourage direct (famille, amis).

*La sphère de l'intime* convoque également deux pratiques cinématographiques contemporaines du journal intime. D'un côté Jonas Mekas, figure culte du cinéma expérimental américain, initiateur, depuis les années 60, d'un cinéma autobiographique qui prend la forme d'un journal intime filmé, où se condensent le temps et l'espace par un montage vertigineux d'images du passé et du présent. De ces films, Jonas Mekas extrait depuis quelques temps des photogrammes, des agrandissements de différentes images successives d'une même pellicule. De l'autre Wim Wenders, invité d'honneur du Printemps de Cahors, qui, en marge de son approche cinématographique (entre *road-movies* et journaux filmés), réalise un journal photographique au fil de ses voyages, formant d'une certaine manière des points de références, des éléments de réflexions qu'il développe ultérieurement au cinéma.

Ce développement interroge d'une certaine manière le regard introspectif sur le réel que jette la sphère médiatique. Un regard qui dévoile toujours plus et toujours plus loin, jusque dans les moindres recoins, jusque dans les moindres détails, la scène privée. À l'ère des *reality shows* et de la presse spectacle, les zones d'ombre se font de plus en plus rares. Un désir de lumière, de vérité poussée à l'extrême, que manifeste le monde contemporain. Rien n'est inviolable ou non divulgable. Jürgen Habermas note que " tous les problèmes qui se posent dans le cadre de l'existence privée sont dans une certaine manière aspirés par la sphère publique, et s'ils n'y sont pas réglés, il sont tout du moins étalés au grand jour sous la haute surveillance de l'instance publique ". C'est l'ère de l'introspection du réel.

Ce développement dans l'art serait-il lié à l'état de récession du marché, les artistes utilisant leur territoire personnel comme support artistique ? Serait-ce à cause de l'évolution des technologies de l'image et de leur immense accessibilité ? Camescope à l'heure de la Home vidéo, appareil-photo autofocus et Polaroid... Ne serait-ce pas plutôt lié en cette fin de siècle au désenchantement du monde des idéologies, à l'effondrement du politique, [fin p.6] qui ont induit l'avènement de stratégies individuelles comme survie ?

L'intime comme surface de réparation. Émancipée de tout encadrement ou de tout interdit, " la sphère privée change de sens, livrée aux seuls désirs changeants des individus. " (Gilles Lipovetsky). À une époque de crises de confiance, de tensions extrêmes, de menaces et d'incertitudes pour le futur immédiat, l'intime relève souvent chez ces artistes de l'affirmation de vivre au présent, rien qu'au présent, et non plus dans la logique ancestrale d'une temporalité péremptoire, celle de l'histoire, avec un passé et un futur. C'est une esthétique de l'ici et maintenant et de toutes les différences.

Ces œuvres défient en général toute notion de chronologie, abolissant les distances de temps, en faisant apparaître conjointement des événements de différentes périodes ou en distillant des épisodes de vies dans le désordre, opposant à la linéarité des faits un récit éclaté, abordé un peu à l'instar de Jean-Luc Godard, sans début ni fin. Des récits fragmentaires. Autant de fragments, autant de débuts possibles. Ces fragments ne sont à aucun moment développés ou expliqués. Ils restent en suspens et apparaissent comme autant de questions qui interrogent notre perception du monde. La possibilité de l'énigme, c'est l'apparition de l'individu, d'une lecture plurielle. L'énigme, c'est aussi la métaphore de celle de l'œuvre. L'œuvre-fragment.

Loin d'un repliement sur soi et sur son propre monde ou l'affirmation d'un néo-narcissisme, d'un nouveau stade de l'individualisme qui se mettrait en place, ces œuvres-" récits " à la première personne sont à l'inverse une manière d'impliquer l'autre, d'envisager une communication vers l'extérieur. La petite histoire renvoie à la grande : l'intimité comme moyen d'aborder le monde, d'impliquer les autres. Dire " je " induit la communication, la présence de l'autre.

Ces œuvres posent la question de l'auteur (qui parle ?) en convoquant conjointement le moi social et le je, intime. " Je est un autre " (Rimbaud). Comme le souligne Philippe Lejeune, " la question « qui parle ? » ne renvoie plus seulement aux méandres de la personnalité, mais aux auteurs multiples d'un même " je ", en même temps qu'au jeu social par lequel les " sujets " se reproduisent. " Ce ne sont pas des témoignages réflexifs ou des soliloques, mais au contraire des scénarios ouverts, comme des climats familiers, des albums de familles dans lesquels chacun pénètre de plain-pied pour s'y construire son propre scénario. Malgré leur apparence, ce sont des œuvres / " scénarios " qui ne se dévoilent définitivement pas. Elles ne livrent que rarement leur commentaire, leurs sous-titres, leur contexte. Loin d'une approche journalistique documentaire, voire sociologique, avec lesquelles elles semblent pourtant fréquemment flirter, ces œuvres sont autant d'histoires personnelles, de biographies au départ spécifiques qui prennent une identité générique et qui flottent souvent dans une zone entre réel et fiction.

Si, depuis la Renaissance, toute œuvre d'art est en soi une manière de " dire je ", à une époque où l'on ne peut plus exister socialement qu'en groupe et où la prise de parole individuelle, celle qui ne se fait pas au nom d'une communauté quelle qu'elle soit, se fait de plus en plus rare, l'artiste représente certainement aujourd'hui la dernière possibilité de dire ce " je ". Sans masque ni protection. C'est pourquoi ces œuvres à la première personne sont véritablement l'affirmation d'une position, l'affirmation d'un engagement personnel, une mise à nu. Un art d'attitudes. [fin p.8]

## **Le paradoxe de l'intimité**

Daniel Sibony, interview avec Jérôme Sans

in *La sphère de l'intime*, cat. expo. Le printemps de Cahors. Photographie & arts visuels, Cahors, 1998, p.10, 12-13

Jérôme Sans : Que représente pour un psychanalyste la notion d'intimité ?

Daniel Sibony : L'intimité est un concept intéressant car purement paradoxal. Lorsqu'on parle d'intimité, d'un individu ou d'un couple, on se laisse porter par l'étymologie, et cela n'a pas grand intérêt, sinon à référer à la notion de lieu : la chambre, le lit... qui sont des espaces où intérieur et extérieur signifient quelque chose ; pour l'individu, pour sa vie pensante, sensible, ces notions ne sont pas pertinentes ; l'intérieur et l'extérieur sont toujours subvertis. L'idée que l'individu prélève à l'extérieur de quoi faire sa vie à l'intérieur est une illusion. Notre inconscient est souvent dehors, là-bas, au coin de la rue. En dépassant l'interne et l'externe trivialement définis, on entre dans le paradoxe de l'intimité. L'intimité d'un couple, d'un individu, existe en fonction de la présence d'un tiers abstrait, à condition qu'il ne soit pas là. Un couple qui s'embrasse : ce n'est une intimité que pour nous, qui ne nous risquons pas à y entrer. Dans les cliniques où l'on pratique les fécondations in vitro, pour prélever le sperme, on demande à l'homme de se " retirer dans l'intimité ", mais souvent il n'y arrive pas, parce qu'il n'y a pas d'intimité, justement.

D'un SDF qui expose sa nudité dans le métro, on dira qu'il " n'a plus d'intimité ". Ce n'est pas si simple : on peut aussi dire que son intimité, il la pose dans l'espace public. Le regard des autres n'existe pas pour lui ? Au contraire, il existe, mais il l'absorbe en tenant les autres abstraitement à l'écart. L'intimité n'est pas vraiment un concept, mais un lieu de pensée, un lieu d'être qui révèle que l'humain, seul ou à plusieurs, aux prises avec un lien qui concerne son existence symbolique et pensante, convoque aussitôt une présence, appelons-la divine, au sens où elle excède l'humain, une présence à l'horizon de l'humain. Il convoque cette présence sur un mode particulier, paradoxal, qui est la condition sine qua non qu'elle ne s'incarne pas.

J.S. L'intimité prend-elle une nouvelle dimension à notre époque de dissolution des frontières entre les sphères du public et du privé, qui comportent de moins en moins de zones d'ombre ?

D.S. Ce fantasme de visibilité est propre au technicien. Appliqué au corps, cela s'appelle la médecine. Les progrès de la médecine sont des progrès de l'image, de l'imagerie : que le fin fond de nos tripes et de nos cellules soit visible. Ce fantasme, bien ancré, prétend que plus on voit, plus on sait, ce qui est faux : le savoir ne se réduit pas au visible. Mais l'idée " d'aller y voir " est la version vulgaire du fantasme où technique et connaissance s'identifient. Il y a aussi le fantasme d'aller voir son propre regard : tous les regards qui se sont focalisés autour d'un individu pour le stariser, pour

construire un foyer de visibilité qu'on appelle star, se regardent eux-mêmes. Chaque élément du public est curieux de ces focalisations du regard public qu'on nomme star, qui ne révèle rien d'autre que ce foyer ; on lui viole une intimité qui déjà n'existe plus. La star, comme individu, a son intimité par ailleurs. Elle joue le jeu de la révolte, de façon un peu duplice, car elle sait qu'une part de son existence est faite pour être assez visible. Elle souffre elle-même du fantasme intérieur-extérieur, qui fonde l'idée banale de l'intime. L'intime comme intérieur, sans référence au tiers possible, est une idée ridicule. [fin p.10]

Les *reality-shows*, eux, ritualisent les problèmes des gens, leurs démêlés avec la vie. Cela n'a que très peu à voir avec l'intimité, sauf par un élément singulier, qui est la pudeur (l'intimité, vous ne pouvez pas entrer dedans : si vous y entrez, elle cesse d'être. Vous ne pouvez que la frôler). Mais vous sentez l'urgence que ces gens ont d'exhiber leur vie, comme si le regard public était thérapeutique. L'analyste n'entre pas dans l'intimité de ses patients. Paradoxalement, il connaît tout de leurs fantasmes mais il n'est pas dans leur intimité, car l'intimité exige une concrétude, une densité des corps et des gestes qui font qu'il ne peut pas être dans leur intimité. La pudeur, cette clôture sur l'intimité, s'interprète comme résistance de l'individu donc présence de son inconscient, au regard d'un tiers qui n'est pas l'analyste mais qui est présentifié par lui. L'intimité, c'est comme le transfert dans la thérapie : cela donne un grand pouvoir à l'analyste à condition qu'il ne s'en serve pas. S'il s'en sert, le transfert tombe. L'intimité est une merveilleuse promesse qui s'abolit si on ne la respecte pas.

JS. L'art a toujours été une manière de traquer l'intime sans jamais dévoiler, sans être voyeur.

DS. Le voyeur occupe cette place qui doit rester vide, il incarne le tiers dans l'intimité, donc il la détruit. Le voyeur consomme l'intimité, et par conséquent il n'en reste rien. Le paradoxe de l'intimité est que c'est un mode d'être toujours au regard de l'autre. Dans la *Genèse*, Adam se cache parce qu'il découvre qu'il est nu. Dieu lui demande pourquoi il s'est caché, et Adam répond : " J'ai eu peur en voyant que j'étais nu et je me suis caché. "

La peur d'être à découvert face à un regard qui serait réel, voilà l'affirmation de l'intimité.

Dans l'art classique, on demandait à l'artiste d'exalter la divinité du groupe, de donner lieu au narcissisme du groupe. Dans l'art contemporain, il y a rupture : le dieu est l'artiste lui-même, qui est aussi son unique serviteur. L'artiste dit au spectateur : si vous vous reconnaissez dans cette divinité, mon sacrifice n'aura pas été vain. Il se met en offrande, en gage. Il y a là, aussi, une dimension thérapeutique : l'acte créatif recrée l'artiste et le sauve d'un certain marasme. Ce qui caractérise l'œuvre d'art, c'est qu'elle puisse présentifier le fétiche et le traverser. L'artiste peut pousser le spectateur dans une posture voyeuriste, mais ce dernier peut refuser. D'instinct, les spectateurs de ces œuvres viennent avec une demande autre que voyeuriste. Que signifierait d'aller voir une exposition de Gilbert & George avec un regard voyeuriste ? La posture voyeuriste aurait pour objet non pas l'exposition mais le regard des autres sur elle ; on va voir ce que les gens y ont trouvé d'extraordinaire...

JS. Le titre de la rétrospective de Nan Goldin, *I'll be your mirror*, semble résumer cette position de l'artiste.

DS. Il y a une posture christique de l'artiste dans cette attitude de sacrifice et d'offrande. Cela signifie : j'accepte de déchoir au statut de miroir pour que vous puissiez vous y voir. L'artiste, auxiliaire du regard, dénonce la dimension narcissique du rapport à l'œuvre d'art ; " on va s'y voir ". En fait, on va y voir autre chose que soi-même, car si on s'y voit, on est eu, c'est " tout vu ". Les gens vont voir l'invisible, le regard de l'autre porté sur eux, et en cela, ils y vont réparer leur intimité. [fin p.12]

JS. L'œuvre d'art est une affirmation du *je*, qui semble-t-il se redouble dans ces œuvres où l'appareil-photo, la caméra se retourne sur l'artiste et sur son entourage. Il y a dans ce sens l'affirmation d'un engagement individuel dans un monde qui fonctionne plutôt sur l'engagement de communautés, de " nous ".

DS. Oui, mais ce *je* donne ce qu'il peut donner de mieux, à savoir son désespoir, sa détresse, car dire *je* est peut-être sa seule façon de se redonner du jeu. L'artiste a un côté prédateur : il se nourrit des regards, et c'est pour lui une façon de se désquamer, de se débarrasser de son image. De fait, le foisonnement de l'image semble porter vers un désir désespéré de traverser l'image, d'aller au-delà de l'image, de s'en défaire. Et même si l'art reste de l'ordre de l'image, celle-ci vise à porter le regard de ceux qui la font et qui la voient vers un regard tiers, qui est au-delà de toute image.

## Boston School

- Nan (Nancy) GOLDIN (Washington, D.C., 1953) School of the Museum of Fine Arts, Boston, 1977
- David ARMSTRONG (Arlington, MA, 1954) *idem*, 1980
- Philip-Lorca DiCORCIA (Hartford, CT, 1951) *idem*, 1976
- Mark MORRISROE (Malden, MA, 1959 ; New York City, 1989) *idem*, 1982
- Jack (Jonathan) PIERSON (Plymouth, MA, 1960) Massachusetts College of Art, Boston, 1984

*Emotions & Relations.* Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia, Jack Pierson, exposition à la Hamburg Kunsthalle, Hambourg, du 27.3. au 1.6.1998

For Spring 1998 the Hamburg Kunsthalle is organising an exhibition of the works by five young American artists: Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia, and Jack Pierson. The artists, born between 1953 and 1960, are graduates of the "School of the Museum of Fine Arts" in Boston; after their studies they all moved to New York City. They know each other personally, feature as models in their friends' photographs, and influenced each other's work time and again. Reality and illusion of their generation is the prevailing theme of their artistic creation since the seventies; committed, mercilessly open, yet stylised and artistically reflected.

The internationally renowned photographer and collector F. C. Gundlach is the curator of the exhibition. As expert in contemporary photography Gundlach began to support Nan Goldin's work very early. His collection, comprising central pieces by her and the other four photographers, will form the basis of this exhibition. Generously granted loans from the artists' studios contribute to the show, which will present 240 photographs from all the creative periods of the artists. This exhibition, for the first time in Europe combining the artists, will show key-works as well as until now unpublished pieces.

Approximately 70 photos by Nan Goldin were chosen from works such as "The Ballad of Sexual Dependency", "The Other Side", and "All By Myself". For now roughly 25 years, Goldin accompanies her chosen "family" with her camera. Women and men, who have left the bourgeois convention for the sake of their self-determination. Their sexually determined role is burden at the same time as playful pose, fate and show. A generation torn between sexual liberation and AIDS, self-awareness and self-destruction reveals itself at the centre of a New York Bohemia.

The series "A Double Life", of which 30 photographs (the number of photographs remains approximately the same for the following artists) have been selected for this exhibition, is a dialogue between Nan Goldin and David Armstrong. The artists know each other from their early beginning, and took pictures of mutual friends: Goldin is taking the position of the immediately involved, whereas Armstrong is remaining distant and stylising. Another selection of photographs give an overview over his body of work, whose main inspiration is taken from the shades in classical black and white photography.

Mark Morrisroe, who died young, coined: "Sometimes I think I'd rather be a movie star than an artist" as the motto of his art. In his photographs a radical form of self-presentation is interchanging with a sober self-questioning, more ruthless than in any other artistic discourse.

In the selection of Philip-Lorca diCorcia's photographs documentation and fiction are entwined; for both, his early pictures of American everyday-life and his series "Hustler" (Hollywood 1990-1992) he arranged quotidian moments as frozen images. Since 1993 diCorcia is working on a series "Street Pictures", street scenes observed in the metropolises of business. The scenery of the cities (New York, London, Rome, Tokyo, etc.), dominated by advertisements and technical assets, becomes interchangeable. With his flash light diCorcia is isolating single figures, placing them in a different, almost surreal environment. Natural and artificial light clash in the works by diCorcia and open a familiar world filled with alienation.

It seems as if Jack Pierson is using his camera to extract images from an infinite flux of light and colour. In his portraits and stillives, often transfigured to a glaring shrillness, he experiments with colour, blends and details. He does not shy away from idyll and romance, but the pictures are always designated as personal illusions.

## La ballade de la dépendance sexuelle

Nan Goldin

in GOLDIN, Nan, *La ballade de la dépendance sexuelle*, New York, Aperture, 1986 / 1996, p.6-9

*La ballade de la dépendance sexuelle* est le journal que je laisse lire aux autres. Mes journaux écrits sont privés ; ils forment un ensemble de documents clos portant sur mon univers, qui me permettent de prendre la distance nécessaire pour l'analyser ; mon journal photos est public ; sa base subjective se développe grâce à l'apport des autres. Bien que ces photos puissent être considérées comme une invitation à découvrir mon monde, mon objectif, en les prenant, était de pouvoir observer les gens à travers leur image. Quelquefois, il m'arrive, en effet, de ne pas savoir ce que j'éprouve envers quelqu'un jusqu'à ce que je le photographie. Mon but n'est pas de sélectionner des personnes pour pouvoir les photographier ; au contraire, je photographie directement à partir de mon vécu. Ce sont donc mes relations personnelles et non pas mon sens de l'observation qui ont inspiré ces photographies.

Les gens qui sont sur ces photos affirment que, pour être avec moi et pour me connaître, il faut être aussi avec mon appareil photo, car il est indissociable de ma personne. C'est comme si ma main était mon appareil photo. Si c'était possible, j'aimerais qu'il n'existe pas de mécanisme entre moi et le moment où je photographie. Mon appareil photo fait autant partie de ma vie de tous les jours que la parole, la nourriture ou le sexe. Pour moi, l'instant où je photographie n'établit pas de distance ; il me rend au contraire plus lucide et me permet de me connecter avec mes émotions. On a souvent l'idée que le photographe est par nature un voyeur, le dernier invité à la fête. Mais ici, c'est moi qui invite ; c'est ma fête. Car c'est ma famille et mon histoire.

Mon souhait est de parvenir à capter le sens de la vie de ceux qui m'entourent et de les doter de la force et de la beauté que je vois en eux. Dans mes photos, je cherche à ce que les gens me fixent du regard à leur tour. Ce que je veux montrer, c'est mon monde tel qu'il est vraiment, sans le glorifier ni le peindre sous un jour plus beau que nature. Ce monde n'est pas fait que de douleur, mais il comprend la souffrance, ce qui rend possible l'introspection.

Nous racontons tous des histoires, qui sont des versions de l'Histoire-mémorisée, mise en boîte, racontable et inoffensive. Les vrais souvenirs, que ces photographies éveillent, sont des invocations à la couleur, à l'odeur, au son, à la présence physique, à la densité et au goût de la vie. La mémoire permet un flux sans fin de connections. Les histoires peuvent être réécrites ; la mémoire, elle, est indélébile. Si chaque photographie est une histoire, alors l'accumulation de photos permet presque de reconstituer l'expérience de la mémoire, de créer, en d'autres termes, une histoire sans fin.

Je veux vivre mes expériences pleinement et sans contraintes. Mais les gens qui sont obsédés par l'idée de se souvenir de leurs expériences s'imposent souvent une autodiscipline très stricte. Mon objectif est de pouvoir à la fois exercer un contrôle sur moi-même et me passer de lui. Ce journal est un moyen de contrôler ma vie. Il me permet de documenter chaque détail avec une minutie obsessive. Il me donne les moyens de me souvenir.

Mon histoire est celle d'une famille recréée, mais où les rôles traditionnels sont absents. Quand j'étais petite, mon livre préféré était *A High Wind in Jamaica* de Richard Hughes, dans lequel un groupe d'enfants est enlevé par des pirates. Les parents s'inquiètent constamment de leur sort et se demandent s'ils ne manquent pas trop à leurs enfants. En fait, les enfants pensent à peine à eux. Ils s'adaptent immédiatement à leur nouvel environnement et sont pris dans l'aventure de leurs propres expériences.

Dans ma famille d'amis, le désir de créer entre nous une intimité aussi forte que des liens de sang est accompagné du désir de vivre quelque chose de plus ouvert. Les rôles ne sont pas définis. Nos relations sont de longue durée. Nous partons, nous revenons, mais ces séparations se font sans que notre intimité ne se rompe. Nous sommes unis, non par le sang ou par une terre, mais par une morale similaire : le besoin de vivre pleinement et de vivre le moment ; [fin p.6] un manque de foi en l'avenir ; un même respect pour l'honnêteté ; le besoin de franchir les limites ; une histoire commune. Nous vivons notre vie sans considération, mais avec de la considération pour l'autre. Il y a entre nous une capacité à écouter et à sympathiser qui va au-delà d'une définition normale de l'amitié.

Les personnes et les lieux que je photographie sont spécifiques, mais mon intérêt porte sur ce qu'il y a d'universel en eux. Beaucoup de gens doutent qu'il en soit vraiment ainsi : " Nous ne ressemblons pas aux sujets de ces photos ; ils n'ont rien à voir avec nous ", disent-ils. Pourtant, mon principe de base s'applique à tout le monde, car ce qui m'intéresse, c'est la nature des relations humaines.

Quelquefois, je crains que l'homme et la femme ne soient irrémédiablement étrangers l'un pour l'autre, incompatibles, comme s'ils venaient de planètes différentes. Malgré cela, il existe un besoin très fort de s'accoupler. Les relations ont beau être destructives, les gens continuent de se cramponner les uns aux autres. C'est une réaction biochimique qui stimule la partie de notre cerveau ne se satisfaisant que d'amour, d'héroïne ou de chocolat ; l'amour peut devenir une drogue. Je tiens beaucoup à mon indépendance, mais en même temps, j'ai un besoin fou de ressentir l'intensité que procurent les rapports d'interdépendance. La tension créée par cette situation semble être un problème universel : celui d'une lutte constante entre l'autonomie et la dépendance. *La ballade de la dépendance sexuelle* commence et s'achève sur ce problème fondamental, de la première série de couples, parmi lesquels figurent le Duc et la Duchesse de Windsor, quintessence de l'idéal romantique, dont l'effigie tombe en ruine au musée de cire de Coney Island, à la photo de deux squelettes unis dans une étreinte éternelle après avoir été vaporisés. Et au milieu, j'essaie de comprendre ce qui rend l'accouplement si difficile.

J'ai vu combien les histoires d'amour mythiques sont en contradiction avec la réalité des couples et perpétuent une définition de l'amour qui crée des attentes néfastes pour le couple. Ces mythes ne prennent pas en compte l'ambivalence qui est propre à toute relation de longue durée. L'opposition entre l'imagination et la réalité des relations peut mener à l'aliénation et à la violence.

Si les hommes et les femmes semblent incompatibles, c'est peut-être parce que la réalité de leurs émotions est différente et parce qu'ils parlent un langage émotif différent. Pendant de longues années, il m'était difficile de comprendre comment les sentiments des hommes fonctionnaient ; je ne concevais pas qu'ils puissent être vulnérables et je les surestimais sans prendre en compte leurs peurs et leurs sentiments. Les hommes aussi ont derrière eux une longue histoire ; un héritage qui vient de leur peur des femmes ; un besoin de les catégoriser en tant que mères, putains, vierges, femmes-araignées ou tout autre chose. La construction des rôles attribués selon le sexe est l'un des problèmes majeurs qui intervient dans une relation amoureuse.

Dès l'enfance, nous sommes programmés en fonction des limites imposées aux filles et aux garçons : les petits garçons aiment se battre ; les petites filles, être jolies et gentilles. Mais en grandissant, nous prenons conscience que nous pouvons décider de notre identité sexuelle qui est, en quelque sorte, malléable. On peut jouer un des rôles préétablis, en se faisant belle, en draguant au volant, en jouant les durs, ou se rebeller en faisant étalage de sa tendresse ou de sa virilité et défier ainsi les stéréotypes. Quand j'avais quinze ans, le monde idéal était un endroit peuplé d'androgynes où on ne saurait le sexe d'une personne qu'en couchant avec elle. Depuis, j'ai réalisé que l'identité sexuelle est un problème bien plus complexe qu'une simple question de style. La question n'est pas d'accepter ou de refuser la distinction des rôles attribués selon le sexe, mais de la redéfinir. Il faut non seulement se débarrasser des clichés, mais aussi prendre la décision de se servir des alternatives qui nous sont offertes, quitte à changer de sexe. D'ailleurs, cet acte est à mes yeux l'acte ultime en matière d'autonomie.

Dans *La ballade*, les femmes photographiées ensemble partagent une grande solidarité, une sorte de force [fin p.7] amazonienne et une grande tendresse où le contact physique est accepté sans embarras. L'homme ne montre sa tendresse et le côté vulnérable de sa sexualité que lorsqu'il est seul, mais dès qu'il se trouve parmi d'autres hommes, il se transforme en dur. La compétitivité, l'érotisme et le jeu sont présents dans les situations où on le voit se battre, boire ou prouver son endurance.

Nos émotions et nos besoins sexuels sont parfois en totale opposition. J'ai souvent l'impression que je suis faite pour être avec une femme ; dans mes amitiés de longue durée avec des femmes, l'intensité et la proximité de nos relations nous rendent aussi unies qu'un couple marié ou que des sœurs. Mais quelque chose en moi est attiré par l'opacité du monde émotif des hommes et stimulé par les conflits inhérents aux relations entre femmes et hommes.

Le sexe à proprement parler ne représente qu'un aspect de la dépendance sexuelle. Le plaisir devient une motivation, mais la vraie satisfaction est romantique. Le lit devient le lieu où les problèmes d'un couple disparaissent ou s'intensifient. Le sexe n'est pas une affaire de prouesse ; c'est une forme de communication reposant sur la confiance, la mise à nu et la vulnérabilité, qui ne peut s'exprimer d'aucune autre manière. Les relations sexuelles d'une grande intensité deviennent à la fois dévorantes et autosuffisantes. On devient dépendant de la gratification. Le sexe se transforme en un microcosme de la relation, un champ de bataille, un exorcisme.

Pendant plusieurs années, j'ai eu une relation très importante avec un homme. Nous nous entendions bien sur le plan émotif, et nous sommes devenus très dépendants l'un de l'autre. Nous nous servions de la jalousie pour susciter la passion. Sa conception des relations amoureuses

s'inscrivait dans la lignée de James Dean et de Roy Orbison. J'avais un besoin insatiable de dépendance, d'adoration, de satisfaction, de sécurité, mais, quelquefois, je me sentais claustrophobe. Nous étions dépendant de la quantité d'amour que notre relation nous fournissait. Nous étions un couple.

Les choses entre nous ont commencé à dégénérer, mais ni l'un ni l'autre ne pouvait rompre. Notre désir se réanimait constamment tandis que notre insatisfaction devenait indéniable. Notre obsession sexuelle était l'une des dernières choses qui nous unissait.

Un soir, il m'a battue presque jusqu'au point de me rendre aveugle. Il a brûlé plusieurs de mes journaux. J'ai appris par la suite qu'il les avait lus. Se trouver confronté à mon ambivalence naturelle avait trahi sa conception du romantisme absolu. Le conflit entre son désir d'indépendance et son attachement maladif à notre relation était devenu insupportable.

Après deux années de rage et de deuil, je me suis trouvée, pour la première fois depuis cette nuit-là, nez à nez avec lui dans la rue. Nous nous sommes salués. Je l'ai regardé dans les yeux. Plus tard, je me suis souvenue, pour la première fois, du vrai désir que j'éprouvais pour cet homme, et j'ai réalisé combien les liens qui nous avaient unis avaient été intenses. Malgré toute la destruction, j'avais encore un besoin fou de cet amour. Et j'ai dû faire face à une perte irréconciliable.

J'avais onze ans lorsque ma sœur s'est suicidée. C'était en 1965, à l'époque où le suicide des adolescents était encore tabou. J'étais très proche d'elle et je comprenais certaines des forces qui l'avaient poussée au suicide. Je savais combien la sexualité et la répression sexuelle jouaient des rôles importants dans son choix destructeur. À cette époque-là, au début des années 60, les femmes qui montraient de la colère et qui s'intéressaient au sexe étaient considérées comme une menace, comme n'ayant pas un comportement acceptable, comme ne sachant pas se contrôler. Quand elle a eu dix-huit ans, elle a réalisé que la seule chose qui lui restait à faire était de s'allonger sur les rails d'un train [fin p.8] de banlieue aux abords de Washington D.C. C'était un acte d'une volonté immense.

Dans la semaine qui a suivi sa mort, j'ai été séduite par un homme plus âgé que moi. Pendant cette période d'intense douleur et de deuil, j'ai découvert en même temps un intense désir sexuel. Malgré mon sentiment de culpabilité, j'étais obsédée par mon désir.

Ce sont ces deux événements qui m'ont fait prendre conscience du pouvoir qu'exerce la sexualité. Explorer et comprendre les permutations de ce pouvoir sont les motivations de ma vie et de mon travail.

J'ai compris que j'étais comme ma sœur à bien des égards. Je voyais l'histoire se répéter. Son psychiatre avait prédit que je finirais comme elle. J'ai vécu dans la peur de mourir à dix-huit ans. Je savais que je devais partir de chez moi, et c'est pourquoi je me suis enfuie à l'âge de quatorze ans. Vivre m'a permis de me transformer, de me recréer sans me perdre.

Lorsque j'ai eu dix-huit ans, j'ai commencé à prendre des photos. Je sortais beaucoup, j'ai commencé à boire et je voulais me souvenir de ce qui se passait. Pendant des années, j'ai cru que j'étais obsédée par le besoin de rapporter chaque fait de ma vie de tous les jours. Mais j'ai réalisé récemment que ma motivation avait une raison d'être bien plus profonde : je ne me souviens pas vraiment de ma sœur. Je me souviens d'une version d'elle, des choses qu'elle disait, des choses qui avaient un sens pour moi. Mais je ne me souviens pas de qui elle était réellement, de sa présence ; de ses yeux, de sa voix.

Je veux ne plus jamais avoir à dépendre de la version de mon histoire vue par d'autres. Je veux ne plus jamais perdre le vrai souvenir d'une personne.

Je dédie ce livre au vrai souvenir et à la mémoire de ma sœur, Barbara Holly Goldin.

## Epilogue

Nan Goldin, mars 1996

in GOLDIN, Nan, *La ballade de la dépendance sexuelle*, New York, Aperture, 1986 / 1996, p.145-146

Et c'est toujours ma famille. Dix années se sont écoulées depuis que *La ballade* a été publiée, et je ne regarde plus trop ce livre. C'est le passé ; pas le présent. Je tiens toujours mes journaux, écrits comme photographiques. Ils prennent soin de mon passé à ma place, ce qui me permet de vivre totalement le présent. J'ai pris ces photos pour que la nostalgie ne puisse plus jamais noircir mon passé. Je réalise maintenant que je me suis prise en photo lorsque j'étais défigurée pour ne pas être tentée de revenir avec l'homme qui m'avait battue. Je voulais faire une chronique de ma vie que personne ne pourrait réviser ; pas une version inoffensive ou épurée mais plutôt une version où l'on verrait et sentirait les choses telles qu'elles étaient vraiment.

Mais la photographie ne préserve pas aussi efficacement le souvenir que je l'aurais voulu. De nombreuses personnes qui apparaissent dans ce livre sont mortes, la plupart du SIDA. Je pensais pouvoir dissiper le sentiment de perte en les photographiant. J'ai toujours cru que si je prenais assez de photos de quelqu'un ou de quelque chose, je ne perdrais jamais cette personne, je ne perdrais jamais ces souvenirs, je ne perdrais jamais ce lieu. Mais les photos me montrent, au contraire, combien j'ai perdu.

Le SIDA a tout changé. Les personnes qui me connaissaient le mieux, qui me comprenaient le mieux, qui faisaient partie de mon histoire, les personnes avec qui j'ai grandi et que je voulais voir vieillir à mes côtés ont disparu. Notre histoire s'est interrompue trop tôt. J'ai aussi l'impression d'avoir perdu mon identité en perdant ma communauté. Et pourtant, je sens aussi que ma tribu continue d'exister.

Le SIDA a modifié tous les aspects de notre vie. L'autodestruction a cessé d'être une notion fascinante pour devenir l'image d'une trop grande complaisance envers soi-même lorsque de plus en plus de gens autour de nous ont commencé à mourir. La vision romantique de l'artiste autodestructeur devant souffrir et se faire souffrir, l'idée que la créativité ne pouvait provenir que des crises d'euphorie ou d'excès sans limites, tout ça a changé. Lorsque la mort est apparue dans notre vie, elle a réveillé en nous une véritable volonté de survivre, de s'aider mutuellement et d'être très attentifs les uns pour les autres.

Au début, la drogue était un moyen d'exploration, mais elle a fini par devenir une prison. Je prenais de la drogue pour être plus lucide et plus claire, pour perdre toutes mes inhibitions et pour devenir complètement spontanée et libre. Pendant des années, ça a marché. Mais avec le temps, il m'est devenu difficile de soutenir ce rythme de vie. Quand j'ai franchi la limite entre consommation et abus de drogue, mon univers s'est terriblement assombri. C'était entre 1986 et 1988.

En 1988, deux ans après la première publication de *La ballade*, j'ai suivi une cure de désintoxication. J'avais emporté avec moi un exemplaire du livre. La première chose que les infirmières ont fait a été de me l'enlever, sous prétexte qu'il provoquerait chez les autres patients une envie de se droguer et des pulsions sexuelles. On ne m'a pas permis de voir mon travail ou d'avoir mon appareil photo pendant les deux premiers mois de mon hospitalisation. Pour la première fois depuis mon adolescence, je ne pouvais pas m'aider des photos que je prenais pour comprendre et surmonter mes expériences. Je crois que le fait de ne pas avoir mon appareil photo pour rester en contact avec la réalité a ajouté à la terreur que j'éprouvais à l'idée d'être en manque. Plus tard, lorsque j'ai été transférée au centre de réadaptation de l'hôpital, on m'a redonné mon appareil photo. J'ai commencé une série d'autoportraits qui m'ont servi de support pendant ma convalescence. Les autoportraits que je prenais chaque jour m'ont permis de me sentir un peu mieux dans ma peau et de retrouver mon visage. Pendant cette période-là, j'ai aussi découvert la lumière du [fin p.145] jour : avant cette époque, je n'avais jamais saisi le rapport qui existait entre la photographie et la lumière naturelle. Car le seul éclairage que je connaissais était la lumière rouge des ampoules allumées dans les bars ouverts tard le soir.

Mon nouveau travail – mes premières photos sans drogue – a marqué le passage de l'obscurité à la lumière, tant au sens propre que figuré. Il marque aussi le point de départ de tout ce que j'ai fait par la suite. Mes photos sont maintenant plus introspectives, plus calmes, et ne portent plus le même regard qu'auparavant sur les comportements extrémistes, même si le besoin de franchir les limites existe toujours. L'énergie des photos est différente à présent. Elle est davantage dirigée et tient compte de la lumière. Tant l'obscurité que la lumière y sont présentes, ainsi que des nuances intermédiaires. La photographie m'a servi de rédemption. Elle me permet de continuer à vivre et de suivre les courbes descendantes et ascendantes de mon rétablissement.

Je photographie toujours les membres de ma communauté, parmi lesquels se trouvent de nombreuses personnes photographiées dans *La ballade* : David, Bruce, Greer, Kathe, Sharon, Vivienne et son fils, qui est maintenant âgé de neuf ans. Il y a donc aussi une continuation grâce aux enfants. Ma famille d'amis a toujours comme fondement la dépendance réciproque, la continuité, l'amour et la tendresse. Je ne fais pas de distinction entre ce que je ressens pour mes amis et pour mes amants.

Je ne crois pas que la photographie immobilise le temps. Je crois toujours en la vérité de la photo, ce qui fait de moi un dinosaure de notre époque. Je crois encore que les photos préservent la vie plus qu'elles ne la tuent. Les photos de *La ballade* n'ont pas changé. Mais Cookie est morte, Kenny est mort, Mark est mort, Vittorio est mort. Alors pour moi, ce livre est devenu le volume de la perte, tout en restant pourtant la ballade de l'amour.

## Soeurs saintes sibylles

Nan Goldin

" Les histoires personnelles nous serviront ici à aborder une question universelle : l'idée du piège vécu par la femme, au propre et au figuré, dans un double contexte psychologique et mythique.

Au départ, deux récits personnels. D'un côté, l'histoire de ma sœur aînée Barbara, considérée rebelle par mes parents et enfermée en hôpital psychiatrique pendant la majeure partie de son adolescence. À dix-huit ans, un jour de sortie, elle s'est jetée sous un train. De l'autre côté, deux séjours en hôpital psychiatrique, les miens, à Londres en 2002 ; le premier pour échapper au piège de la toxicomanie, le second pour me protéger de ma dépression, ce dernier s'étant transformé en un piège douloureux.

Le thème du piège est également au cœur de la parabole de Sainte Barbe : son père l'ayant enfermée dans une tour à deux fenêtres, pour protéger sa virginité ou la soustraire au prosélytisme chrétien, elle se convertit néanmoins et fait percer une troisième fenêtre pour représenter la Sainte Trinité. Son père finit par la libérer, mais devant son refus d'abjurer ses croyances, il la décapite, ce qui lui vaut d'être frappé par la foudre.

Sur trois écrans seront projetées des diapositives, vues intérieures et extérieures d'hôpitaux psychiatriques, autoportraits à l'hôpital, images racontant la vie et la mort de ma sœur, vidéo tournée pendant ma dernière hospitalisation, ainsi que des représentations de Sainte Barbe. Nous souhaitons fouiller les liens entre l'histoire de ma sœur, mon propre parcours et la parabole de la sainte, afin de tracer, plus généralement, un parallèle entre les saintes et les femmes rebelles d'aujourd'hui.

L'espace central de la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière représentera la tour. Toutes les fenêtres seront recouvertes de tissu, pour isoler la salle, à l'exception de trois, qui représenteront les ouvertures de la tour de Sainte Barbe. Une projection en triptyque se déroulera sur des écrans placés dans trois des arches, chaque image mesurant cinq mètres de large.

Au centre de l'espace vide sera allongée une figure de femme, grandeur nature, sur un lit d'hôpital, souffrant de blessures qu'elle s'est infligées : elle représentera ce que j'ai vécu pendant la dépression. Derrière l'une des arches sera placée une figure en cire, grandeur nature, incarnant le père frappé par la foudre.

Le film projeté mêlera en voix *off* l'histoire de ma sœur et celle de Sainte Barbe. Une seconde installation sonore, à l'extérieur de l'espace principal, fera entendre de manière répétitive les hurlements de rage d'une adolescente, le bruit d'un train, les cris de souffrance d'un adulte et si possible des disputes violentes au cours d'un dîner de famille.

Le spectateur accédera à l'installation par un escalier étroit menant à une porte qui ouvrira sur un balcon longeant les trois arches. Il se retrouvera ainsi les yeux à hauteur des projections, et mis en position de se sentir piégé dans une tour. Parallèlement, il sera impliqué en tant qu'observateur, tout comme un médecin qui examine un malade d'une distance prudente. Les thèmes explorés de la prise au piège, de l'attitude de la psychiatrie envers les femmes, du traitement des femmes rebelles, de la relation entre père et filles passeront au cible intense de la mémoire et de l'expérience personnelle. Ce travail n'aura rien d'un documentaire, mais nous l'espérons, touchera viscéralement le public en l'intégrant physiquement. "

Texte du dossier de presse écrit à l'occasion de l'exposition *Soeurs, Saintes et sibylles*, chapelle Saint Louis de la Salpêtrière, Paris, du 16 septembre au 1<sup>er</sup> novembre 2004

Source au 2007 11 06 : [www.festival-automne.com/public/sdp/dp/fap\\_goldin.pdf](http://www.festival-automne.com/public/sdp/dp/fap_goldin.pdf)



# BALLAD

## AU CŒUR DE L'OBSCÈNE

### Nan Goldin ou l'obscénité du regard

« Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. »  
Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

**S**ouvent jugée provocatrice et obscène, l'œuvre de Nan Goldin ne cesse d'attirer les foules.

Porter sur elle un regard psychanalytique peut nous aider à comprendre en quoi l'obscène est précisément ce qui peut attirer et/ou repousser. Notre démarche ne consiste pas à essayer de déceler, dans la biographie de l'artiste, les problématiques inconscientes qui pourraient être à l'origine de son intérêt pour la photographie ou pour l'obscène<sup>1</sup>, ni de proposer une interprétation psychanalytique de son œuvre, mais de nous placer du point de vue du spectateur et de tenter de comprendre comment notre inconscient peut entrer en relation, voire en résonance, avec l'image.

Les travaux de G. Didi-Huberman<sup>2</sup>, sur le rapport du sujet à l'image<sup>3</sup> notamment, nous laissent penser que l'obscène ne réside pas nécessaire-

ment dans « ce que nous voyons » mais probablement dans « ce qui nous regarde » et que nous ne pouvons regarder.

#### Un regard intimiste

Figure emblématique de l'« École de Boston »<sup>4</sup> connue pour ses « photos de gens », Nan Goldin est l'observatrice d'un monde en marge de la société (celui des homosexuels, des travestis, des transsexuels, des drogués) dont elle fait partie.

Son mot d'ordre : « My life is my work », traduit le lien direct qu'elle établit entre son travail et sa propre vie. À partir d'instantanés, l'artiste fixe la vie de ses amis, de ceux qu'elle considère comme faisant partie de « sa famille ». Avec leur accord, elle les photographie dans leur quotidien,

dans leurs moments de vie intime, chez eux, dans leur espace privé. D'un réalisme redoutable et parfois d'une grande crudité, les « scènes de vie » qu'elle nous présente (couples hétérosexuels ou homosexuels en train de faire l'amour, par exemple), peuvent choquer, voire scandaliser.

La thématique sexuelle des scènes, l'intimité que nous livrent les personnes photographiées, le monde que l'artiste présente et auquel nous nous sentons étrangers, peuvent provoquer de violents mouvements. Affirmer cependant que l'obscène relève uniquement de ce que nous voyons de manière objective dans l'image, d'une scène qui nous est extérieure, c'est oublier que l'image nous « regarde » elle aussi et ce, à double titre : elle nous « renvoie » quelque chose et nous « concerne ».

1. Voir à ce sujet le petit ouvrage que Guido Costa consacre à Nan Goldin (*Nan Goldin*, Paris, Phaidon, Collection « 55 », 2001, p5-7)

2. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

3. Bien que le travail de G. Didi-Huberman concerne la peinture, nous nous permettons ici de reprendre quelques-unes de ses réflexions et de les transposer dans le champ de la photographie.

4. L'École de Boston réunit Nan Goldin, David Armstrong, Jack Pierson et Philip-Lorca di Corcia.



Nan Goldin, *Nan, un mois après avoir été battue*, New York, États-Unis, 1984. © Nan Goldin. p. 47 de l'ouvrage *Nan Goldin 55*, Phaidon, 2001, [www.phaidon.com](http://www.phaidon.com).

## Touchés du regard

L'universalité des thèmes qui se dégagent des photos de Nan Goldin, à savoir la sexualité, la maladie, la mort, la naissance, l'amour, nous touchent intimement et ne peuvent nous laisser indifférents. Chaque cliché conduit à nous interroger sur des problématiques communes à tous les être humains, telles que la relation de l'individu au corps et à la sexualité, l'identité et l'identité sexuelle. Devant chaque photo, nous sommes invités à nous positionner : « Puis-je me reconnaître dans ce que je vois ? Qui suis-je par rapport à ce que je vois ? » Par ailleurs, si toute image mobilise notre désir de voir (notre « pulsion scopique »), celles de Nan Goldin le suscitent particulièrement par la place importante qu'y occupent les scènes sexuelles. Les photos de l'artiste peuvent en effet, de manière générale, être utilisées au service de nos fantasmes, de nos pulsions et de nos

désirs sexuels. Le plaisir procuré reste néanmoins relatif, se réduisant à un « plaisir des yeux », une satisfaction libidinale partielle. C'est donc à un « corps à corps » avec nos fantasmes, nos pulsions et nos désirs que nous livre Nan Goldin, même si, en criant au scandale, certains cherchent à s'en défendre.

Enfin, bien que les photos soient parfois crues, elles ne sont jamais dépourvues d'affects. L'artiste présente « ses amis » comme des sujets sensibles, dont les attitudes traduisent toute une gamme d'émotions, les visages exprimant la joie, le plaisir, la jouissance, la tristesse, la souffrance. Parfois effrayants parce qu'effrayés, menaçants parce que se sentant menacés dans leur être, ce sont toujours des sujets désirants, violentés, blessés, malades, torturés par des émotions et des désirs.

Nous pouvons ainsi comprendre que les sentiments que mobilisent en nous ces photos ne soient pas purement esthétiques. Ce qui nous bouleverse,

ce n'est pas la crudité des scènes mais le fait qu'à partir de notre propre expérience, de notre propre histoire, nous puissions retrouver en nous les sentiments éprouvés par les personnages que nous voyons et auxquels nous parvenons à nous identifier. Nous pouvons ressentir les sentiments qu'ils évoquent, les faire vivre en nous. Les émotions, les désirs, les fantasmes qu'ils expriment sont connus de tous, chacun peut les retrouver en lui-même, chacun les a ressentis un jour, même s'il ne les a pas vécus dans les mêmes circonstances ni au moyen des mêmes pratiques.

Ce qui probablement blesse notre pudeur, si nous l'éprouvons blessée, c'est cette image qui nous regarde et qui nous oblige à nous reconnaître en elle, c'est cette image qui blesse l'image que nous voulons avoir de nous-mêmes.

Les photos de Nan Goldin nous invitent, en effet, à nous reconnaître porteurs de désirs, de pulsions et de

fantasmes que nous jugeons peut-être répréhensibles. La sexualité des autres notamment, même si elle diffère, voire s'éloigne, de la nôtre, nous renvoie à notre propre sexualité et nous place dans un rapport intime, voire familial, avec ce qui nous paraît étranger. Il est peut-être difficile d'accepter que nous puissions être capables des mêmes sentiments, être concernés par les mêmes problématiques, retrouver en nous les mêmes désirs, les mêmes émotions qu'une « communauté » qui nous paraît étrangère, que nous voudrions tenir en marge de nous-mêmes.

Les photos de l'artiste, finalement, mettent en scène l'obscène en nous, le font jouer sur les planches de notre théâtre intérieur et, comme le formule A. Artaud, « nous réveille(nt) nerfs et cœur »<sup>5</sup>.

Mais l'obscène, avec Nan Goldin, ne s'arrête sans doute pas là.

## S'offrir à l'image

Les photos de Goldin accordent également une place importante à un certain vide<sup>6</sup> que nous allons être chargés de remplir. Prises isolément ou incluses dans un ensemble plus large, elles nous invitent à les investir, à nous impliquer dans les scènes, dans les histoires intimes qu'elles proposent.

*Empty beds, Lexington, Ma, 1979* est à ce titre exemplaire de l'investissement de l'image auquel nous convie Nan Goldin. Il s'agit de la photographie d'un lit double, vide, qui n'a pas été refait et dont les draps froissés évoquent le passage des corps. Goldin photographie ici le temps de la rencontre amoureuse sans que figurent les amants concernés. Espace vide pourtant chargé de présence : les draps dessinent les corps de ceux qui s'y sont étendus, aimés, livrés peut-

être... Cette présence rendue dans l'image n'est pas uniquement l'œuvre de Goldin mais également le fruit de notre imagination ainsi que de tous les fantasmes que nous projetons. En nous offrant à l'image, en lui proposant nos productions imaginaires et fantasmatiques, nous enrichissons la scène et l'investissons, d'une certaine manière.

Bien qu'elle présente une scène similaire, l'aquarelle *Un lit défait* d'Eugène Delacroix, ne produit pas le même effet<sup>7</sup>. C'est peut-être, comme le fait remarquer S. Tisseron, qu'à la différence de la peinture, la photographie nous conduit tout particulièrement à « habiter l'image »<sup>8</sup> : « le regard doit entrer dans l'image photographique bien plus que dans l'image picturale. Alors que les formes d'une surface peinte peuvent être suivies par un regard qui reste extérieur à la toile, une photographie nous incite à reconstruire la place des objets dans la profondeur de l'espace représenté et celle du photographe au moment de sa prise de vue. Si peinture et photographie nous placent chacune à la fois " devant " et " dans " l'image, la première privilégie plutôt le premier de ces rapports alors que la seconde oblige absolument son spectateur à entrer " dans l'image " »<sup>9</sup>. La projection dans *Empty beds* est par ailleurs facilitée par l'authenticité, le « réalisme » qui se dégage de la photo : l'artiste ne reconstruit pas la scène mais nous la livre telle quelle, dans une sorte d'immédiateté. Enfin, le sens que nous pouvons attribuer à cette image semble conditionné par la thématique générale de l'œuvre.

Les photos de Goldin acquièrent, d'ailleurs, toute leur valeur dans la composition, dans une scénographie particulière. Ce n'est donc pas à partir d'un catalogue, mais bien d'une exposition que nous pouvons véritablement découvrir et apprécier son travail.

L'artiste agence ses photos de façon à ce que chacune d'elles devienne l'élément d'un ensemble plus large. La photographie de Goldin est essentiellement narrative. Elle raconte l'histoire de ses amis et, partant, sa propre histoire : « J'ai documenté ma vie », déclare-t-elle souvent. Qualifier son œuvre d'autobiographique<sup>10</sup> serait néanmoins une erreur dans la mesure où Goldin ne fait pas le point sur sa vie mais en parle au jour le jour, constituant ainsi une sorte de journal intime visuel.

Juxtaposées, les photos de Goldin organisent des tranches de vie. À travers le prisme de l'artiste, elles déroulent l'histoire d'une amitié entre Nan et Cookie, l'histoire d'amour entre Cookie et Vittorio, la maladie de Gilles atteint du sida.

Chaque photo constitue le chaînon d'une histoire plus large et nous sommes obligés de les regarder successivement. Notre lecture doit nécessairement être linéaire car si nous passons une photo, elle devient le « chaînon manquant »<sup>11</sup> d'une histoire qui peut devenir une énigme.

Par ailleurs, l'espace vide qui, sur le plan spatial, sépare les images, renvoie à l'espace psychique auquel nous devons recourir pour établir le lien entre les photos et les charger de sens. Le texte donné est lacunaire : nous devons, à partir de notre imaginaire et de nos propres productions psychiques, créer des liens. L'histoire reste donc à inventer à partir de notre propre subjectivité. Entrer dans le monde intime de Nan Goldin suppose de livrer quelque chose de nos propres élaborations psychiques. Constructions privées qui vont participer « à » et « de » celle de l'œuvre de Goldin. L'artiste nous invite en effet à « mettre en œuvre » notre imaginaire et nos fantasmes, à leur « donner corps » dans l'image : ils font partie intégrante de sa création.

5. A. Artaud, « Le théâtre de la cruauté », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 131-155, p. 131.

6. Nous empruntons la notion d'« espace vide » (« empty space ») à Peter Brook qui conçoit le théâtre comme un espace que mettent en scène, acteurs et spectateurs remplissent de leurs désirs, de leur imaginaire. (Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977)

7. Rappelons qu'Eugène Delacroix apparaît comme une figure importante dans le débat sur l'antinomie entre peinture et photographie. (Cf Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, Paris, Herscher, 1982).

8. Selon le mot de R. Durand, *Habiter l'image. Essai sur la photographie*, 1990-1994, Paris, Malval, 1994.

9. S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 118.

10. Dans *Le pacte autobiographique*, Ph. Lejeune présente les différences qui existent entre une autobiographie et un journal intime. (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996)

11. J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953), in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

Exposer, pour Nan Goldin, suppose aussi que nous acceptions de *nous exposer*. Mise à nu à double titre, car nous devons *mettre en scène* notre propre scène intérieure tout en sachant que *cela n'est pas sans risque*. Cela suppose d'entrer progressivement dans son monde, de devenir peu à peu « des intimes » et de faire partie de sa « vaste famille ».

Obscénité, sans doute, que de devoir dévoiler notre propre intimité pour entrer dans son univers. C'est, en quelque sorte, la laisser faire incursion dans le nôtre : enfreindre l'intimité de ses photos, c'est être, en retour, un peu « pénétrés » dans notre être. Faire partie de « sa famille », implique en fait de devenir familiers avec un monde qui nous paraît étrange. « Inquiétante familiarité »<sup>12</sup> que celle d'un monde en marge et qui nous oblige en retour à reconnaître cette part de familier que nous pouvons rencontrer dans l'étranger.

### La co- pénétration des regards

« Ce que nous voyons » et « ce qui nous regarde » entretiennent une réciprocité constante.

Dans ce que nous voyons, il y a quelque chose qui nous regarde et qui peut en retour s'offrir à l'image. La scène extérieure mobilise la scène intérieure qui l'enrichit à son tour car regarder, c'est à la fois s'approprier (s'identifier) et renvoyer (projeter). Il s'agit donc finalement d'un retour constant sur nous-mêmes à partir de l'extérieur.

L'un des thèmes récurrents dans l'œuvre de Goldin est d'ailleurs celui de gens qui regardent par une fenêtre. Dans *Anthony à la mer, Brighton, Angleterre, 1979*, nous voyons Anthony attablé, l'air pensif, en train de regarder par une fenêtre. Le paysage maritime très lumineux qui apparaît au dehors contraste avec l'obscurité de la pièce dans laquelle se trouve le personnage. Cette scène est un exemple de la relation qui existe entre une scène intérieure et



Nan Goldin, *Joana de dos dans l'encadrement de la porte à Château-Neuf de Gadagne, Avignon, France, 2000*. © Nan Goldin. p. 125 de l'ouvrage *Nan Goldin 55*, Phaidon, 2001, [www.phaidon.com](http://www.phaidon.com).

une scène extérieure, que ce soit au sens physique ou psychologique.

Ce sont sans doute les autoportraits de Nan Goldin qui rendent le mieux compte de la dialectique entre le dedans et le dehors. Comme son titre l'indique, *Nan un mois après avoir été battue, New York, États-Unis, 1984*, témoigne de la relation violente que Nan a entretenue avec Brian, son petit ami de l'époque. Le visage de l'artiste est très abîmé et nous savons qu'elle a même failli perdre un œil dans cette dispute. Dans un documentaire<sup>13</sup> qui lui est consacré, l'artiste explique que cette photo lui a permis de prendre réellement conscience de

la nature de sa relation avec Brian. Cet autoportrait présente pour elle une valeur thérapeutique : se voir de l'extérieur lui permet de mieux prendre conscience de ce qu'elle désire et finalement, de prendre position. *The Ballad Of Sexual Dependency*<sup>14</sup> met par ailleurs en image une contradiction de notre être, celle de « pouvoir dépendre sexuellement de quelqu'un sans l'aimer sur le plan affectif ni intellectuel »<sup>15</sup>. La photo, fait remarquer Nan Goldin, semble bien rendre compte de ses sentiments, comme si elle pouvait les figurer, les matérialiser sur la scène extérieure. Peut-être Goldin nous engage-t-elle à

12. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1990.

13. *Nan Goldin*, Collection Contacts, Conception : William Klein ; Réalisation : J.-P. Krief ; Production : KS visions, La Sept-Arte, CNP, 1999, 13', couleur, documentaire.

14. Nan Goldin, « Nan Goldin : the ballad of sexual dependency », New-York, An Aperture Book, 1986.

15. *Nan Goldin*, documentaire, Collection Contacts, Op. cit.

devenir, comme elle, les observateurs de notre propre monde, de notre scène intérieure, à faire vivre nos sentiments et nos désirs à partir d'une photo, d'une image, d'une scène extérieure.

### « L'Autre (ob)scène »

Toute photographie renvoie à une réalité qu'elle ne peut figurer, à une « réalité psychique »<sup>16</sup> qui nous est propre.

Son essence, en effet, ne tient pas uniquement à la scène extérieure qu'elle tente de représenter mais également aux résonances profondes qu'elle génère en nous, à ce qu'elle représente singulièrement pour chacun de nous. Comme l'a admirablement montré R. Barthes dans *La Chambre claire*<sup>17</sup>, une photo n'est pas qu'une réalité matérielle donnant simplement à « voir », mais elle est toujours surdéterminée psychiquement car elle mobilise le hors champ de notre monde intérieur : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit »<sup>18</sup>.

« Ferm(er) les yeux pour voir »<sup>19</sup>, pour mieux projeter notre regard en dedans de nous-mêmes. Nous tourner vers un ailleurs, vers un au-delà de l'image, regarder ce qui n'est pas « regardable » : c'est probablement ce à quoi nous convie tout particulièrement Nan Goldin. Réalité psychique d'autant plus difficile à regarder que l'œuvre de l'artiste réveille cette part obscure de nous-mêmes où s'agitent fantasmes et désirs répréhensibles.

La valeur de « choc » des photos de Goldin résulte probablement d'une collision avec certaines images latentes qu'elles ravivent. « Ça »<sup>20</sup> nous parle et nous pouvons chercher à nous en défendre. Car l'obscène,

finalement, préexiste à l'image. C'est en nous qu'il réside. Dire qu'il relève d'une scène extérieure, c'est probablement faire d'elle le support projectif<sup>21</sup> de ce que nous méconnaissons ou de ce que nous refusons de regarder en nous-mêmes. Dénégation qui « refole dans l'externe »<sup>22</sup> ce que nous préférons tenir à l'écart.

Qu'elle puisse générer des résistances et des conflits profonds ou qu'elle procure une satisfaction inconsciente, notre relation libidinale à certaines photos provoque, finalement, des réactions toujours singulières. Celles-ci, en effet, sont autant fonction du contenu manifeste et latent de l'image que de ce à quoi nous sommes intimement renvoyés, de notre histoire individuelle et du rapport que nous entretenons avec notre monde intérieur.

L'obscène est donc bien ce qui peut attirer les uns et pousser les autres à crier au scandale.

L'obscène réside en nous. Il est présent dans l'invisible de l'image, dans un ailleurs qui nous est propre, ce « hors champ » de nos désirs. Il ne peut s'appréhender dans le cadre d'une photo mais uniquement dans le cadre analytique.

Les photos de Nan Goldin peuvent donc nous mettre « hors de nous », être « déchirantes », probablement parce qu'elles nous renvoient à la division fondamentale de notre être, à une « Autre scène » – l'Inconscient –, nous obligeant à vivre pour un instant (*On*) *The Other Side*<sup>23</sup>.

**Gabrielle MARIONI**

16. Selon la définition proposée par E. Roudinesco et M. Plon, la « réalité psychique » désigne « une forme d'existence du sujet, distincte de la réalité matérielle, en tant qu'elle est dominée par le règne du fantasme et du désir » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 880).

17. R. Barthes, *La Chambre claire*, *Œuvres Complètes*, tome 3, 1974, 1980, Seuil, 1995.

18. R. Barthes, *Ibid.*, p. 1113.

19. « Fermons les yeux pour voir » (*Shut your eyes and see*), J. Joyce, *Ulysse* (1922), trad. A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Paris, Gallimard, 1948, p. 39.

20. Dans la théorie psychanalytique, le « Ça » est l'« une des trois instances distinguées par Freud dans sa deuxième théorie de l'appareil psychique. Le ça constitue le pôle pulsionnel de la personnalité ; ses contenus, expression psychique des pulsions, sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis. » (Définition de J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 12<sup>e</sup> édition, 1994, p. 56.)

21. La « projection » désigne une « opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des " objets ", qu'il méconnaît ou refuse en lui » (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *Ibid.*, p. 344)

22. Selon le mot de F. Brelet, « Projection, extériorisation d'un processus interne. "L'écran projectif" », in *Le T.A.T., fantasme et situation projective*, Paris, Dunod, 1986, p. 62-77, p. 67.

23. Nan Goldin, *The Other Side*, Zurich - Berlin - New York, Eds Scalo, 1992. Catalogue qui compile vingt ans de photographies de travestis et de transsexuels. Ce livre doit son nom à une boîte de nuit de Boston connue pour ses spectacles transsexuels.

## La critique en dépendance La réception de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003)

Marie Bottin

in *Études photographiques*, n°17, nov. 2005, p.67-85, <http://etudesphotographiques.revues.org/index753.html>

Après les États-Unis<sup>1</sup>, la France présente pour la première fois l'œuvre de la photographe américaine Nan Goldin lors des XVIII<sup>es</sup> Rencontres de la photographie d'Arles<sup>2</sup>. Dès lors, l'œuvre marquée au sceau d'un expressionnisme documentaire souvent qualifié de "trash" est montrée avec fréquence et régularité sur la scène artistique française<sup>3</sup>. Au cours de la période 1987-2003<sup>4</sup>, la réception de l'œuvre de Nan Goldin semble avoir été des plus favorables, tant les articles rédigés depuis lors s'accordent pour la plupart en un concert de louanges<sup>5</sup>.

Ce consensus pose toutefois de nombreuses questions, notamment au regard des arguments invoqués par nombre de journalistes pour légitimer cette œuvre. La majorité des critiques<sup>6</sup> semble en effet dépendre de l'apparente simplicité qui ferait de la biographie d'un artiste son outil d'analyse par excellence, d'une existence "hors du commun" le récit suffisant d'une vie d'artiste. La reconnaissance de l'œuvre de Nan Goldin en France relève ainsi de la construction d'un personnage proche de celui de l'artiste maudit hérité des poncifs de la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette réception s'est ainsi figée précocement dans un modèle qui a rapidement interdit au discours de percevoir les évolutions pourtant manifestes de l'œuvre, pour dépendre finalement d'enjeux plus propres aux impératifs de la communication médiatique. Emblématique d'une époque qui voit le transfert du commentaire spécialisé vers le journalisme, cette critique se confond parfois avec l'image caricaturale qu'elle donne d'elle-même.

### La rhétorique du "vrai" : le prophète et ses prêtres

La crédulité est probablement l'une des premières marques du consensus critique dont fait l'objet l'œuvre de Nan Goldin dans la presse. La rhétorique du "vrai" sur laquelle est censée être fondée toute œuvre autobiographique, au surplus confortée par les paroles de l'artiste, semble ainsi opérer de manière efficace. La grande majorité des commentateurs s'est en effet focalisée sur le référent photographique. Ils lui ont octroyé non seulement la qualité de preuve absolue d'un réel passé<sup>7</sup>, mais dans le même temps – par une extension qui défie les règles de l'anthropologie classique – la capacité de dépasser la subjectivité de l'autobiographie et d'effacer le "filtre du producteur"<sup>8</sup>. De ce fait, son œuvre se transformerait en témoignage exclusif et vériste sur les modes de vie de toute une génération américaine. Les commentateurs flottent ainsi entre deux genres – autobiographie et reportage –, entre vision subjective du réel et idéal d'"objectivation" de la réalité, n'hésitant pas à nier leur foncière irréversibilité afin de pouvoir ranger l'œuvre de Nan Goldin dans une nouvelle catégorie. Celle-ci s'apparenterait à une sorte de "journalisme [ou reportage] intimiste"<sup>9</sup>. Les commentaires flirtent avec l'*ekphrasis*, retranscriptions énumératives lettrées de ce que l'artiste semble avoir raconté en pixels. "Elle montrait [...] les stars de l'East Village, les folles travesties, les call-girls, les cinéastes indépendants, les musiciens punk, les poètes<sup>10</sup>..." Une des principales préoccupations des journalistes critiques semble être d'assurer aux lecteurs que les images de Goldin montrent bien la réalité "sans fard"<sup>11</sup> et que le réalisme des photographies ne peut être mis en doute puisqu'on peut y apercevoir "Nan Goldin elle-même, son compagnon, ses amis", mais surtout "Jim Jarmusch, John Lurie, Sarah Driver"<sup>12</sup>.

Ainsi, la logique est presque purement informative, l'image étant appréhendée à partir du sens commun et de sa valeur d'usage. Tout se passe comme si l'important n'était pas la photographie en elle-même et encore moins la façon dont elle a été utilisée par son auteur, mais sa capacité à être la preuve d'une histoire à laquelle peu de personnes ont assisté et que seule l'artiste peut raconter. De ce fait, une grande partie des spécificités de l'œuvre de Nan Goldin est passée sous silence.

S'il est d'une pratique courante et normale de s'appuyer sur les paroles d'un artiste afin de mieux comprendre son œuvre, il semble cependant que lui laisser le soin d'être son propre exégète peut poser question quant au rôle véritable du critique. On peut en effet s'interroger sur le fait qu'un journaliste décide de publier, sans aucun commentaire personnel, des propos de l'artiste tels que : "En 1972, tous les photographes qui prétendaient faire du documentaire, prenaient des gens dont ils ne savaient rien. Moi, j'ai été la première à photographier ma vie"<sup>13</sup>. Pourtant, l'histoire de la photographie nous apprend que des artistes photographes comme Larry Clark, pour citer le plus connu, ont précédé Nan Goldin ou, du moins, se sont engagés dans cette voie en même temps qu'elle. De la même manière, l'homologie entre champ artistique et champ religieux, définie par Pierre Bourdieu<sup>14</sup>, qui place l'artiste dans la position du "prophète" et ses commentateurs dans celle de "prêtres"<sup>15</sup>, illustre, encore une fois très bien, l'effacement critique du journaliste qui publie

en 1995 des extraits de commentaires de l'artiste. Ces commentaires définissent la façon dont doit être jugée son œuvre, et ce à quoi l'on reconnaît une "bonne" photographie. Ainsi peut-on lire : "Nan Goldin pense que : "[son] travail ne peut-être jugé que dans sa globalité et non image par image". Ce qui n'empêche pas Nan Goldin de cerner la bonne image : "La bonne image n'est pas liée à sa composition mais à la personne qui est imprimée dessus et au sentiment exprimé. Une bonne photo, c'est un sentiment d'amour."<sup>16</sup> "

Ce dernier commentaire assimilé comme tel par la critique, hisse une partie du discours à un second niveau de lecture, moins prosaïque et plus abstrait. Ainsi, on peut noter dans certains textes l'assimilation de l'œuvre de Nan Goldin à une métaphore amoureuse : "Cet amour partagé entre un artiste et ses personnages, Nan Goldin nous le montre en deux temps<sup>17</sup>." Il s'agit cependant d'une interprétation fondée sur une émotion qui ne peut être un argument analytique convaincant, même partagé par les prêtres les plus convaincus. Une autre tentative d'élévation analytique, dont les exemples sont rares, consiste à souligner le potentiel d'universalisation qui réside dans l'œuvre de Nan Goldin. Interprétation d'autant plus valorisante qu'elle serait l'une des preuves de l'authenticité du créateur et de son œuvre dans un régime de singularité<sup>18</sup>. Plusieurs journaux, en effet, vont faire ressortir des thèmes clefs dans l'œuvre de Nan Goldin qui ont trait à la condition humaine et qui transcenderaient le singulier. On trouve notamment la "solitude<sup>19</sup>", la "fragilité de l'individu face à lui-même<sup>20</sup>", "l'incommunicabilité<sup>21</sup>", etc. D'autres, allant plus loin encore, affirment que : "Ce qu'elle photographie est [...] un film sans héros, sans fin et sans trucages et qui au fond, n'a pas besoin d'être sous-titré puisqu'il est universel." Sans pour autant remettre en cause la pertinence de cette interprétation, rares sont les journalistes qui l'explicitent. Seules Elisabeth Lebovici<sup>22</sup> et Claire Brunet<sup>23</sup> mentionnent l'existence de motifs récurrents qui, agencés d'une manière particulière, pourraient former une sorte de langage universel des corps et des expressions.

Dans une "société qui [a fait de l'image] le rapport privilégié et le plus direct à la réalité<sup>24</sup>", une grande partie des commentateurs de l'œuvre de Nan Goldin auraient-ils été victimes de l'idéologie informationnelle de "la transparence et de l'immédiateté<sup>25</sup>" dénoncée par Dominique Wolton, alors même que "tout montrer et tout dire ne sont plus synonymes de vérité<sup>26</sup>" ? (À supposer que l'inverse ait jamais été démontré.) L'apparente transparence de l'œuvre de Nan Goldin aurait donc pu mener la plupart des critiques à ne pas chercher d'autres outils d'analyse que ceux livrés par les images et les commentaires de leur auteur, et à produire un discours qui semble relever de la logique de l'événement.

Seuls quelques critiques se sont risqués à émettre des doutes quant au naturalisme des photographies et des propos de Nan Goldin. Émerge alors l'hypothèse que l'œuvre de Nan Goldin pourrait être plus opaque qu'il n'y paraît et, par conséquent, que sa facilité d'approche pourrait n'être qu'une façade. Si dans certains cas, ces doutes se transformèrent en accusations sans preuve<sup>27</sup>, résultat sans doute de ce que Wolton nomme "la logique impitoyable de la concurrence<sup>28</sup>", d'autres s'avérèrent fondés. Un article<sup>29</sup>, paru en 2000 dans le quotidien suisse *Le Temps*, écrit par un témoin à charge va ainsi ébranler les fondements de la croyance des "prêtres" en la parole du "prophète". En effet, lors de l'exposition "New Works" à la galerie Scalò de Zurich en 1999, Nan Goldin aurait intégré à ses photographies dites naturalistes, des photos de mode "réalisées à la suite d'une commande pour le supplément mode de *Libération* paru en octobre 1999" sans le préciser. Ce fait est relativement dérangeant au regard de ce qui a fait son succès et sa réputation, mais aussi des propos tenus par l'artiste et rapportés dans un article de *Libération* paru en 1997 : "Je travaille pour la presse. Les gens ne s'en rendent pas compte car je ne mélange pas les photos de commande aux autres<sup>30</sup>." Dans un registre moins anecdotique et plus analytique, certains critiques ont tenté de mettre en évidence une ou plusieurs particularités formelles au sein même de l'œuvre de Nan Goldin, qui mettraient à mal la notion de témoignage vériste et réaliste en dégageant l'idée d'une construction fictionnelle. Ainsi, trouve-t-on parfois, de manière très discrète et non péjorative, les termes de "fiction", de "montage", de "construction", de "motifs". L'idée qu'"une fiction secrète naît[rait] de la juxtaposition des images" est avancée<sup>31</sup> et mériterait d'être développée.

#### La mécanique du mythe

La biographie de Nan Goldin tient une place centrale dans les commentaires produits à l'occasion de la réception de son œuvre. Celle-ci, en effet, se voit octroyer un rôle plus large que celui de simple "mise en intrigue<sup>32</sup>". Cependant, l'intérêt porté à ses différentes biographies et à la manière dont elles servent l'analyse et l'interprétation de l'œuvre a fait ressortir, encore une fois, un parti pris consensuel. La vie de l'artiste va en effet être dépeinte sous ses aspects les plus sombres et

tragiques par le biais de " biographèmes<sup>33</sup> " clefs. Ainsi, le socle de l'analyse censée expliquer et légitimer l'œuvre de Nan Goldin se trouve être, dans 90 % des articles étudiés, une biographie fabriquée. Cela a pour conséquence la construction d'un mythe qui ne cessera d'être entretenu et d'occuper la même place introductive et imposante au sein des commentaires. Celui-ci jouera, de plus, un grand rôle dans la sélection des œuvres commentées. Ce mythe présente Nan Goldin comme une figure rimbaldienne, sorte de "Van Goghette pré-mortem", équivalent féminin et contemporain de l'artiste romantique et maudit, soi-disant incompris en son temps. Il fut surtout l'un des topiques de l'authenticité artistique dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dont le modèle perdure aujourd'hui de manière implicite mais vivace. Ainsi, les " biographèmes " clefs invoqués par la critique sont principalement tirés de la période 1970-1980 et se répartissent en deux grandes phases.

La première phase de la biographie de l'artiste, abondamment relayée par la presse, correspond à ce qu'elle nomme ses " années folles ", c'est-à-dire, ses années d'adolescence qui vont déterminer et justifier son " devenir-adulte " ainsi que sa démarche photographique. À la lecture des articles de presse étudiés mais aussi des écrits indépendants, celles-ci seront marquées par le suicide de sa sœur aînée, Barbara Holly Goldin et ses répercussions sur la suite de la vie et le mode de vie de l'artiste<sup>34</sup>. Nous apprenons en effet, qu'en fuyant sa famille qui avait caché le suicide de sa sœur, Nan Goldin aurait sombré dans la débauche, la déchéance, la violence conjugale, ne vivant que la nuit dans des endroits sordides, fréquentant les " minorités rejetées de la société " : travestis, transsexuels, homosexuels. Ses seules échappatoires auraient été alors une sexualité débridée, un plongeon dans l'alcool et les drogues dures. Version dramatisante de l'histoire. La version bohème de cette période, quant à elle, met l'accent sur le caractère (soi-disant) " contestataire " et " courageux " de ce mode de vie. " Il faut alors un certain courage pour affronter le regard et les foudres des descendants des pères fondateurs de l'Union<sup>35</sup> ", lit-on dans *L'Œil* en 2001.

La seconde phase de la biographie de l'artiste mise en évidence par la majorité des commentateurs correspondrait à une prise de conscience et à un assagissement de l'artiste allant de pair avec l'arrivée du virus du sida. Ce fléau toucha un grand nombre de ses amis et fit basculer Nan Goldin du statut de rebelle à celui de " survivante<sup>36</sup> " " au sida, à la mort, à la drogue, à l'addiction dans ses formes les plus crues<sup>37</sup> ", terme éminemment tragique qui porte le poids de son passé et non celui d'un hypothétique avenir.

S'il n'est aucunement question de démentir ou de mettre en cause ce que Nan Goldin a pu vivre, ni de minimiser l'impact de ces drames humains sur sa vie, il est intéressant de constater que la critique s'est uniquement arrêtée sur les pièces les plus sombres du puzzle. Ainsi donne-t-elle à la vie de l'artiste des allures de tragédie et délaisse-t-elle la plupart du temps la phase post-ouragan (la plus récente), comme si elle n'était pas digne d'intérêt ou ne pouvait mettre en valeur son œuvre. À cette accumulation sélective de " biographèmes " va venir se greffer, comme corollaire, l'image d'une figure emblématique d'un humanisme post-moderne. Image d'une femme qui, malgré la douleur et le malheur, n'a pour seul leitmotiv que l'amour qu'elle porte à ceux qui l'entourent et qui se fiche de la célébrité et de l'argent. Ainsi peut-on lire : " L'amour d'abord, même si tout n'a pas été rose dans la vie de Nan Goldin<sup>38</sup>. " Ou encore : " Elle a reçu à l'automne dernier l'hommage d'une rétrospective au Whitney Museum de New York [...]. Cette consécration la laisse froide : "Un peu plus d'argent pour aller au restaurant, pour un appartement un peu mieux... Ça ne change pas grand chose<sup>39</sup>. " "

Nan Goldin serait habituée à l'ascétisme financier car, si l'on en croit les critiques, elle n'aurait pas tout de suite été gâtée par le succès. En effet, dix ans avant son arrivée sur la scène artistique française, Nan Goldin – " ancienne barmaid<sup>40</sup> ", comme le soulignent certains – exposait déjà, mais dans les bars "underground" de la Grosse Pomme et n'était (re)connue que d'une minorité sans réel pouvoir d'achat.

À cette reconnaissance "tardive" s'ajouterait la présence de détracteurs anonymes, dont quelques rares journalistes se feraient les dénonciateurs. Ils se transforment ainsi en "journalistes justiciers" dans une "lutte idéologique" pour la vérité héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, qui n'a pas réellement lieu d'être au regard de sa réception formelle. " On lui reproche aujourd'hui d'être sortie de son rôle d'artiste maudite ou trash<sup>41</sup> ", etc. Cependant, cette pratique s'apparente fortement à la fabrication d'une rumeur et de son démenti dans la majorité des cas.

Dans un autre style rhétorique que l'on peut rapprocher de ce que Nathalie Heinich nomme " l'herméneutique négative<sup>42</sup> ", à savoir " la mise en évidence de ce que l'œuvre [et les intentions de l'artiste]<sup>43</sup> " ne sont pas, beaucoup de journalistes semblent tenter de démontrer ce en quoi les intentions de l'artiste " échappent aux critères traditionnels de jugement<sup>44</sup> ". Cette forme de

" discours autorisé<sup>45</sup> ", fort répandue, a pour conséquence de positionner l'artiste en "potentielle" victime de "potentiels" détracteurs et les journalistes en avocats, sortes de défenseurs des opprimés et des nobles causes. Ainsi, peut-on notamment lire : " Ni déposition, ni témoin à charge, jamais déclarative, ni démonstrative [...] <sup>46</sup> " ou : " Pas d'exhibitionnisme, Nan Goldin ne nous rend jamais voyeur<sup>47</sup> [...] ". Des affirmations contre d'éventuels reproches éthiques qui mériteraient sans doute de réelles explications pour acquérir une valeur.

Toutes ces caractéristiques cumulées nous mènent étrangement à la définition paradigmatique de l'artiste d'avant-garde. Celle-ci s'est construite au moment où le champ artistique accédait à sa pleine autonomie, c'est-à-dire au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avec les écrits, actions et positions de nomothètes tels que Baudelaire ou Flaubert et dont Van Gogh incarne la figure légendaire. À cela s'ajoute le fait que l'artiste moderne ne peut triompher symboliquement que là où il échoue financièrement dans un premier temps. Pour Baudelaire, en effet, le " dénuement et la misère [...] apparaissent comme le seul lieu possible de la liberté et le seul principe légitime d'une inspiration inséparable d'une insurrection<sup>48</sup> ". La réception de l'œuvre de Nan Goldin en France serait-elle uniquement construite sur les poncifs d'une critique d'art héritée du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Il semblerait que cette sélection dans la biographie de l'artiste puisse aussi avoir un lien avec certaines déviances de la pratique informationnelle. Cette hypothèse semble être partagée au moins par l'un des commentateurs de Goldin, Éric Troncy, qui dans un article paru en 1995 dans *Art Press*<sup>49</sup> parle de " réflexe *people* aujourd'hui étouffant des médias " à propos de " cette vision hagiographique [qu'ils font et donnent] de l'œuvre d'art " et en particulier de celle de Nan Goldin. Ainsi développe-t-il à propos du portrait de l'artiste que dressent la majorité de ses commentateurs : " Il y a quelque chose de problématique à évoquer ainsi ces aspects cosmopolites, extravagants, "bohèmes", qui reconstruisent en tout point le cliché de l'artiste romantique et semblent toujours servir de faire-valoir à [ses] œuvres qui n'en ont par ailleurs aucunement besoin. " On peut même aller plus loin en se demandant si ces pratiques ne visent pas à mettre en valeur leur auteur autant que leur sujet. Quoi qu'il en soit, dans le cas de Nan Goldin, la recherche de valorisation est telle qu'elle en devient visible et pousse à s'interroger quant à la véritable valeur de l'œuvre.

Cependant, si les journalistes pourraient avoir eu un double intérêt à véhiculer cette image de Nan Goldin en artiste romantique et maudite, l'artiste ne les a jamais contredits. Au contraire. En effet, les rares interviews de l'artiste par les journaux étudiés, recensées entre 1987 et 2003, sont non seulement les lieux privilégiés de la construction du mythe par les journalistes mais aussi de l'auto-mythification de l'artiste. Car si les questions des journalistes tournent incessamment autour des biographèmes que nous avons mis en évidence précédemment, l'artiste semble s'en satisfaire et s'y complaire en les invoquant sans cesse comme une sorte de litanie purificatrice. À cela s'ajoute le fait qu'elle commente elle-même sa réception et prévient elle-même les éventuelles attaques dont elle pourrait faire l'objet. Ainsi, se décrit-elle comme une artiste romantique et maudite qui fut pendant longtemps détestée et incomprise.

À aucun moment donc, les journalistes n'ont inventé ou déduit abusivement. Ils ont la plupart du temps traduit avec leurs propres mots, styles et tons, des propos qui, semble-t-il, servaient les intérêts de tous et valorisaient les deux parties. Mais la complaisance de l'artiste autorise-t-elle celle de ses commentateurs ? D'ailleurs, dans le cas d'une œuvre qui se veut autobiographique, l'artiste n'est-il pas forcément dans une posture d'auto-engendrement ? Posture qui implique fatalement une "re-création" de son passé, avec ce que cela comporte de raccourcis, d'oublis volontaires et/ou involontaires, d'insistances, de moments phares. Toute autobiographie contient intrinsèquement sa part de mythe.

#### Une réception immobile ou le fétichisme de la critique

Ce parti pris des journalistes vis-à-vis de la biographie de l'artiste se répercute sur ses "équivalents visuels" et mène à une réception immobile de l'œuvre, alors même que celle-ci, comprise dans sa démarche, est en perpétuel mouvement. En effet, alors que la nature des articles écrits entre 1987 et le milieu des années 1990 relève majoritairement du "contextuel", la nature des critiques du milieu des années 1990 à la fin de la période étudiée tourne au "cultuel". Autrement dit, on passe d'une période où le journaliste commente de manière évolutive les œuvres montrées en France, à une période où la critique se trouve face à un choix d'œuvres plus conséquent et toujours en évolution, mais focalise son discours sur les premières images de Nan Goldin, constituant dans cette inactualité du regard critique la production récente en une sorte d'œuvre fantôme.

Ainsi, à partir de 1995, le temps semble s'être arrêté pour les critiques. À l'exception de quelques articles, tous les journalistes ont centré leurs commentaires autour de l'œuvre "culte" qu'est "The

Ballad of Sexual Dependency" et parfois "The Other Side", assimilant souvent l'un à l'autre. Ces œuvres, réalisées dans les années 1970 et 1980, comprennent justement, isolés, des "équivalents visuels" de la biographie de l'artiste véhiculée par les journaux. En effet, par une sélection non arbitraire de photographies tirées de ces deux séries, il est aisé de rassembler les ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une vie sous le signe de l'inconscience et du tragique, de transformer un événement en généralité et une vie en mythe. De ce fait, les raccourcis sont pléthore et à la lecture des articles les plus récents, un lecteur non averti ne peut se douter que Nan Goldin ait réalisé des œuvres traitant d'autre chose que " [des] pétards, [des] coquards, [de] la défonce, [de] sexe, [de] larmes, [de] sommeil et [de] maladie<sup>50</sup> ", de cette " cohorte des marginaux<sup>51</sup> " et que son regard soit autre que compatissant.

Car pour la série "The Other Side" (1972-1992), comme il est question de minorité, la confusion qui consiste à en parler comme de " paumés ", d'" exclus " et à assimiler Nan Goldin à ces adjectifs qui appellent le pathos, est facile. À aucun moment, pourtant, les photographies, par le choix de l'instant ou du cadrage, ne montrent ces travestis ou transsexuels sous un tel angle. Au contraire, le choix de les assembler en série sans y ajouter d'éléments qui appelleraient le contraste entre normalité et anormalité, traduit une volonté de véhiculer d'eux une image tout sauf compatissante et négative. De plus, resituées dans leur contexte, ces photographies n'ont rien de folklorique. En effet, comme le rappelle Éric Troncy<sup>52</sup> : " Le goût pour le travestissement est une des données typiques du rock – [générateur de la contre-culture des *seventies*] – façon "Bowie des débuts". "

Quant aux autoportraits pris en cure de désintoxication et aux photographies des conséquences de cette " vie sexuelle débridée ", à savoir le virus du sida et la mort, qui viennent compléter la partie photographique du mythe, il convient de rappeler à ce sujet que l'une des caractéristiques de la contre-culture des années 1970 est la mythique " révolution sexuelle " de cette " génération qui refuse les contraintes et repousse les tabous ", " qui privilégie le plaisir sous toutes ses formes, notamment en matière de sexualité<sup>53</sup> ". Décontextualisation, sélection et confusion temporelle donc mais aussi dénominative, car comme le précise Éric Troncy : " Ce n'est pas la marginalité que montrent les photos de Nan Goldin, mais les traces de la contre-culture des années 1970. Il convient donc d'affirmer que Nan Goldin n'est pas un personnage folklorique [...] <sup>54</sup>. "

24À partir du milieu des années 1990, s'opère un changement dans l'œuvre de Nan Goldin sur lequel la critique n'embraye pas. Pourtant, au regard de sa démarche, rien n'a changé. Les supports et mises en forme ont simplement évolué. Nous sommes encore moins qu'avant dans une logique de narration linéaire mais plutôt dans le domaine de la métaphore visuelle qui oblige à dépasser le simple référent. De nouveaux thèmes apparaissent, comme la maternité, l'enfance, la famille unie ; les sourires font concurrence aux pleurs. Les paysages et les natures mortes s'affirment de manière expressionniste et picturale. Les décors et contextes ont – fatalement – changé et les discours sur le couple et les relations homme/femme ont évolué de manière positive. Pour les commentateurs de Goldin, ce réenchantement semble ne pas peser lourd face aux stéréotypes que fournissaient jusqu'alors le sexe et la mort.

L'œuvre post-1980 serait-elle alors du "sous-Goldin" pour ses commentateurs ? Tout se passe cependant comme si tout choix était absent des commentaires alors même que ceux-ci sous-entendent le contraire, soit par la répartition disproportionnée du nombre de paragraphes qu'ils consacrent respectivement aux " deux phases " de l'œuvre de Goldin, soit par l'absence totale d'allusion à la " seconde partie " de son œuvre. Seul, un article paru dans *Le Figaro*<sup>55</sup> en 2001 à propos de la rétrospective de Nan Goldin au centre Georges-Pompidou, rompt le silence et affiche une position et un point de vue relativement clairs. En effet, dès le premier paragraphe, l'auteur donne le ton : " Attention, l'importante exposition que [...] consacre le centre Georges-Pompidou [à Nan Goldin] montre une œuvre dont l'unité de façade ne doit pas tromper : il y a le monde des années 1970 et 1980 et celui d'après. " Autrement dit, il y a "The Ballad of Sexual Dependency", "The Other Side", "The Cookie Mueller Portfolio", quelques autres photographies de l'époque et le reste. Le "reste" – qui correspond dans son article à la deuxième moitié de l'exposition – serait " académique ", selon l'auteur. Disposant sous ce chapeau informel ce que nous avons nommé " la seconde phase " de l'œuvre de Nan Goldin, l'auteur considère que " tout cela devient plus formel, se vide d'émotion, s'académise. Même les "comings" plus hard, n'ont plus l'intensité d'autrefois ". Son jugement est alors sans appel : " La deuxième moitié de l'exposition navigue entre les natures mortes, les paysages et les banalités familiales piquetées de scènes un peu sexuelles. "

Serait-ce par les mêmes mots que l'on devrait remplacer le silence de la majorité des autres critiques<sup>56</sup> ? Est-ce parce que l'œuvre de Goldin serait devenue " académique " à partir de la fin des années 1980 qu'elle ne mérite pas que l'on s'y attarde ? D'ailleurs, est-ce l'œuvre ou la vie de

Goldin qui se serait "académisée"? Car, à aucun moment ne sont invoquées de justifications formelles ou esthétiques : seul le référent compte, preuve d'un "ça a été"<sup>57</sup>.

Ainsi donc, il semblerait que l'intérêt de la vie de Goldin ait fait en grande partie l'intérêt de son œuvre. Si tel est réellement le cas, cela pose un véritable problème quant à la nature et à la légitimité de la reconnaissance de son œuvre par la presse française. Cette utilisation du terme "académique" appliqué à la "seconde phase" de l'œuvre de Goldin induit que la première phase était, elle, pleine d'une valeur subversive. On retrouve là un des topiques de l'authenticité artistique telle qu'elle a été définie au XIX<sup>e</sup> siècle dans un régime artistique de singularité : l'objet pour prétendre "faire œuvre" doit être transgressif.

Quand la transgression devient académisme...

Une autre marque de la réception critique de Nan Goldin apparaît sous la forme paradoxalement consensuelle de la transgression, et affirme à nouveau le caractère d'inactualité des analyses produites. Car si certains des arguments affirmant les vertus transgressives de l'œuvre pouvaient être valables il y a trente ans, beaucoup ne le sont plus aujourd'hui.

La première des caractéristiques soi-disant "transgressives" de l'œuvre de Goldin soulignée par la majorité des commentateurs résiderait dans l'assimilation des photographies de l'artiste à une sorte de "miroir du monde". "Nan est l'une de ces photographes qui tire vers nous des images que l'on ne veut jamais voir"<sup>58</sup>, peut-on lire par exemple. Comme le fait remarquer Bruno Remaury dans un article d'*Art Press*<sup>59</sup> : "Pour ses commentateurs, Goldin [...] [a] le courage de "nommer l'innommable" et se voit de ce fait crédité[e] d'un rôle subversif, puisque nous aidant à voir ce que nous ne voulons pas voir (ou ne savons pas voir, ce qui revient au même)." Or, encore une fois, les photographies commentées datent des années 1970-1980. À cette époque, justement, résonne encore l'un des éléments phares du discours contestataire : la vérité à tout prix. Et si ce discours était alors contestataire et transgressif, il est aujourd'hui devenu le discours dominant. C'est d'ailleurs ce sur quoi insistent notamment le sociologue Jean-Pierre Le Goff et l'écrivain critique Bruno Remaury : "Persuadé de remplir une mission de révélation, en célébrant un art subversif (en fait descriptif), le journaliste qui croit le défendre ne fait que réaffirmer la suprématie culturelle du système de pensée idéologiquement correct, puisque dominant, dont il est l'un des acteurs majeurs"<sup>60</sup>. "Il précise plus loin que "dans une culture pour qui le discours doit être à la fois socio-descriptif et subversif, les photographies de Goldin (à l'instar de Houellebecq, par exemple) sont logiques, idéologiquement désirées et prennent le caractère d'expressions officielles de la culture dominante, le passage par l'institution prolongeant et confirmant la validation de ce système".

Une autre des caractéristiques subversives repérées est la facture "plastique" des photographies de Nan Goldin. En effet, l'instantané, le flou et la couleur s'opposeraient aux "conventions esthétisantes du *look clean*"<sup>61</sup>. L'utilisation de la couleur serait un pied de nez à la primauté supposée du noir et blanc, l'instantané le serait au "moment décisif"<sup>62</sup> de Cartier-Bresson et le flou à une définition historique de la "bonne" photographie qui devrait être nette. "Des clichés sans apprêt qui sont un défi à l'adornement artistique et à la conscience de soi cosmétique de l'Amérique"<sup>63</sup>, peut-on lire en 1997. Or si cette utilisation de la photographie dans les années 1970 est encore fortement raillée par le milieu de l'art, elle est aujourd'hui largement acceptée. Elle ne représente donc plus un signe de transgression comme le laissent entendre beaucoup d'articles qui ne remettent pas ces caractéristiques dans leur contexte, ni dans l'histoire de la photographie, et qui omettent bien souvent de parler du changement de facture des photographies de l'artiste.

Enfin, le troisième aspect de la première phase de l'œuvre de Nan Goldin qui bénéficie de ce prestige subversif est l'utilisation du *slide-show*. Celui-ci est assimilé à la récupération d'une forme déclassée, l'introduction dans le champ de l'art contemporain d'un procédé longtemps utilisé par les amateurs. Le diaporama en musique serait alors à Nan Goldin ce que l'urinoir est à Duchamp. Dans un article paru en 2001 dans *Le Monde*<sup>64</sup> au moment de la rétrospective de Nan Goldin à Beaubourg, on assiste à une apologie nostalgique du procédé au lieu d'un commentaire sur les nouvelles œuvres de Nan Goldin présentées lors de l'exposition. "Gonflé", "scotché", "jamais rien vu de comparable" sont les termes qui sont accolés à ce "truc" tellement novateur qu'il n'était pas encore nommable. On apprend qu'à l'époque où un *slide-show* de Nan Goldin est pour la première fois montré en France<sup>65</sup> : "La projection de diapos en musique, si elle existait déjà pour les Rencontres d'Arles, était un procédé jugé ringard, surtout dans l'art contemporain et qui devait rester cantonné aux "soirées diapos" en famille." Autrement dit, "le format était très nouveau dans l'art".

Il semblerait que la majorité des commentateurs de Goldin se soient contentés de chercher des propositions similaires et antérieures dans le domaine de la photographie. Une telle recherche dans

le domaine plus vaste de l'art contemporain les aurait sans doute menés à rapprocher l'œuvre de Nan Goldin d'installations comme celles développées dans les années 1960-1970 par des artistes tels que Dan Graham. Plus globalement, il semblerait que la majorité d'entre eux ait – volontairement ou non – ignoré la présence de travaux d'artistes antérieurs à ceux de Goldin et qui auraient développé une ou plusieurs caractéristiques jugées innovantes et par conséquent transgressives dans le cas de l'artiste dont nous étudions la réception.

Dans un régime de singularité tel qu'il a été défini au XIX<sup>e</sup> siècle, la réussite d'un artiste sera d'autant plus grande que sa proposition sera innovante et sans aucun rapport avec une proposition antérieure. Si tel est le cas, la construction de la légitimité d'un artiste en termes de degré de transgression est d'autant plus facile et moins attaquable. En effet, comme le souligne Nathalie Heinich : " Il existe des niveaux dans la transgression selon qu'elle est inédite ou qu'elle reprend des passages déjà frayés en les approfondissant [...], c'est ce qui fera la différence entre un grand et moins grand artiste<sup>66</sup>. " L'enjeu est donc de taille. Serait-ce l'une des raisons implicites et/ou inconscientes qui auraient poussé l'ensemble des journalistes critiques dont nous étudions les articles à présenter Nan Goldin comme une artiste autodidacte, passant sous silence ou minimisant ses références artistiques, alors même qu'elle est une photographe très informée de l'histoire de l'art, que ce soit en peinture, photographie ou cinéma ?

De même est la tendance généralisée chez ses commentateurs à faire presque totalement abstraction d'une histoire de la photographie plus ou moins proche dont l'œuvre de Nan Goldin porte bien des traces. Ce silence mènerait donc à penser que Nan Goldin est l'instigatrice des différentes utilisations de la photographie qui ont fait son succès. La suggestion étant souvent plus efficace que l'affirmation.

Cependant, il est un fait particulier qui témoignerait explicitement de cette volonté invisible d'ériger Nan Goldin en instigatrice d'une nouvelle approche photographique. En effet, deux critiques écrivant respectivement pour *Le Monde* et *Le Figaro* se sont engagés dans une "joute" écrite et idéologique, sans doute involontaire, afin de déterminer lequel des deux artistes que sont Nan Goldin et Larry Clark est allé le " plus loin ".

Ainsi, si l'un<sup>67</sup> reconnaît que " cette photographie d'intimité a un père : Larry Clark [...]", il ajoute cependant que " Nan Goldin est allée plus loin en introduisant la couleur souvent kitsch, vulgaire, tapante ". L'autre, dans un article<sup>68</sup> consacré à Larry Clark, prétend que " si l'on a comparé Larry Clark à Nan Goldin parce qu'ils explorent le même univers, elle s'est fixée dans un certain académisme tandis qu'il restait sur le fil. Il ne s'est jamais laissé enfermer. Libre. " On retrouve encore une fois le terme " académisme " appliqué à Nan Goldin et qui l'opposerait fermement à Larry Clark. Par qui Clark ne se serait-il jamais laissé " enfermer " contrairement à Nan Goldin ? Il semblerait que ce soit par les institutions artistiques officielles. Autrement dit, un changement dans l'œuvre de Nan Goldin se serait opéré dès lors qu'elle aurait été "récupérée". La date de sa reconnaissance officielle aux États-Unis coïncide d'ailleurs avec le moment où la majorité des critiques a commencé à ignorer la partie de l'œuvre de Goldin postérieure à cette date.

Ce qui aurait changé dans son œuvre au moment de sa récupération massive par les instances muséales et par le marché de l'art, serait sa présentation qui dès lors privilégierait le cadre et l'agrandissement, faisant de ce fait disparaître tout le côté " intime " de son œuvre. " [...] Nan Goldin éparpille au mur ses photos, pour dévoyer dans l'abondance, la profusion même, la souveraineté du regard unique. [Mais] c'est là une trouvaille qui s'accorde malheureusement mal à la lourdeur des épais cadres noirs<sup>69</sup> ", peut s'entendre reprocher Nan Goldin dans un article du *Figaro*. Un article paru dans *Le Monde*<sup>70</sup>, questionne de son côté, à l'instar du cinéaste John Waters, le " passage délicat et problématique de la vie quotidienne à l'espace sacralisé du musée et dans l'espace marchand ", ayant constaté que dans l'opération, " les photos de Nan Goldin [...] ont grossi en format et en prix " et qu'elles ont " perdu [leur] candeur, [leur] fraîcheur et [leur] authenticité ".

Si cette argumentation n'est pas dénuée de sens à maints égards, elle pose cependant un certain nombre de questions.

Le premier problème réside dans le fait que le type d'œuvre qu'ils regrettent et décrivent porte un nom : l'"installation". Il s'agit d'" un type de création artistique qui rejette la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leur contexte<sup>71</sup> " et pour lequel l'espace serait appréhendé comme " praxis " : " [...] un espace actif avec les choses et les gens qu'il contient<sup>72</sup> ". Ainsi, ce qui est étonnant n'est pas l'affiliation possible de l'œuvre de Nan Goldin avec cette forme d'art contemporain, bien au contraire, mais le fait que ce type d'arguments n'aient jamais été invoqués auparavant. Ils auraient pu mettre leurs auteurs sur une nouvelle piste d'appréhension et de catégorisation de

l'œuvre de Goldin. Tout ceci nous mène à penser que ce ne serait pas tant le problème du format qui contrarie les commentateurs que sa "récupération" institutionnelle et son acceptation par l'artiste. Mais les commentateurs de Nan Goldin n'ont-ils pas contribué eux-mêmes à la reconnaissance de l'artiste, à la "désingularisation" et à l'acceptation de son œuvre, tout en essayant – dans un double mouvement paradoxal – d'en souligner les caractéristiques transgressives qui, au fil du temps, ne l'étaient plus que pour ceux qui "ne sont pas dans le coup"<sup>73</sup> ?

On en arrive alors à la situation paradoxale où la majorité des journalistes s'accroche à la première partie de l'œuvre/vie de Nan Goldin comme à la dernière branche d'une transgression périmée et d'une biographie qui a depuis largement évolué, tout en affirmant que Nan Goldin est aujourd'hui une star incontournable de la photographie, adulée par les musées du monde entier.

Ainsi, au regard des discours étudiés, il semblerait que peu d'entre eux légitiment réellement l'œuvre de Nan Goldin. Car, non seulement les commentaires paraissent relever plus de la communication que de l'analyse critique, mais les arguments invoqués pour légitimer son œuvre prouvent difficilement, et sa réussite en terme de transgression, et sa valeur en terme de quotient d'art. De plus, si la majorité des critiques a rangé très tôt l'œuvre de Nan Goldin dans le tiroir des œuvres photographiques, aucun n'a cherché à l'inscrire en dehors de cette sphère, sinon à la limite, ni n'a émis l'hypothèse que la valeur de son œuvre résidait moins dans ses photographies que dans l'utilisation qu'elle en fait. Enfin, à force de justifications qui n'en sont pas ou, justement, d'absence de justifications, les défenseurs de Nan Goldin ont fini par créer des doutes sur la réelle valeur de son œuvre, mais aussi sur leur capacité à eux, journalistes critiques, à formuler des discours critiques, à prendre des risques, à se dégager des poncifs d'une critique d'art peut-être trop vieille, ainsi qu'à se dégager de l'organe communicationnel et informationnel pour lequel ils œuvrent.

"Vers une 'critique blanche'?", pour reprendre une interrogation de Régis Durand en 1992 dans un article d'*Art Press*<sup>74</sup>. Autrement dit, le cas de Nan Goldin est-il exceptionnel ou au contraire éminemment révélateur de l'état d'une certaine critique photographique aujourd'hui ?

S'il m'est impossible aujourd'hui de répondre entièrement à cette question, la lecture de plusieurs articles de quotidiens censés commenter les œuvres de Larry Clark et Nobuyoshi Araki<sup>75</sup> permet au moins d'affirmer que le cas Nan Goldin n'est pas un cas isolé et qu'il existe réellement un problème de discours critique pour ces œuvres qui convoquent l'autobiographie.

Marie Bottin est l'auteur d'une maîtrise d'histoire de l'art consacrée à Nan Goldin (Université Paris I).

#### Notes

1 Sa première exposition aux États-Unis se déroule en 1973, dans le sous-sol d'une galerie de Cambridge dans le Massachusetts.

2 À cette occasion, 70 de ses photographies sont exposées à l'hôtel de Luppé et le *slide-show* "The Ballad of Sexual Dependency" est projeté le 9 juillet 1987 lors d'une soirée organisée au théâtre antique de la ville.

3 Dans mon travail universitaire, *La Réception critique de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003)*, maîtrise en histoire de l'art, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2004, annexes, p. 18-30, j'ai établi des comparaisons dont la valeur est indicative et qui ne prétendent pas à l'exhaustivité. J'ai comparé le nombre et la fréquence des expositions individuelles de Nan Goldin en France de 1987 à 2003 avec trois autres artistes étrangers : Nobuyoshi Araki, Cindy Sherman et Philip-Lorca di Corcia, dont les œuvres, bien que fondamentalement différentes les unes des autres, comportent assez de similitudes avec celle de Goldin pour que nombre de leurs commentateurs les aient comparées. Nan Goldin, à l'instar de son homologue japonais, aurait exposé individuellement son œuvre à huit reprises et de manière régulière, Cindy Sherman n'aurait été exposée qu'une fois et Philip-Lorca di Corcia trois fois. Sur la même période, j'ai comparé le nombre et la fréquence des expositions collectives auxquelles Nan Goldin a participé en France avec les mêmes artistes. Goldin est l'artiste dont l'œuvre a été le plus souvent et le plus régulièrement associée à des expositions collectives. De 1987 à 2003, elle a participé au moins à 38 expositions collectives contre 20 pour Araki, 4 pour Sherman et 8 pour di Corcia.

4 1987 correspond à la date de la première apparition de l'œuvre de Nan Goldin sur la scène artistique française, et 2003, à l'année où les informations étaient les plus complètes au moment de l'entreprise de cette étude. Cependant, l'analyse est toujours valable aujourd'hui au regard des quelques articles non pris en compte dans cette étude.

5 Sur un panel de trois quotidiens nationaux – *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro/Figaroscope* – et de quatre périodiques artistiques – *Connaissance des arts*, *L'Œil*, *Beaux-Arts magazine* et *Art Press* –, sélectionnés afin d'étudier et de symboliser la réception critique de l'œuvre de Nan Goldin en France, tous ont parlé d'elle au moins une fois, certains ont suivi son œuvre avec régularité et engagement (*Libération*, *Le Monde*, *Art Press* et *Beaux-Arts magazine*) même si d'autres ne se sont réveillés que tardivement. Dans ce corpus, seuls quelques articles du *Figaro* font exception au concert de louanges.

6 Nous emploierons le terme "critique" dans un sens global car, le fait doit être souligné, en matière de photographie contemporaine pour la période concernée, la critique est majoritairement produite par les journalistes.

7 Position adoptée par les théoriciens de la valeur indicielle de la photographie – Charles Sanders Peirce, Roland Barthes, Rosalind Krauss – contre les partisans de l'image comme représentation – Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, etc. – dans le débat ontologique et irrésolu sur le rapport entre photographie et vérité.

8 Clément CHEROUX, "La vérité si je mens", *Bulletin de la SFP*, n° 8, juin 2000, p. 10.

9 Jean-Yves JOUANNAIS, "Désordres", *Art Press*, n° 174, nov. 1992, p. 72.

10 Bérénice REYNAUD, "Nan Goldin retrouve la lumière", *Libération*, 27-28 oct. 1990.

11 Patrick ROGIER, Nan GOLDIN, "Nan Goldin, chronique d'une photographe amoureuse", *Le Monde*, 25 juin 1987, p. 19. On retrouve la même idée dans un article de Brigitte Ollier : Nan Goldin "n'essaie ni d'enjoliver, ni de rendre plus cruelle la réalité", B. OLLIER, "Une radio-autobiographie d'une Américaine voyeuse de sa propre vie bourrée de sexe de néon et de néant", *Libération*, 12 déc. 1996, p. 8.

- 12 Edouard WAINTRUP, "Arles. Nan Goldin fait passer le courant", *Libération*, 11-12 juil. 1987.
- 13 Ange-Dominique BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", *Libération*, 9 juillet 1997, p. 33.
- 14 Pierre BOURDIEU, "Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber", *Archives européennes de la sociologie*, vol. XII, n° 1, 1971, p. 3-21.
- 15 Nathalie HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, éd. de Minuit, coll. Paradoxes, 1998, p. 54 : "[...] organisant l'assimilation de la parole prophétique à la doxa religieuse."
- 16 Michel GUERRIN, "En photographiant les adolescents japonais, Nan Goldin retrouve le calme", *Le Monde*, 29 nov. 1995, p. 27.
- 17 Jean-Louis PINTE, "Nan Goldin. Désirs de femmes", *Le Figaroscope*, 24 sept. 1997, p. 34. À propos de l'ensemble de son œuvre.
- 18 N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 140 : "La grandeur de l'œuvre suppose qu'elle objective ce qui, dans la singularité d'un créateur, n'est pas particulier à sa personne mais rejoint l'universel."
- 19 A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit., et J.-L. PINTE, "Nan Goldin à Beaubourg. Journal intime en noir et blanc", art. cit.
- 20 J.-L. PINTE, "Nan Goldin à Beaubourg...", art. cit.
- 21 A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.
- 22 Elisabeth LEBOVICI, "Les étreintes de Nan Goldin", *LIBERATION*, 11 oct. 2001, p. 37.
- 23 Claire BRUNET, "Jugements de goûts", *Art Press*, janv. 1993, p. 24-29.
- 24 Dominique WOLTON, *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1997, p. 225.
- 25 *Ibid.*, p. 228.
- 26 *Ibid.*
- 27 Voir notamment l'article de Stéphane BOUQUET, "Élégie pour quelques-uns", *Les Cahiers du cinéma*, n° 506, 1996.
- 28 D. WOLTON, *Penser la communication*, op. cit., p. 211.
- 29 Sandrine FABBRI, "Exposées chez Scalo, les photos 'mode' de Nan Goldin sont-elles une tromperie ?", *Le Temps*, n° 639, 4 mars 2000.
- 30 A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.
- 31 B. RAYNAUD, "Nan Goldin retrouve la lumière", art. cit.
- 32 Paul RICCEUR, *Temps et Récit*, 1984.
- 33 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 54.
- 34 Lire par exemple E. Lebovici, "Les étreintes de Nan Goldin", art. cit. : "Nan Goldin a dit combien la mort de sa sœur avait été déterminante dans son désir de faire des images...".
- 35 Alain DISTER, "Le *reality show* de Nan Goldin", *L'Œil*, oct. 2001, p. 43-46.
- 36 E. LEBOVICI, "Les étreintes de Nan Goldin", art. cit.
- 37 *Ibid.*
- 38 M. GUERRIN, "En photographiant les adolescents japonais, Nan Goldin retrouve le calme", art. cit.
- 39 A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.
- 40 M. GUERRIN, "En photographiant les adolescents japonais, Nan Goldin retrouve le calme", art. cit.
- 41 *Ibid.*
- 42 N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 307.
- 43 *Ibid.*
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 Ami Barak, "Nan Goldin", *ArtPress*, nov. 1991, p. 103
- 47 J.-L. Pinte, "Nan Goldin à Beaubourg...", art. cit.
- 48 *Ibid.*, p. 115.
- 49 Éric TRONCY, "Nan Goldin. White Light, White Heat", *Art Press*, nov. 1995, p. 44-48.
- 50 B. OLLIER, "Une radio-autobiographie d'une américaine...", art. cit., p. 8.
- 51 A. DISTER, "Le *reality show* de Nan Goldin", art. cit.
- 52 É. Troncy, "Nan Goldin. White Light, White Heat", art. cit.
- 53 Christiane SAINT-JEAN-PAULIN, *Quand l'Amérique contestait, 1960-1970*, Ophrys-Ploton, 1999, p. 115.
- 54 É. TRONCY, "Nan Goldin. White Light, White Heat", art. cité.
- 55 Michel NURIDSANY, "Nan Goldin. Impression, soleil couchant", *Le Figaro*, 12 oct. 2001, p. 28.
- 56 À l'exception notamment d'articles d'*Art Press* et de celui de *Libération* : E. Lebovici, "Les étreintes de Nan Goldin", art. cit.
- 57 R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 119.
- 58 L. M., "Arles, le tout quotidien de Nan Goldin", *Libération*, 9 juillet 1987, p. 22, à propos de "The Ballad of Sexual Dependency".
- 59 Bruno REMAURY (anthropologue social, professeur à l'Institut français de la mode), "À propos de l'accueil médiatique de deux expositions récentes au centre Pompidou", *Art Press*, juin 2002, p. 92.
- 60 *Ibid.*
- 61 Bérénice RAYNAUD, "Les Golden Years commencent à New York", *Libération*, 29 janv. 1987, p. 32.
- 62 Cf. *Ibid.*
- 63 A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.
- 64 M. GUERRIN, "La Balade", forme originale de récit photographique", *Le Monde*, 15 oct. 2001. Nous remarquerons au passage que le *slide-show* est assimilé exclusivement à l'œuvre "The Ballad of Sexual Dependency".
- 65 "The Ballad of Sexual Dependency", en 1987.
- 66 N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 71.
- 67 M. GUERRIN, "L'Amérique de Nan Goldin à Paris. L'image coup de poing", *Le Monde*, 15 déc. 1993, p. 19. Idée que l'on retrouve chez l'auteur dans un article paru dix ans plus tard : *id.*, "L'album de famille cru et intime de Nan Goldin", *Le Monde*, 13 déc. 2003, p. 26.
- 68 M. NURIDSANY, "Une rétrospective consacrée à l'artiste américain. Les regards de Larry Clark", *Le Figaro*, 19 déc. 2000, p. 32.
- 69 *Id.*, "Nan Goldin. Impression, soleil couchant", art. cit.
- 70 M. GUERRIN, "Le passage problématique de la photo au musée et à l'espace marchand", *Le Monde*, 3 juin 1999.
- 71 Nicolas DE OLIVEIRA, Nicola OXLEY et Michael PETRY, *Installations. L'art en situation*, Londres, Thames & Hudson, 1997, p. 8.
- 72 *Ibid.*
- 73 N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 96.
- 74 R. DURAND, "Vers une 'critique blanche'?", *Art Press*, n° 165, janv. 1992, p. 73. La "blancheur" de l'écriture est à comprendre comme "stérile".
- 75 Voir notamment : M. GUERRIN, "Larry Clark, adolescence et drogue. La poudre aux yeux", *Le Monde*, 20 fév. 1992 ; *id.*, "La France découvre et consacre Araki, photographe scandaleux", *Le Monde*, 14 mai 1995 ; *id.*, "Araki, rock star adulée de la photographie", *Le Monde*, 31 oct. 2000.

**David Armstrong** (Arlington, Massachusetts, USA, 1954 ; vit et travaille à New York)

1974 - 1978 School of the Museum of Fine Arts, Boston (diplôme, 1978)  
1977 - 1978 The Cooper Union, New York, (programme d'échange de la Côte Est)  
1980 School of the Museum of Fine Arts, Boston (certificat de 5<sup>ème</sup> année)  
1984 - 1988 Université Tufts, Medford, Massachusetts, Bachelor of Fine Arts

Goldin and Armstrong became friends in the late 1960s in Boston. As teenagers, they began photographing each other and their friends and have continued to do so through the years. Armstrong first received critical attention for his intimate portraits of men, either lovers or friends, in sharp focus. In the nineties, he began to photograph cityscapes and landscapes in soft focus to contrast with the resolution of his portraits. Street lights, electric signs and cars are reduced to a sensual mottled blur, complementing the vividness and tactility of his portraits.

His photographs have been included in numerous group exhibitions including the 1995 Whitney Biennial and Emotions and Relations at the Hamburger Kunsthalle. David's work has appeared in French *Vogue*, *L'Uomo Vogue*, *Arena Homme+*, *GQ*, *Self Service*, *Another Man* and Japanese *Vogue* among others. He has realized advertising campaigns for a variety of clients, including Zegna, Rene Lezard, Kenneth Cole, Burberry, Puma, and Barbara Bui.

Sources au 2012 04 30 (sur ce site, mandats mode et célébrités) : <http://www.jedroot.com/photogr/da/armstrong-bio.php>  
Double Life : [http://www.matthewmarks.com/exhibitions/1993-12-08\\_nan-goldin-and-david-armstrong/](http://www.matthewmarks.com/exhibitions/1993-12-08_nan-goldin-and-david-armstrong/)

### **A Portraitist's Eye Gazes on Fashion**

William Van Meter, *The New York Times*, 01.09.2011

(extrait de l'article propos du livre intitulé *615 Jefferson Avenue*, 2011)

[...] The book, published by Damiani, is a collection of portraits of male models taken from 2001 until this year. Most were done before stylists and crew arrived at the house for fashion shoots. "People who work in fashion approach it like they're doing a load of laundry," Mr. Armstrong said. "I can't not think of it as a portrait. It involves concentration. If you want a connection, you can't have a lot of people."

The images are romantic but far from erotic. They have a timeless quality, the models awash in sunlight and dressed in a variety of corsets, military garb and, of course, tulle — anything but modern clothes and nary a logo in sight.

"He wallows in the beauty of the sitters," said Anne E. Havinga, the curator of photographs at the Museum of Fine Arts in Boston, which owns several of Mr. Armstrong's works. "There is this wonderful sensual and sensitive feeling."

The photographer Ryan McGinley wrote an afterword for the new book and is a proud disciple. "He has a specific style and owns it," Mr. McGinley said. "It's almost like Vermeer, using only sunlight to illuminate uni-directionally. His photographs are about desire and despair. These are qualities he looks for in the boys' eyes."

It isn't surprising that Mr. Armstrong's admirers equate his work with classical portraiture. "I think about paintings from the classic part of the Renaissance and onwards," he said of his work. "This central axis of form. There was always melancholy or longing. It is not sexual at all."

It is likely the photos say more about Mr. Armstrong than his sitters. "It has to do with issues of my own," he admitted. "This thing about male youth, this idea that something is fading. I get older and still take pictures of boys that are the age I was when I was first shooting them."

Mr. Armstrong's life and work are forever intertwined with Nan Goldin, the photographer whom he befriended when they were teenagers. "All the cool kids who met in the morning to eat hash brownies talked about this legend Nan Goldin who got kicked out of school the year before," he remembered.

He studied painting at the School of the Museum of Fine Arts in Boston before switching to photography. "I knew so much from watching Nan," he said. "We both delved in different ways with things available to us and didn't consider going outside our worlds."

After they moved to New York in the late '70s, their work became a downtown yin and yang, empathetic voyeurs and romantic documentarians, never shying away from joy or pain and decadence. Mr. Armstrong concentrated on black-and-white portraits and showed in PS1's seminal "New York/New Wave" exhibition in 1981. "Nan felt it was by a large number of images that

the story was filled out," he said. "I like the idea of there is nothing before, there is nothing after, there's just this."

The excesses of the era overwhelmed him. "My life had become unmanageable," Mr. Armstrong said of his drug addiction. "Also, AIDS started earlier than people think. My first boyfriend died in '83. You'd see someone one day, and they were dead the next. I shut down." Mr. Armstrong returned to Boston in 1984 to get clean.

All the while, he had acquired a cult following. "When I started taking photos," Mr. McGinley said, "I felt like a part of this lineage of photographers shooting their friends below 14th Street. David was the previous generation."

In the late '90s, Mr. Armstrong returned to New York. In 1996, Elisabeth Sussman, the curator of photographs at the Whitney Museum, was working on "I'll Be Your Mirror," Ms. Goldin's first retrospective. "Nan trusted David's instincts so completely, it evolved into David and I being co-curators," Ms. Sussman said. "We spent hours in the dark in Nan's Bowery studio looking at slides. I came out with tremendous respect for his eye and intelligence." Ms. Sussman acquired some of his work for the Whitney permanent collection, and he was featured in the 1994 biennial.

WORKING in fashion was not something Mr. Armstrong had aspired to, but in 2001, Hedi Slimane, who had recently taken over Dior Homme, asked him to shoot backstage at its show. "Hedi was doing something new," Mr. Armstrong said, "the anti-Bruce Weber waif. I always loved that and don't like muscles."

Fashion jobs begat more fashion jobs.

"It stroked my vanity, so I did it," he said. "There are not a lot of upsides to the whole fashion thing, but I like being around youth and getting a take on what they're thinking." He also had to acquire some new skills. "I never used anything but natural light," he said, "except sometimes a strobe mounted on the camera. We'd work in studios, and I'd say, 'What are those people doing?' "

Unconcerned with coming off as a curmudgeon, Mr. Armstrong does not gladly suffer fools when it comes to his work. His assistant collects the berating e-mail he sends to editors in a file called "XD's Fashion Bitch Book." (He signs them all xD, as in, "love, David.") "I'm not an ingénue," he said. "I've seen everything. Meanwhile I'm deferring to 20-year-old photo editors."

He was similarly aggrieved when teaching at the International Center of Photography. "I'd mention Diane Arbus," he said, "and they didn't know who I was talking about. Some were grad students! To not study the history of photography when you're trying to be a photographer is crazy. It's only 150 years old. There's not a lot of research you need to do."

Mr. Armstrong abstained from drugs and alcohol for 17 years. "Jokingly, I would say that if I reached 50, I would start doing everything again," he said. "But it turned out I did. I started using again in 2002. Am I a functioning addict? I'm functioning enough."

Besides his own projects, he shoots for Wonderland, Vogue Hommes and Purple. "I do the editorials and don't get the ad campaigns," he said, his tone more amused than bitter. "They don't want any indication of emotion, particularly if it's negative. They want something a bit more sanitized, and they're not going to get it from me."

Source au 2012 04 30 : <http://www.nytimes.com/2011/09/01/fashion/interview-with-david-armstrong-photographer.html>

Interviews :

<http://www.hintmag.com/post/david-armstrong-by-ryan-mcginley--august-21-2011-1449>

[http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/homework-photographer-dav\\_b\\_1142479.html](http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/homework-photographer-dav_b_1142479.html)

## **Mark Morrisroe (1959-1989)**

### **Biographie : enfance et mensonges**

" Mark was a broken and distorted myth " R. Steven Swan

1959 né à Malden, Massachusetts

Père inconnu, mère prostituée, droguée, lui donne une caméra Brownie à ses 5 ans

à 13 ans, fuit et est accueilli par des prostitués de la rue (" hustlers ")

à 16 ans, reçoit balle près de la colonne vertébrale, boite et marche avec canne (pendant le tournage d'un snuff movie ? ou était-ce une réaction au vaccin polio ?)

dès 1977, photographie et diverses pratiques artistiques

1982 diplômé à la School of the Museum of Fine Art, Boston

1988 malade du SIDA, immobilité, solitude

1989 mort à New York City

### **Technique et manipulations**

photographie à l'Hasselblad, au Pentax et au Polaroid 195

" sandwiching technique " : négatif couleur et négatif n/b (à partir d'un c-print rephotographié), les deux négatifs sont ensuite superposés pour tirer une seule image (flou, sépia, teinte particulières)

" touch-up " : traces de doigts, griffures, poussières, Morrisroe augmente les imperfections

ajouts de textes, dessins, motifs sur le bord de l'image, donne un contenu narratif

### **Mark Morrisroe. Surfaces érogènes**

Luc Debraine, *L'Hebdo*, en ligne le 05.01.2011

Mort du sida à 30 ans, le photographe Américain Mark Morrisroe est allé aussi loin dans l'expérimentation esthétique que dans sa propre existence. Le Fotomuseum de Winterthur redécouvre son œuvre sous haute tension.

" Moi, Mark Morrisroe, jure d'user froidement et de manipuler quiconque susceptible de soutenir ma carrière, indépendamment de la haine que j'éprouve envers lui. Je prétendrai l'aimer. Je baiserais quiconque pourra m'aider, même s'il est esthétiquement repoussant. "

Provocation, sexualité, perversité, détermination: la légende vénéneuse de Mark Morrisroe tient dans cette drôle de profession de foi. Une déclaration à prendre au premier degré, comme une brûlure du même type. Mark Morrisroe a tout entrepris pour aller au tréfonds de son art et de sa courte existence.

Un cas, cet artiste photographe américain. Bâtie en dix ans à peine, son œuvre reste largement méconnue. Elle a été montrée trois ou quatre fois du vivant de l'artiste, et plus tard dans quelques expositions collectives. Mais la rétrospective du Fotomuseum de Winterthur, la première du genre, laisse espérer une reconnaissance aussi durable que tardive. Peut-être. Avec Mark Morrisroe, rien n'est jamais sûr. Ce type a même réussi à miner le terrain de sa postérité.

Il est pourtant un pur produit des années 80, une sorte de Robert Mapplethorpe qui n'aurait pas été intéressé par la perfection technique, mais par l'expérimentation trash. Comme le dandy new-yorkais, Morrisroe était homosexuel, obsédé par lui-même, beau et il est mort trop jeune du sida.

Là s'arrête la comparaison. Lui est issu de la scène punk de la Nouvelle-Angleterre. Sa filiation est plus à ranger du côté des deux fameux photographes qui l'ont précédé à l'Ecole d'art de Boston, Nan Goldin et David Armstrong. Des artistes diaristes qui, avec des moyens esthétiques a minima, racontent leur bohème, leurs amours, leurs blessures.

Vocation précoce.

Mark Morrisroe tient du personnage à la Bret Easton Ellis. L'une de ses amies disait que s'il n'avait pas été un artiste, il aurait été un tueur en série. Né le 10 janvier 1959 à Malden dans le Massachusetts, Mark Morrisroe n'a jamais su qui était son père, bien que des soupçons se dirigent vers l'infâme «étrangleur de Boston», Albert DeSalvo, qui a été un temps le logeur de sa mère alcoolique. Mais Mark Morrisroe mentait comme un arracheur de dents, ou taisait des pans entiers de vie, donc...

Ce qui est plus sûr est que la vocation de l'artiste est précoce. Encore adolescent, vers 1975-1976, il fabrique un fanzine punk avec son amie Lynelle White. Il n'y aura que cinq numéros du bien nommé *Dirt*, mais Mark Morrisroe y affirme déjà son goût pour quantité de moyens de reproduction.

A la même époque, pour se payer un appartement et des études, il commence à se prostituer. Un jour de 1976, un client lui tire une balle qui manque de le tuer, mais le laisse estropié à vie. La claudication de Morrisroe restera l'une de ses marques de fabrique: il prendra toujours beaucoup de place en arrivant quelque part, gesticulant et vociférant fort.

De 1977 à 1982, le jeune homme suit les cours de la School of the Museum of Fine Arts de Boston. C'est là qu'il se tourne vers la photographie, en particulier vers le procédé du développement instantané. Avec tant de talent qu'il ne tarde pas à se faire remarquer par la société Polaroid, elle-même établie en Nouvelle-Angleterre.

Elle intègre Morrisroe à son programme de soutien artistique, lui fournissant des appareils et des films. Morrisroe multiplie les autoportraits, photographie ses amants, ses amis, son environnement et une vie qui file de plus en plus vite. Il se produit en drag-queen dans des clubs, et tourne une poignée de films en super-8, dont une folle fiction (*Nymph-O-Maniac*) sous l'influence de son idole John Waters.

Des extraits de ces courts et moyens métrages sont projetés au Fotomuseum de Winterthour, désormais dépositaire de l'œuvre de Mark Morrisroe grâce à son acquisition par la Collection Ringier.

La rétrospective du musée zurichois n'est pas chronologique, mais structurée selon les diverses techniques utilisées par le photographe américain. La plus connue, et à vrai dire la plus convaincante, est le procédé de tirage en «sandwich». Celui-ci utilise le principe du double négatif, l'un original en couleur, l'autre reproduit en noir et blanc.

Superposés en chambre noire, les deux négatifs de la même image donnent un tirage sur papier dont le grain épais et les teintes brumeuses évoquent le courant pictorialiste du début du XXe siècle. Mark Morrisroe a aussi expérimenté les procédés anciens de la gomme bichromatée et du cyanotype.

Il s'est emparé avec la même rage expressive du film Polaroid T-665 pour en triturer les négatifs, ajouter des couleurs ou des mots rédigés à la hâte.

Feu de tout bois.

Installé à New York en 1985, Mark Morrisroe apprend une année plus tard qu'il est atteint du sida. Son corps lâche peu à peu prise, jusqu'à l'issue fatale du 24 juillet 1989, mais pas sa passion vitale pour la photographie.

Il transforme la salle de bain de sa chambre d'hôpital en laboratoire, réinventant sous un agrandisseur ses radiographies médicales ou composant des photogrammes à la Man Ray, en posant des objets ou des silhouettes directement sur du papier photosensible.

Ce travail incessant sur la surface photographique est la caractéristique majeure de l'œuvre intense de l'artiste américain. Cette fine couche sensible est bien sûr érogène, fantasmatique, ouvertement «camp», et peu importe ici que Mark Morrisroe cadre sa propre nudité, le visage d'une proche, une nature morte ou un ciel des Etats-Unis. Mais il y a davantage, et bien plus troublant: une envie de dissolution dans les composés chimiques de la photographie.

Ces derniers peinent à fixer l'image, laquelle s'enfuit dans les profondeurs de l'épreuve, sans espoir de retour. Si bien que le visiteur se retrouve face à des photographies qui sont autant d'avis de disparition.

Winterthour. «Mark Morrisroe». Fotomuseum, jusqu'au 13 février. Rens. [www.fotomuseum.ch](http://www.fotomuseum.ch) «Mark Morrisroe», première monographie dédiée au photographe américain, est parue en anglais chez JRP-Ringier. L'ouvrage comprend plus de 500 images et des essais sur l'œuvre de Morrisroe.

Source au 2012 04 30 : [http://www.hebdo.ch/mark\\_morrisroe\\_79684\\_.html](http://www.hebdo.ch/mark_morrisroe_79684_.html)

Vidéos :

Introduction à son œuvre : [http://videos.arte.tv/fr/videos/photographie\\_mark\\_morrisroe-3570430.html](http://videos.arte.tv/fr/videos/photographie_mark_morrisroe-3570430.html)

Conférence d' Elisabeth Lebovici : Mark Morrisroe. Photographic Process and Psychic Structure, Artists Space, 2011, 26'40"  
<http://vimeo.com/23639920>

Films réalisés par Mark Morrisroe (extraits): <http://vimeo.com/morrisroe>

**Maarit Hohteri** (1976, Helsinki, Finlande où elle vit et travaille)

[www.helsinkischool.fi](http://www.helsinkischool.fi)

#### Education

2005- Bachelor of Art, University of Art and Design, Graphic Design Department  
1998-2002 Master of Art, University of Art and Design, Photography Department  
1995-98 Bachelor of Art, University of Art and Design, Photography Department, Helsinki

2003 September-October, Art residence in Paris, Cité Internationale des Arts  
2006 November, Art residence in Paris, Cité Internationale des Arts

#### Artist's Statement

I photograph to remember my life and people who are important. I take pictures of people close to me, I try to record the feelings and perceptions that my friends have about life. My photographs are observations on what happens around me, and by taking pictures I try to preserve moments that exist at any particular time. For me, taking photographs is one way to create a sense of continuity and meaning in this world. It is an attempt to make a seemingly fractured life in to a whole; a story with a past, present and future.

Source au 08 06 04 : <http://helsinkischoolfi.virtual31.nebula.fi/helsinkischool/artist.php?id=9014&type=statement>

Maarit Hohteri, artiste finlandaise, utilise la photographie pour fixer les lieux, les proches et les moments du quotidien dans lesquels elle évolue. Une série de portraits sensibles et précieux révèlent « l'extraordinaire » réalité de ces rencontres, de ces moments intimes, mouvants et fragiles.

Source au 08 06 01 : <http://www.lebbb.org/article2.php?idarticle=557&idcat=15&idsouscat=1&idsection=1>

Le travail de l'artiste finlandaise Maarit Hohteri (\*1976, Finlande) utilise la photographie pour fixer les lieux, les gens et surtout les moments dans lesquels elle évolue. Ce faisant, elle trace le contour de son petit monde, en dresse une cartographie invisible et mouvante, sensible et forcément fragile.

Source au 08 06 01 : [http://www.ewgalerie.com/about/Exhibition%20Past/Mars\\_07.html](http://www.ewgalerie.com/about/Exhibition%20Past/Mars_07.html)

## Araki, l'énigmatique

Gabriel Bauret

in *Nobuyoshi à la Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Paris, Contrejour, hors série 1, 1995, p.3-4

Que les choses soient claires : il ne s'agit pas de livrer ici une définition de l'art de Nobuyoshi Araki, mais de saisir quelques fragments d'une œuvre en mouvement. Un peu comme les astronomes s'emploient, sans pouvoir précisément l'analyser, à localiser les déplacements d'une planète très éloignée. Non pas que le Japon nous soit étranger : certains aspects de sa culture se rapprochent sensiblement de la nôtre et la démarche d'un Araki n'est pas si différente de celle de quelques-uns de nos créateurs contemporains. Mais plus on avance dans la connaissance de cette œuvre, intimement mêlée au photographe lui-même – est-il d'ailleurs seulement photographe ? – plus elle semble vouloir se dérober à toute tentative d'explication. Et c'est entre autre cela qui la rend fascinante.

Impression qui risque d'être d'autant plus forte qu'Araki, arrivant en France encore peu connu, a derrière lui, dans son pays, près de trente ans d'une carrière nourrie de multiples expériences et ayant subi de sensibles évolutions. Aujourd'hui, la trajectoire de l'œuvre semble s'être relativement stabilisée, et le photographe continue, du moins en apparence, de se servir de l'appareil photographique pour raconter sa propre histoire. Une histoire qui est indissociable de la ville de Tokyo, comme le rappelait une exposition organisée récemment dans la capitale japonaise par le Seragaya Art Museum. L'un des premiers livres dont les images figuraient dans cette exposition (*Satchin 1963*), s'inscrit dans le prolongement d'une expérience cinématographique. Araki suit dans un quartier de Tokyo la vie quotidienne d'un petit garçon. Le photographe manifeste déjà un goût prononcé pour le livre comme support privilégié de son travail – à ce jour, il en a publié plus d'une centaine –, ainsi qu'un sens évident de la mise en page de ses images. Quant à ses influences, elles ont été clairement énoncées : le néo-réalisme porté par le cinéma de Vittorio De Sica et notamment son film *Le voleur de bicyclette*. La façon énergique dont le photographe William Klein aborde la rue et "entre" dans son sujet auront peut-être aussi retenu l'attention d'Araki. Car ce qui semble en définitive l'intéresser, c'est moins le fait de témoigner d'une société particulière, de délivrer un quelconque message relativement à cette société, que de suivre pas à pas, image après image, le déroulement d'une vie et, dans une très grande proximité avec son sujet, de faire en quelque sorte corps avec lui.

En 1965, il réalise un travail sur les femmes, suite ininterrompue de gros plans de visages montrés en pleine page. L'année suivante, il descend dans le métro et photographie les voyageurs à l'intérieur des wagons. Le goût pour un acte photographique systématique, pour la pratique de l'accumulation des images se précise. A priori, tout l'intéresse. Araki ne cherche ni l'originalité, ni le caractère exceptionnel des situations. Et la seule intention en fin de compte perceptible réside dans le fait que chacune de ses séries de photographies s'organise autour d'un sujet assez précisément défini : un lieu, un moment, une pratique sociale. Mais cette démarche n'a rien à voir – faut-il encore le préciser ? – avec une préoccupation d'ordre documentaire. Araki n'enquête pas. Il prend les situations comme elles viennent. Il cherche encore moins à énoncer une vérité sur le Japon, pas plus qu'il ne se soucie d'en montrer la beauté, préférant voir le pays sous ses aspects ordinaires. Le bien, le mal, le juste, le vrai, le beau, toutes ces valeurs qui entrent à des degrés divers dans l'élaboration d'une œuvre d'art classique, sont totalement en dehors de ses préoccupations. Si quelque chose s'exprime, c'est moins à travers les sujets qu'il choisit de montrer que dans la façon de les montrer et d'une manière générale de pratiquer la photographie. En d'autres termes, l'œuvre prend son sens quand elle est rapportée à ce rythme de production des images d'inspiration mécanique sur lequel elle se construit : sorte d'évocation métaphorique de la vie frénétique d'une population en quête de victoire économique. Sans doute manifeste-t-il là implicitement son esprit critique à l'égard d'un pays qui a produit cette société, cette culture et cet environnement. Une position subversive qui ne fera que s'accroître, notamment au cours des dernières années, lorsque la censure viendra à plusieurs reprises frapper certains aspects de son œuvre touchant aux pratiques sexuelles des Japonais. [fin p.3]

Avec son livre *Automne à Tokyo* (1972), Araki prend un peu de recul par rapport à la société et s'engage dans une forme de description du paysage urbain ; plus exactement une suite de représentations de fragments de paysage, car le photographe se refuse à adopter le moindre plan général. Sa vision de la ville prend toujours la forme d'une accumulation de détails. Mais entre-temps, il publie un ouvrage essentiel, le *Voyage sentimental* dans lequel il raconte ses noces avec Yoko. Yoko qui est bien plus qu'un simple sujet, plus que complice : il partage avec elle sa vie, mais

on peut dire également sa photographie. Ce *Voyage sentimental* est le premier d'une série de cinq livres qu'ils publieront ensemble, jusqu'en 1990, date de la disparition de son épouse.

Avec des images qui touchent parfois à la plus extrême intimité de sa vie, et dont le rythme est aussi soutenu que celui du travail qu'il mène sur la société de Tokyo, Araki semble préciser le sens de sa photographie, les enjeux de sa création. La vie du photographe va se trouver de plus en plus mêlée à sa photographie. Hiroshi Oshima décrit de façon triviale cette pénétration de la photographie dans son quotidien : " A l'exception des moments où il dort, Araki photographie... sur la table de sa salle à manger, à côté du sel et du poivre, un appareil est là, qui lui permet de photographier sans interruption avant, pendant, et après les repas. A chaque fois qu'il sort de chez lui, il prend des vues du quartier qui lui est pourtant familier... ". Tout est prétexte à photographie. Ou plutôt, inversons la proposition : ne serait-ce pas la photographie qui guide la vie d'Araki, qui règle son existence ? Celui-ci emploie d'ailleurs la formule : " Je suis la photographie ", et précise comment il s'est parfois confondu avec elle : " Je crois que mon corps était devenu un appareil ". Le photographe s'est ainsi engagé dans une pratique tout à fait semblable à celle du journal intime dans le domaine de la littérature, proche également d'un genre très répandu au Japon : l'écrivain raconte son univers intérieur à travers la description minutieuse d'un ensemble d'expériences personnelles. Mais ce parti pris autobiographique doit être aussi rapproché d'une tendance contemporaine de la photographie américaine incarnée par Larry Clark et Nan Goldin. A ceci près que si Nan Goldin raconte une certaine société en dérive, confrontée à la drogue et à la dépendance sexuelle, Araki ne semble pas montrer son rattachement à un univers social plus qu'à un autre. Et c'est en fait son expérience existentielle personnelle qu'il souhaite avant tout interroger à travers l'acte photographique. Le point culminant de cette expérience, et donc de cette œuvre, étant constitué par la mort de Yoko. Seule certitude, seule vérité sur laquelle il n'est pas possible de tricher.

Car il semble de plus en plus clair qu'Araki est un joueur, qu'il truque sa vie comme il truque sa photographie. Il passe régulièrement de l'autre côté de l'objectif, se fait photographier par d'autres, met sans doute en scène beaucoup de ses gestes et de ceux qui l'entourent. " Je ne prétends pas que ces photographies sont vraies parce que j'ai photographié mon propre voyage de noces ". Où est donc alors le vrai Araki ? Cette question a-t-elle d'ailleurs son importance ? Existerait-il une différence entre le sujet de cette aventure autobiographique et le photographe ? Le célèbre mot du poète Arthur Rimbaud, " Je est un autre ", trouve de toute évidence ici une résonance. Araki brouille les cartes, la fiction se mêle au réel ; et l'incertitude est à son comble lorsque le spectateur de toutes ces images découvre qu'un livre est paru en 1980 avec le titre *Faux journal*. Dans ce livre, comme dans quelques autres, il a truqué les chiffres du dos dateur de son appareil. Le seul point de repère qui restait en regard de ce déferlement d'images était d'ordre chronologique ; les chiffres inscrits en bas à droite de la photographie font désormais eux aussi partie d'un jeu. Jeu avec le temps, et par conséquent avec l'un des aspects essentiels de la photographie.

C'est ainsi que plus on avance dans la découverte de cette œuvre, moins elle paraît explicable. Araki insaisissable, qui semble à tout moment jouer une comédie. On ne sait si ses actes sont véritablement prémédités : est-il un artiste conceptuel ? N'opère-t-il pas plutôt instinctivement ? Peut-être ne sait-il pas lui-même exactement où il va, où tout ce travail le mène, vers quoi cette mécanique infernale l'entraîne. Rien n'est jamais installé de manière définitive. Et au moment même où ses images sont accrochées au mur, publiées dans un livre, Araki est déjà ailleurs. Tel une planète qui ne cesse de tourner dans un système dont on ne parvient pas à comprendre le mouvement.

## **Nobuyoshi Araki par Kohtaro Iizawa**

Interview, le 15 décembre 1994, au café DUG à Shinjuku

in *Nobuyoshi à la Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Paris, Contrejour, hors série 1, 1995, p.5-10

Araki : Une jeune femme doit venir à huit heures. Je lui ai donné rendez-vous par l'intermédiaire du type qui est venu me demander de la photographier. J'ai réservé la table là-bas. Alors, de quoi devons-nous parler au juste ?

Iizawa : *Je dois écrire quelque chose pour l'exposition de Paris et j'ai pensé que ce serait peut-être mieux de vous donner la parole.*

Ah bon ? Mais il m'arrive de mentir.

*Ce n'est pas grave si vous dites une part de vérité... Comme l'exposition est consacrée à vos "journaux", je voudrais vous poser des questions sur vos journaux photographiques. Le premier est bien le Faux journal de Nobuyoshi Araki<sup>1</sup> n'est-ce pas ?*

Je crois que oui. À moins qu'il n'y ait eu autre chose avant. J'ai bien peur d'avoir oublié.

*J'ai pourtant l'impression que vous avez fait pas mal de choses auparavant, vous ne croyez pas ?*

Si, mais je ne peux pas vraiment dire quand j'ai commencé. À l'époque, je n'avais pas de Minolta Hi-matic.

*C'était un baka-chon<sup>2</sup> ?*

Oui. Il suffit d'appuyer sur un bouton pour changer la date de prise de vue. Alors, à chaque fois que je prenais des photos, je changeais la date comme bon il me semblait. J'ai ainsi tenu un journal sur une bonne dizaine d'années. Dans le passé et le futur. J'ai commencé quand le modèle est sorti et qu'on me l'a offert, mais je ne peux pas dire quand exactement, parce que j'ai "tripoté" le bouton de la date.

*Vous voulez dire qu'on ne peut pas se fier aux dates qui sont inscrites sur vos photographies ?*  
Exactement.

*Il y en a énormément qui sont datées du 1er avril. Et puis du 15 août aussi.*

Oui, j'en ai fait beaucoup du 1<sup>er</sup> avril. C'est sans doute un clin d'œil au poisson d'avril, pour dire que ce n'est pas vrai, que c'est une blague. Quant au 15 août, vous savez comme moi que c'est le jour de la fin de la guerre<sup>3</sup>. Et puis, j'aime aussi le 6 ou le 9 août. Les jours de la bombe atomique<sup>4</sup>.

*Vous croyez qu'on peut dire ça comme ça, les "jours de la bombe atomique" ?*

J'en ai fait beaucoup en ayant conscience de ce genre de coïncidence. Ce qui est intéressant dans le fait de mettre une date qui ne correspond pas, ce n'est pas de mentir uniquement sur le jour, mais plutôt que l'on a l'impression de pouvoir dire que cette photo n'est pas seulement d'une journée bien précise, mais qu'elle contient à la fois le passé et le futur.

*Si je comprends bien, vous voulez dire que la photo découpe un instant bien précis, mais qu'elle conserve le passé et en même temps présage le futur ?*

Oui, c'est exactement ça. Si je prends une photo aujourd'hui, il se peut qu'elle donne la sensation d'avoir été prise un jour de ces dix ans... Et en plus ce jour-là ne risque pas d'être dévoilé. On pourrait se demander pourquoi je me trouvais ce jour-là à Kamakura<sup>5</sup>.

*Pourtant, jusqu'alors vous ne pensiez sans doute pas qu'on pouvait faire quelque chose de valable [fin p.5] avec un appareil compact, n'est-ce pas ?*

Finalement, c'est ce qu'il y a de mieux, vous savez. Non seulement les photos sont faciles à prendre, mais en plus, il y a le charme de pouvoir les dater. Le jour, le mois et l'année s'inscrivent automatiquement dessus.

*Oui, mais ce fut vraiment un choc pour moi. Les photos datées de cette façon, c'est pour les amateurs qui les collent dans leurs albums, non ?*

C'est sans doute ce qu'a pensé le fabricant. Mais quand le modèle est sorti, l'idée m'est venue tout de suite à l'esprit. J'ai pensé que le fait d'inscrire la date allait plus loin que le simple fait d'affirmer que cela s'était passé "ce jour-là", en posant le problème de l'essence même de la photographie.

*Je comprends. Dans ce cas, votre Faux journal est une manifestation d'art conceptuel à la manière de On Kawara<sup>6</sup> ?*

Oui. Je m'en suis rendu compte à ce moment-là.

*Vous saviez ce qu'il faisait ?*

Non. Je ne connaissais que ses premières peintures de salles de bain. Après, quand il est parti, il a fait des tableaux uniquement avec des dates ? Mais cela n'a rien à voir avec ce que je fais des dates. Je trouve que l'art conceptuel manque un peu de générosité. Pour moi, l'abstraction se situe dans la date.

*En plus, les photographies de ce recueil ne sont pas rangées dans l'ordre, du passé vers le futur, n'est-ce pas ? Vous posez donc ainsi le problème des recueils photographiques.*

Oui. je prends les photos avec une date complètement fantaisiste, et ensuite je les classe en tenant compte de ces dates. C'est cela qui est amusant. Je laisse faire le hasard. Et comme je prends les photos en ayant à l'esprit que je vais les rassembler dans un recueil, je joue sur toutes sortes de possibilités qui s'offrent à moi sur le plan de la photographie dans son rapport à l'édition ou à la fabrication du livre.

*Je vois. Car le recueil de photographies a cela de particulier qu'on peut le feuilleter à partir du début, ou à partir de la fin ou encore au hasard, ce qui lui donne une grande souplesse.*

C'est justement là que se trouve l'intérêt. A cette époque, j'essayais toutes sortes de choses pour jouer sur l'ordre des photos. Vous savez, dans *Dadaize ! Araki*<sup>7</sup>, j'ai demandé à des jeunes femmes de ramasser au hasard les photos que j'avais étalées dans le studio et c'est ainsi que je les ai ordonnées.

*Cela ressemble à ce que les Dadaïstes ont fait en Europe.*

Exactement. C'est à peu près la même chose. Vous avez vu que la photo de Ken Domons date de 1988 ? Je l'ai prise au cours des funérailles de Shoji Yamagishi, l'ancien directeur de *Camera Mainichi*. Mais comme il était déjà malade en 1988, il devait alors se trouver sur un lit d'hôpital. Et sur la photo il a vraiment l'air en pleine forme. La photographie est un mécanisme très intéressant car il permet de mentir. Le photographe peut mentir intentionnellement mais il dispose aussi d'un mécanisme interne à l'appareil qui lui permet de mentir.

*Il y a une autre chose amusante dans votre Faux journal, c'est qu'on vous voit apparaître sur vos photos. Ça aussi, ce fut un choc.*

C'est à peu près vers cette époque que j'ai commencé. Puisque la photographie permet de s'exprimer soi-même, autant montrer réellement qui on est. Vous n'avez pas d'objections à faire, au moins ?

(rires) *Non, non, pas d'objections. Mais en général, les photographes n'ont pas l'habitude de raisonner de cette façon.*

Vous trouvez ?

*En général les photographes sont ceux qui " regardent " et c'est plutôt normal qu'ils ne se mettent pas en avant, sous peine de devenir au contraire " ceux qui sont regardés ".*

Oui, mais voyez-vous, la photographie permet de " se montrer " à travers la photographie de quelqu'un d'autre. [fin p.6]

*Oui, mais de là à apparaître soi-même en chair et en os...*

Ce n'est pas uniquement parce que j'ai envie de me montrer. On me voit dans des positions ridicules, agenouillé devant une silhouette féminine, par exemple. C'est pour montrer ce qu'il y a de comique dans la situation du photographe. C'est un peu comme si je me moquais de moi-même. En fait, être photographe n'est pas une situation très brillante. (rires)

*Mais non, ces derniers temps c'est même une position enviée. Je crois que pour vous c'était plus facile dans la mesure où vous utilisiez un appareil compact.*

Oui. Je pense que la réussite absolue tient dans le fait qu'on utilise un appareil facile à manier. Vous pensez bien qu'avec un 6 x 7 qui nécessite l'emploi d'un pied on pourrait me surprendre en train de caresser une femme.

*Je pense que tout le monde se pose la question, mais est-ce que ce sont vos assistants qui vous prennent en photo ?*

Bien sûr. Il s'agit des rédacteurs ou des modèles qui posent pour moi.

*Cela peut être n'importe qui ?*

Oui. Mais pas des photographes célèbres. Parce que leurs photos seraient sans valeur (rires). C'est ainsi que faire prendre des photos à quelqu'un avec un appareil simple à utiliser peut prouver que la photographie ne dépend pas du talent d'un individu. Et moi, ce qui m'intéresse, ce sont les personnes que je prends en photo. Il y en a beaucoup qui sont très bien.

*Quand vous n'êtes pas sur les photos, c'est un peu triste finalement.*

C'est vrai. Dans *Fuyu no tabi*<sup>9</sup> par exemple, quand je tiens la main de Yoko à la fin. J'ai passé l'appareil à mon frère pour qu'il nous fixe sur la pellicule, et cela a donné un chef-d'œuvre.

*C'est vrai que vous vous êtes contenté de lui passer l'appareil et qu'elle a été prise comme ça ?*

Oui, je lui ai demandé de photographier nos mains. Ce n'était pas difficile, il n'y avait pas de composition à faire. C'est pour cela que je n'ai pas envie d'utiliser les nouveaux appareils reflex mono-objectif qui peuvent dater les photos mais ne sont pas compacts. Ce n'est pas amusant.

*À cause de leur légèreté ?*

Oui, de la légèreté et de la souplesse que procure la maniabilité. On peut ainsi garder l'impression de vie. Cela ne se transforme pas en " œuvre ". C'est cela qui est bien.

*J'ai l'impression que l'agitation qui règne dans ce café pourrait être photographiée telle quelle.*

Oui, c'est ce que je cherche : recevoir l'endroit tel qu'il est. Exactement comme si le temps ou l'espace étaient reproduits tels quels. Il arrive qu'on se serve à la fois d'un 6 x 7 et d'un compact, n'est-ce pas ? D'habitude, l'appareil principal est le 6 x 7. Mais moi, mon appareil principal, c'est le *baka-chon*. Il prend avec innocence des photos correctes, sans prétendre en faire des œuvres d'art.

*Récemment on a vu de jeunes photographes vous imiter et prendre des photos avec un appareil compact. Ce n'est pas une bonne chose, n'est-ce pas ?*

Non, ce n'est pas une bonne chose. Ce n'est pas aussi simple, voyez-vous... (rires)

*Donc, à partir de votre Faux journal, vous continuez vos journaux photographiques et si je ne me trompe, c'est à peu près à l'époque de Heisei gannen<sup>10</sup>, en 1990, que vous cessez d'utiliser des dates fantaisistes ?*

Il me semble effectivement que c'est à partir de *Heisei gannen*.

*Vous l'avez fait exprès ?*

Oui. Je crois me rappeler avoir pris la décision de mettre les dates exactes. C'est bien ça. Je voulais montrer cette fois-ci que ce n'était rien de plus que ce jour-là. J'ai même dit que la photographie ne [fin p.7] pouvait exister si elle n'était pas datée. Mais vous savez, je dis parfois tellement de bêtises que cela m'ennuierait qu'on aille vérifier.

*J'avais plutôt l'impression que si vous avez arrêté de dater vos photos de manière fantaisiste, c'est surtout à cause de la maladie puis du décès de votre femme Yoko.*

Non, c'était avant. Mais il est vrai que la mort de Yoko m'a conforté dans ma décision. J'ai réalisé qu'une date ne devait pas être trafiquée, qu'elle devait être exacte.

*C'est vrai que lorsqu'on regarde Heisei gannen ou Fuyu no tabi, qui datent de la période entourant la mort de Yoko, on s'aperçoit que chaque jour de cette époque est précieux.*

Oui, c'est vrai. En fait, avec mon *Faux journal*, je ne m'amusais pas spécialement à faire n'importe quoi. Car les jours que je vivais alors étaient bien plus dramatiques pour moi. C'est cela qui l'emporte.

*Vous n'avez pas l'intention de revenir au procédé de votre Faux journal ?*

Non. Mais il y a mon journal qui va paraître l'année prochaine. Je suis en train de le faire, et il y en a deux. Celui qui est pour Paris suit scrupuleusement les dates de 1994.

*Vous le réalisez avec un appareil compact ?*

Oui. J'utilise parallèlement un Nikon panoramique de 28 mm avec lequel je prends des photographies datées de 1995.

*Vous voulez dire que vous êtes en train de prendre des photographies du futur ?*

Oui, c'est exact. Vous voyez que je suis très occupé. Je fais aussi la part de l'année prochaine ! (rires) Je m'explique : elles sont datées, n'est-ce pas ? Et elles seront exposées en 1995. Alors si je les date de 1994, elles sembleront terriblement vieilles. Et je déteste montrer des photographies qui ne sont récentes. Elles me semblent déjà appartenir au passé.

*Si je comprends bien, pour le passé proche ça va encore, mais c'est le passé lointain que vous n'aimez pas.*

Oui. Et s'il n'y a pas de date, la photographie fixe alors un temps indéfini qui n'appartient ni au passé ni au futur. Par conséquent, si je montre ces photos dans une exposition et que cette exposition a lieu en 1995, je n'ai pas envie qu'elles soient datées de 1994 ou de 1993. C'est pour cette raison que j'en ai fait de deux sortes.

*Si je me permettais ici de parler en tant que critique photographique, je dirais que vous possédez deux sortes de temps : celui du faux et de l'invention, et celui du vrai, de la vie telle qu'elle est, et que vous allez et venez entre les deux.*

Oui. C'est ainsi qu'il y a des photos qui ont été prises au même moment. En noir et blanc, en couleurs et panoramiques. C'est intéressant. Il y a les photographies datées de l'année dernière et d'autres de cette année. Et puis, celles que j'ai prises pour m'amuser tandis que je continuais à faire les autres au jour le jour.

*C'est votre base de travail. Il y a d'un côté Sentimental na tabi<sup>11</sup> et de l'autre votre Faux journal. Et mon Voyage sentimental n'est pas daté mais suit scrupuleusement la chronologie de notre voyage.*

*Vous voulez dire que les dates ne sont pas réellement inscrites, mais qu'elles sont là même si elles sont invisibles ?*

Oui. Au départ, ma façon de faire est sans doute de les mettre en paquets dans l'ordre où elles ont été prises, pour les reprendre ensuite dans le même ordre. Tout le reste fait partie de l'amusement, du service si vous préférez. C'est le résultat de l'impulsion du moment.

*C'est justement cet enthousiasme et cette vitesse qui font le charme de vos photos.*

On a beau dire qu'à la base il y a l'écoulement monotone du temps, si on ne va pas plus loin, on se flétrit ou on coule. Alors je finis toujours par [fin p.8] m'amuser, et c'est ainsi que ma quantité de photographies augmente.

*Vous pensez déjà à quelque chose pour votre exposition de Paris ?*

Je vais sans doute me contenter de l'ordre chronologique. Mais si ça se trouve, au moment de les accrocher, je me dirai que ce n'est pas la peine de les classer de cette façon puisqu'il s'agit de l'année 1994.

*Par exemple, selon les différentes surfaces, vous ne les accrocherez pas à la suite, mais dans le plus parfait désordre ?*

Ce serait bien. Parce que voyez-vous, l'exposition des photos trouble le cours du temps, et l'on se retrouve soudain dans le passé ou le futur. C'est amusant n'est-ce pas ? Alors cette année, j'ai publié mon *Journal intime*<sup>12</sup> dans lequel j'ai rassemblé des photos de l'année dernière.

*Il est très bien. C'est vraiment le meilleur recueil de cette année.*

Vous savez, je crois que je ne vais pas le faire systématiquement, car je voudrais publier mon journal de la fin du siècle, de 1994 à 1999, comme ça, d'un seul coup. Sinon, année après année, c'est vraiment comme un journal ordinaire.

*Alors, on peut s'attendre à une superbe exposition de votre Journal intime pour 1999 !*

Oui. Cela devrait être très intéressant. D'autant plus que ces derniers temps j'ai fait beaucoup de photographies que je ne peux pas rendre publiques tout de suite. Il y a des types affreux qui montrent des choses bizarres ou qui font des trucs pas possibles. Il y en a plein pour lesquelles je me demande si ça va passer. Alors il vaut mieux attendre deux ou trois ans pour qu'il y ait prescription. (rires)

*Vous croyez que ça suffira ?*

Justement, je me le demande. C'est pour ça que je pense à sortir tout ensemble. Par exemple, je fais un journal. Alors ce qui s'est passé un mois avant ne s'estompe pas aussi facilement.

*C'est encore présent ?*

Oui, très présent. Et je crois que ce serait maladroit. La délicatesse me pousse à ne pas le publier. Même si les principaux intéressés s'en moquent, il y a les maris, les parents, les amants... Alors on verra dans trois ans...

*Je vois. Il y aura prescription.*

En ce sens, oui. En plus, un journal n'est pas intéressant s'il n'a pas une certaine épaisseur. Une année, c'est 365 jours, à une photo par jour ça fait 365 photos, une épaisseur d'au moins 365 pages. Il faut en tenir compte.

*Il est comment votre journal de cette année ?*

Cette année, il y a des femmes nues, endormies après l'amour, des lits, des draps froissés. Et puis le ciel, des photos prises par la fenêtre de ma voiture. Il n'y a pas beaucoup de paysages urbains.

*Ce n'est pas très gai tout ça. Pourquoi ne prenez-vous pas aussi des photos de la ville ?*

J'en ai déjà pris. D'ailleurs si vous voulez, je peux vous en trouver. Par exemple, être dans un hôtel avec une femme, c'est un fait qui est daté. Mais maintenant ce qui m'émeut le plus, ce sont les photos de la ville dans sa banalité sur lesquelles il y a une date. Ça c'est intéressant. La photographie d'un endroit tout bête, dès lors qu'elle est datée, devient tout d'un coup étincelante. Je me demande bien pourquoi. Je n'ai toujours pas trouvé la raison exacte, mais c'est un fait. Et, une date sur une photo vide, ça devient carrément de l'art conceptuel. C'est pour cette raison que je fais toutes sortes d'essais, comme de mettre une date sur une photographie entièrement noire. Et puis je mélange. Les photos de nus indiscretes, les photos que je fais pour m'amuser, je mélange tout. Avec la date, la photo m'appartient vraiment. C'est la raison pour laquelle ce sont mes " Journaux " que j'expose le plus à l'étranger ces derniers temps. Il me semble que cela [fin p.9] ne signifierait rien si je ne fixais pas sur la pellicule ma propre physiologie ou ce qui se passe à un moment donné.

*Autrement dit, vous n'aimez pas la photographie trop pure.*

Exactement, il se passe la même chose pour la littérature pure. Je ne suis pas très attiré par la photographie pure. Je trouve qu'il n'existe pas de chef-d'œuvre qui ne soit pas daté. Mais c'est ennuyeux, car je suis toujours sous le charme. Certainement que je n'arrêterai jamais. Je vais continuer jusqu'à la fin de ma vie.

Kohtaro Iizawa, né en 1954, rédacteur en chef de *Déjà-vu*, vient de publier *Araki !* aux éditions Hokusisha, Tokyo.

Notes

1 *Araki Nobuyoshi no nise nikki, Le faux journal de Nobuyoshi Araki* (Byakuya Shobo, 1981). Journal photographique paru dans *Week-end super*, une revue dirigée par Akira Matsui. Les photographies qui sont datées et ont été prises entre le 1<sup>er</sup> avril 1979 et le 5 mars 1992, ont été regroupées au hasard.

2 Cela signifie littéralement que tout le monde, même un idiot (*baka*) peut utiliser cet appareil. C'est le nom utilisé pour tous les petits appareils au mécanisme simple.

3 15 août 1945. C'est le jour où le Japon s'est rendu sans conditions après l'ultimatum de Potsdam qui marque la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

4 La bombe atomique est tombée sur Hiroshima le 6 août 1945 et sur Nagasaki le 9 août, causant à chaque fois la mort de plus de cent mille personnes.

5 Kamakura est une ancienne capitale historique située non loin de Tokyo, au bord de la mer, et réputée pour être le lieu de rendez-vous privilégié des amants.

6 On Kawara, né en 1933. Il a publié en 1953 une série intitulée " La salle de bain ". Ses personnages qui se délitent de manière grotesque l'ont porté au rang de chef de file de l'art contemporain de l'après-guerre. Installé aux Etats-Unis depuis 1965, et basé à New York, il poursuit la publication de sa série " Tableaux datés " qui représentent uniquement le jour, le mois et l'année.

7 Recueil photographique publié sur vidéodisque en 1982 (Pony video). Araki s'y met lui-même en scène.

8 Ken Domon (1909-1990), célèbre photographe représentatif du photo-journalisme japonais.

9 Journal photographique des moments entourant la mort de Yoko, contenu dans : *Sentimental na tabi. Fuyu no tabi, Voyage sentimental - voyage d'hiver* (Shinchosha, 1991).

10 *Heisei gannen, Première année de l'ère Heisei* (IPC, 1990). Journal photographique de 1989, qui relie la mort de l'empereur à celle de Yoko.

11 *Sentimental na tabi, Voyage sentimental* (publication à compte d'auteur, 1971). Recueil de photographies sur le voyage de nocces dans le Kyushu et à Kyoto d'Araki et de Yoko qui se sont mariés le 7 juillet 1971. Il y exprime avec force sa conception fondamentale de la photographie qu'il décrit comme étant : " un roman à la première personne. "

12 *Watakushi nikki, Journal intime* (Aat Room, 1994). Recueil qui rassemble les meilleures photographies de son journal photographique de l'année 1993. Personnages et scènes mélancoliques de la vie urbaine.

(Traduit du japonais par Rose-Marie Makino-Payolle)

## L'interminable roman vécu d'Araki

Alain Jouffroy

in *Araki*, Paris, Nathan, coll. Photo Poche, 2000, préface non paginée

C'est bien connu : tout arrive, tout approche, tout s'éloigne, tout meurt, tout renaît, à chaque seconde.

Araki vit dans ce gigantesque flot depuis son enfance. Depuis qu'il est sorti, en 1945 – il avait cinq ans – de son abri antiaérien de Tokyo, où il a vu une maison voisine éclater, flamboyant rouge jusqu'au ciel sous l'effet d'une bombe, il n'a cessé de courir, de plonger, de nager dans le réel, d'y replonger, sans jamais vouloir en sortir. Comme s'il était amoureux de l'existence même du réel, de rien d'autre que le réel. Surprésent, surattentif à tout ce qui apparaît : les visages, les corps, les rues, les trottoirs, les arbres, les paysages, qu'il surprend à chacune de ses incursions, au Japon comme ailleurs, comme s'il s'adressait à chacun et à chaque chose par des " Eh toi ! la fille ! ", " Eh toi ! le passant ! ", " Eh toi ! le ciel, le paysage ! ", " Eh ! vous, les chaussures ! ", une seconde avant d'appuyer sur le déclencheur. C'est en déboulant ainsi dans le réel qu'Araki photographie absolument tout ce qui vient, mais aussi tout ce qui s'éloigne, juste avant de disparaître de sa vue. Rien ne semble lui échapper. Il veut tout saisir avant sa mort. C'est sa manière d'enregistrer le monde tel qu'il est, de le capter dans son immédiateté, de l'inscrire dans l'interminable manuscrit de son roman visuel, comme si sa propre existence se confondait coûte que coûte avec la volonté de sauver la vie par la vue. La vie, et non pas la mort ni la guerre, qu'il a choisi de ne pas donner à voir.

Oui, au-delà comme en deçà des mots, Araki a inventé le roman photographique : ce genre de roman autobiographique qu'on appelle, en japonais, le *watashi-shosetsu* ou *shi-shosetsu*, littéralement, le roman du " je ". Mais dans ce roman de plus de cent volumes, tiré maintenant à un peu plus d'un million d'exemplaires, il n'a jamais cherché à imposer un style qui lui serait propre. Au contraire, il s'est consciemment dérobé à tout système esthétique, quel qu'il soit : il n'aime pas ce qu'on appelle la " beauté ", n'est pas attiré par elle, simplement parce qu'il n'y croit pas. Son œil-caméra traverse tous les sujets de la vie courante de toutes les manières possibles, où l'instantanéité de la prise de vue décide du résultat. Debout, à genoux ou assis, couché, marchant ou courant, comme je l'ai vu faire à Tokyo, il photographie ce qui surgit dans le flot des milliers d'individus, des milliers de corps et de visages, des milliers de paysages, jour et nuit. Je pense qu'il est même capable de photographier ce qu'il ne voit pas, ce qu'il ne pourra jamais voir – par exemple quand il dort. En toutes circonstances, il veut ligoter la réalité.

Extraordinaire volonté de possession immédiate. Mais, dit-il (répondant, en 1995, à une interview de la magnifique revue japonaise de photographie, *Déjà vu*) :

" Si je photographie depuis longtemps des filles ficelées, ce n'est pas parce que je peux les ficeler corporellement, mais parce que je ne peux pas les ficeler mentalement. Ce que je veux photographier, c'est la réaction de quelqu'un lorsqu'un regard lui est jeté, lorsqu'on le touche, ou lorsque des mots lui sont adressés. On peut tout photographier, mais on ne peut pas maîtriser le cœur de quelqu'un. "

Dans l'un des très rares textes qu'il a fait paraître, la préface de son livre, *Voyage sentimental*, il s'adresse ainsi à ses lecteurs :

" Chers lecteurs,

J'en ai marre. Ce n'est pas à cause de la diarrhée ou d'une otite. J'en ai marre de tous les mensonges sur les visages, les nus, les vies privées et les paysages que l'on voit partout dans les photos de mode.

Ma série *Voyage sentimental* ne leur ressemble pas. Elle n'est pas constituée de photos menteuses. Elle est ma déclaration. Elle est mon amour et inaugure ma carrière. Mon amour, parce que c'est la série de photos de mon voyage de noces. Mon amour, parce que c'est le début de mes photos professionnelles, ce qui veut dire le début de mon roman personnel.

Vous verrez comment le roman se déroule en suivant l'itinéraire de ce voyage. Tournez les pages.

La méthode de l'impression offset a fait sortir un ton de vieux gris, qui rend ce voyage plus sentimental. C'est réussi. Je suis sûr que vous l'aimerez.

J'avoue ressentir quelque chose de particulier dans l'ordre des choses quotidiennes, qui passent en toute sérénité.

Sentiments distingués.

N. Araki. "

Ce qui veut dire : " Je veux ficeler le réel. parce que je ne peux ficeler rien d'autre. Ni le cœur de Yoko, la femme que j'aime, ni celui de personne. On ne peut pas ficeler les âmes. Elles sont intouchables. Et c'est parce que les âmes sont intouchables que je veux ficeler le visible. En prendre possession, pour moi seul. "

Hans Bellmer, qui a ficelé sa femme pour la photographier, pensait-il autrement ? C'est peu probable. Araki en connaît l'œuvre, les photographies et *la Poupée* depuis longtemps. Il a même offert un livre sur Bellmer à sa future femme, le jour de leurs fiançailles. La métaphysique, pour Araki comme pour Bellmer, est la dernière des choses auxquelles ils pouvaient croire l'un et l'autre. Pour eux, c'est une projection désespérée de l'esprit. un vœu lancé au vide, l'utopie de toutes les utopies. Or seul importe, pour Araki, le sentiment particulier que lui donnent les choses réelles qui vont et viennent, la vie, toutes les existences, et d'abord la sienne, à Tokyo.

Son ami, l'architecte Arata Isozaki, le définit comme " un shaman qui se raconte à lui-même son propre roman ". Oui, mais tout en soliloquant, Araki met en scène les histoires qu'il se raconte. Chacun de ses livres est un montage, un film en plans fixes, où chaque page parle à celle qui lui fait face et parle en même temps à toutes les autres. De temps en temps, Araki y apparaît lui-même comme un personnage de fiction. Il choisit l'angle de vue, la petite fille à qui il a sans doute demandé de s'asseoir, dans un carrefour, sur une marche, afin qu'on le découvre, lui, de l'autre côté du mur, légèrement penché en avant, comme s'il hésitait à découvrir celle qu'il ne peut voir. Et quand il suit, pendant plusieurs mois, plusieurs années de suite, la même jolie jeune fille qui joue son jeu en souriant, comme celle des dernières pages de *Chrysalis*, il penche soudain sa caméra vers la gauche, comme s'il allait tomber derrière elle. Nombre de ses photos sont ainsi prises de biais, pour souligner l'instabilité des êtres et des choses.

Pour cet individu plus révolutionnaire qu'il n'y paraît, l'insolite et le banal ne font qu'un. Le trivial et le sublime, aussi. C'est en quoi il outrepassa les définitions de la beauté par Baudelaire ou par Breton (" La beauté sera explosante-fixe, magique-circonscancielle, ou ne sera pas ", définition qui lui va pourtant comme un gant). C'est aussi pourquoi la banalité tout entière, dans son regard, est surchargée de multiples sens : explicites, implicites, ouverts, cachés, réversibles à l'infini. Pourquoi penser du mal, du bien, de l'une ou de l'autre de toutes ses photographies, toutes plus contradictoires les unes avec les autres ? Les jugements de valeur – esthétiques ou moraux – sont du même coup pulvérisés. Araki fait comme s'il ne choisissait rien. Comme si c'était le monde qui élisait son œil pour se voir lui-même tel qu'il est aux yeux d'un promeneur solitaire.

Il pourrait dire, comme Isidore Ducasse : " La poésie – comme la photographie – sera faite par tous. " Pas besoin de connaître Lautréamont pour autant ! Que ce soit dans son livre, *Naked Faces*, où l'on trouve une photo de l'ancien empereur et de l'ancienne impératrice du Japon parmi toutes sortes de femmes, y compris la sienne, ou dans *Chrysalis*, *Tokyo Novel*, *In Ruins*, *Sentimental May*, *New York* ou *Private Diary 1999*, chats, fleurs, distributeurs automatiques, poteaux de fils électriques, nuages, panoramas sur les villes, carrefours, poubelles, bâtiments en construction, jambes de piétons, bordures de trottoirs, voitures, camions, autobus, jardins, passages remplis de bicyclettes ou de motos, ombres sur des marches ou sur la rue, salles de bain, maisons de passe ou de massage, sexes d'hommes et de femmes, petites filles aspirant l'eau d'une fontaine ou mangeant une banane, chevelures, tatouages, homme qui se mouche, petits cafés, coins de bars nocturnes, étalages de magasins, images de télé, plaques, plumes, pommes coupées, enfants tenus en laisse, Araki lui-même, lunettes noires sur le nez, sur une chaise de cireur de chaussures à New York, la surabondance des sujets, leur prolifération, leur incalculable diversité n'ont d'équivalent dans l'œuvre. d'aucuns photographes, depuis les débuts de l'histoire de la photographie jusqu'à aujourd'hui. Araki tient en réserve, quelle que soit l'heure où il passe, plusieurs caméras dans ses poches, en sort une ou l'autre, dès qu'il est surpris par quelque chose, toujours ouvert à ce qui survient.

Et pourtant – il faut le rappeler – il avait commencé, pour gagner sa vie, en travaillant dès sa sortie de l'université en 1963, pour Dentsu, l'une des plus grandes agences de publicité du monde, où il a rencontré une femme qui s'occupait du service de la documentation. La femme qu'il devait aimer jusqu'à sa mort, le 27 janvier 1990 : l'inoubliable Yoko, à laquelle il a consacré plusieurs livres, et qui revient souvent, touchante, émouvante par sa grâce, sa très discrète complicité avec lui, comme un point de référence absolue dans ses livres. En 1972, Araki s'est évadé de Dentsu comme d'une prison, et depuis cette évasion, il a forgé sa liberté en photographiant l'ensemble, magnifique ou terrible, comique ou tragique, de tout ce qui se présente à la vue dans sa ville. Mais son destin semble avoir tourné, pendant la vie de Yoko et depuis sa mort, autour de l'amour indéfectible qu'il lui a porté et qu'il lui porte toujours, comme autour du pivot de son roman vécu. Centre féminin vide, donc souverain. Présence-absence totale, au plus vif de sa participation personnelle au

monde : planche de salut, unique transcendance de cet univers totalement imprévisible et simultanément, trop prévisible, où nous vivons tous, quel que soit le pays où l'on habite, en ce début de millénaire et de " communication " virtuelle, où plus rien d'essentiel, de concret, ne se communique vraiment, surtout pas la passion pour quelqu'un d'unique.

Le roman vécu d'Araki, dans cet univers de faux-semblants généralisés, a peu de choses à voir avec ce qu'on appelle encore la " Photographie ", moins encore avec ce que l'on appelle toujours " l'Art " – comme si ce concept, depuis Duchamp et Man Ray, allait encore de soi. L'art de vivre précède tout ce que l'on appelle l'art, la poésie vécue précède la poésie écrite et publiée, mais on fait de plus en plus comme si ces vérités premières n'étaient toujours pas évidentes. Que la pseudo-communication informatique ait remplacé l'échange, la conversation, les rencontres physiques, sexuelles ou non, Araki ne le sait que trop. A l'Internet, il préfère certainement ce que j'appelle l'Exnet : la vie réelle dans toute sa splendeur. De surcroît, que la photographie soit un " Art " ou non, on peut être certain qu'il s'en tape complètement (l'œil). Avoir la vue, avoir des " vues ", comme disait Rimbaud, oui. Prétendre avoir des idées sur l'art, non. Elles lui interdiraient de vivre en toute indépendance son autobiographie permanente.

Individu japonais atypique, pour cette raison exemplaire, paradoxalement, de l'attitude japonaise la plus traditionnelle, Araki considère la photo comme un moyen de rendre entièrement lisible la vie quotidienne : un glossaire, un dictionnaire, un atlas, une encyclopédie, une bibliographie en images, rien d'autre. Quelques centaines de milliers de pas au-dessous des nuages et des crépuscules incendiaires, quelques milliers de vraies surprises parmi tous ces pas, des collections, des ribambelles d'instant, les traces toujours hasardeuses du temps volé au temps, des actes de liberté sans code d'interprétation préconçu. Au total. une anarchie. Au sens propre, l'exercice d'un pouvoir sans pouvoir, et même anti-pouvoir, qui a fomenté une saga sans héros, où chaque passant, chaque passante peut devenir, fût-ce une seconde – pas même " un quart d'heure ", comme disait Warhol – un paradigme de l'humanité entière, telle qu'elle est : aléatoire, fragile, ridicule, grandiose et, très probablement, provisoire.

Plus je réfléchis à Araki, à son immense travail, mieux je vois l'étendue du désastre qu'il provoque – solitairement et salutairement – dans le monde, chancelant depuis le début des années soixante, de tous les arts et de toutes les idées sur l'art.

Sans avoir écrit le moindre manifeste, sans aucun texte théorique – sur la photo comme sur tout le reste – il a fait exploser tous les discours que l'on peut encore tenir, tardivement, sur la photographie, sur l'art, les rapports de la photographie avec la peinture, avec l'histoire et la société, etc., etc.. Il suffit de compulsier n'importe lequel de ses livres pour échapper, d'emblée, à toutes les catégories esthétiques. On y est, ou on n'y est pas. On y entre et on en sort à son gré. On aime ou on n'aime pas, qu'importe : on est passé par là, comme par une ruelle, un chemin minuscule, où tout peut survenir, tout peut nous assaillir, nous poser de nouvelles questions ou même, parfois, répondre à des questions que nous n'avons pas encore formulées.

Les innombrables lecteurs des photos d'Araki devraient être aussi libres que lui, plus libres qu'ils ne l'ont été eux-mêmes vis-à-vis de toutes les images de l'art et de la presse, du cinéma et de toutes les télévisions. Chacun de ces lecteurs peut dire soudain, épuisé par la quantité de ce qu'il découvre en tournant les pages de l'un de ses cent et quelques livres : " Ça suffit ! ", le refermer, dire " ouf " et se borner à regarder, en silence, ses propres murs, ses propres photos, son petit écran ou son propre miroir, avant de s'endormir sur l'illusion d'en savoir assez. Comme si, pour eux, Araki, trop connu, mais à la fin des fins " illisible ", était éliminé de leur champ de vision. Quitte à y revenir plus tard, avec remords, comme cela arrive aux lecteurs des grands poètes, des grands romanciers, qui semblent toujours en faire trop dans l'immensité de leur propos ou de leurs textes, depuis Sade, Balzac, Victor Hugo, Rimbaud, Proust ou Tanizaki, qu'on redécouvre, stupéfait, à chaque relecture, interloqué par tout ce qu'on n'y avait pas vu, ni moins encore compris, la première fois où on a cru les avoir lus, et jugés.

Ne jugez pas trop vite Araki. Que celui qui a vu davantage lui lance la première pierre ! En vérité, il sera revu, réinterprété pendant le XXI<sup>e</sup> siècle, pour constituer, bien au-delà du XX<sup>e</sup> siècle qui a préfiguré le pire du pire, mais aussi le meilleur du meilleur, une nouvelle conscience, élargie, rayonnante, du réel tout entier, de la plus petite des chambres jusqu'aux constellations.

# photographes japonais

Symbole – tout autant qu’instrument – de l’occidentalisation et de la modernisation du Japon à l’époque de son ouverture, vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la photographie a fini par devenir intimement liée à l’image que nous nous faisons de l’archipel, entre le stéréotype du touriste japonais qui photographie tout sur son passage et la réalité économique d’un pays qui inonde le monde des appareils les plus perfectionnés. Pour autant, malgré un intérêt international croissant (le Japon était notamment l’invité d’honneur du dernier ParisPhoto, au Carrousel du Louvre), la scène photographique japonaise demeure peu et mal connue. Et si les discours sur le Japon se multiplient, il est somme toute rare qu’on laisse la parole, de l’intérieur, aux artistes qui en sont aujourd’hui les acteurs les plus importants.

Pour les interroger sur la manière dont ils travaillent et leur conception de la photographie, nous avons donc choisi trois d’entre eux : Nobuyoshi Araki, le plus célèbre et l’un des plus prolifiques, Chihiro Minato et Na-oya Hatakeyama, deux des plus remarquables photographes de leur génération, font ici le point pour nous sur les orientations les plus récentes. Ces trois artistes, s’ils n’épuisent évidemment pas le sujet, n’en sont pas moins représentatifs de la richesse et de la variété de la production japonaise. Ils révèlent, chacun à leur manière, une scène contemporaine incroyablement dynamique : protéiforme, à la fois tournée vers l’intime et ouverte sur le monde, sensible aux figures humaines comme aux paysages et aux architectures, réfléchissant du même mouvement sur la mémoire et la modernité, la photographie japonaise est aujourd’hui l’une des plus précieuses ressources pour penser le monde et les mutations de l’art contemporain.

M. F.

## Nobuyoshi Araki l’autre jour

**interview par Michaël Ferrier et Philippe Forest**

**La scène se passe au bar « Rouge », situé au premier sous-sol d’un immeuble du quartier de Shinjuku, à Tokyo, à deux pas du Kabuki-chô, le quartier des plaisirs, où Araki nous emmènera finir la nuit. L’artiste parle avec passion, générosité et parfois exubérance, dans un japonais truffé de jeux de mots intraduisibles et d’éclats de rire, des directions que prend aujourd’hui son travail.**

*On est allé voir l’exposition Kôshoku au Rat’s Hole [petite galerie de Tokyo]. On a l’habitude de très grandes expositions Araki, avec beaucoup de photos. Et ici, c’est une exposition presque intime, c’est un peu surprenant, parce qu’on avait fini par associer Araki à la profusion d’images...*

Oui, c’est la première fois que je tente une exposition de ce genre. D’habitude, je remplis l’espace de photographies, par exemple avec 5 000 Polaroids. Mais, cette fois-ci, je voulais essayer avec une dizaine de grandes pièces seulement. En fait, c’est de la peinture... C’est du *body painting*, de l’*action painting*. En général, on peint avec la main, mais je voulais peindre avec le corps. J’ai voulu cogner la surface de tout mon corps, dans des grands formats, c’est ce que j’ai essayé de faire. Et le résultat... il est bon !

## La couleur rouge

### *Pourquoi Kôshoku ?*

D'une part, il y a la référence à Kôshoku Ichidan Otoko (1), mais d'autre part *Kôshoku* signifie aimer la couleur. J'ai donc fait un jeu de mots : *Kôshoku* signifie à la fois aimer les couleurs, et aimer le sexe. C'est pourquoi j'ai peint en couleur sur des photographies en noir et blanc.

En un mot, pour moi, le noir et blanc, c'est la mort. On y pressent la mort. Et pour passer de la mort vers la vie (ou vers le sexe, la vie et le sexe se prononçant de la même façon en japonais), il me faut de la couleur. Dans ces photographies, il y a un jeu entre ces deux éléments : le mouvement de la mort vers la vie, et puis le rappel qu'il ne faut jamais oublier le sexe.

*Akira Kurosawa parle beaucoup du rouge dans ses Mémoires. Il raconte notamment deux souvenirs d'enfance. D'abord, quand il était petit, il a vu un chien se faire couper en deux par un tramway, et par la suite il n'a jamais pu manger de sashimi de thon, parce qu'il liait la couleur rouge à cet animal écrasé. L'autre anecdote se situe après le tremblement de terre de 1923 : son frère l'a obligé à se promener dans les ruines de Tokyo, et la Sumida était complètement rouge à cause des cadavres qui s'y trouvaient. Or, vous dites que lorsque vous étiez petit, vous avez assisté au bombardement de Tokyo, et que le ciel de Tokyo était complètement peint en rouge à cause de la lueur des incendies. Que signifie la couleur rouge pour vous ?*

Oui, à la fin de la guerre, j'avais tout juste cinq ans, et à cette époque, les B 29 n'arrêtaient pas de lâcher des bombes sur Tokyo. Près de ma maison, il y avait un temple, avec un cimetière où on se repliait. Comme les Américains disaient qu'ils ne bombarderaient pas les cimetières, tout le monde se réfugiait là. C'est ainsi que dès mon enfance, j'ai vu des maisons brûler depuis le cimetière : avec les incendies, le ciel devenait tout rouge. C'est avant tout ça, le rouge, pour moi. Ce n'est pas que j'aime cette couleur, c'est que le rouge est imprégné en moi. C'était ma première expérience du rouge.

Ce bar aussi, c'est moi qui l'ai appelé *Rouge*. Et ces dessous de verre rouges, c'est moi qui les ai conçus, ainsi que le lettrage. Dans les photos de ciels aussi – il y en a beaucoup, et de diverses sortes –, il y en a de très rouges.

### *Quand est-ce que vous avez commencé à mettre de la couleur sur vos photos ?*

Depuis quelques temps déjà. La première fois, c'était sur une jeune fille. En fin de compte, c'est un peu comme si on violait quelqu'un : on commence par peindre du rouge sur l'entrejambe... Bref, c'est comme s'il s'agissait de violer une vierge. C'est du sang. Pour moi, le rouge, c'est le feu, mais c'est aussi le sang.

Mais j'ai oublié quand j'ai commencé à mettre de la couleur exactement. Ce qui compte, ce n'est pas la date de la photographie. En général, dans mon cas, toutes les photographies, même celles prises il y a de nombreuses années, datent de « l'autre jour ». Que je les aie prises avant-hier ou il y a dix ans, à mes yeux, c'est comme si je les avais toutes prises « l'autre jour » !

Vous parlez du rouge, à propos de Kurosawa. Vous avez vu son film *Entre le ciel et l'enfer* ? Ce film est entièrement en noir et blanc, et il fonctionne selon le dispositif suivant : un sac a été volé ; lorsqu'on le brûle, se dégage de la fumée rouge. Seule cette partie du film est en rouge. Tout le reste du film est en noir et blanc, mais, à un moment, de loin, on voit de la fumée rouge sortir de la cheminée... Cette scène, partiellement en couleur, est très impressionnante. Il y a du rouge qui émerge dans ce ciel en noir et blanc. C'est un sac dans lequel il y avait de l'argent... C'est ainsi qu'on attrape le criminel, en l'accusant d'avoir brûlé le sac.

## L'angle et le cadrage

*La dernière fois, vous nous avez dit que c'était votre père qui vous avait appris le cadrage, et votre mère qui vous avait appris l'angle. Pouvez-vous nous expliquer cela plus précisément ?*

Je le dis souvent : plutôt que les études qu'on fait à l'école, le meilleur apprentissage qu'on puisse faire, si j'exagère un peu, c'est lorsqu'on perd l'objet de notre amour le plus intime. En d'autres termes, tout d'abord, quand mon père est mort... Nous habitions dans un quartier populaire, et comme il n'y avait pas de bain à la maison, j'allais avec mon père aux bains publics, où je lui lavais le dos. Mon père pensait que s'il avait des tatouages, il pourrait devenir un *yakuza* (2), mais alors qu'il s'était déjà fait tatouer les deux bras, il n'a pas osé continuer sur le dos, il a arrêté parce qu'il avait mal. Ses tatouages figuraient un dragon sur une lanterne rouge et des dés... À cette époque déjà, j'aimais non seulement les incendies de la guerre, mais aussi ceux qui se produisaient dans les quartiers populaires. J'allais les voir avec mon père. « Ça brûle ! » Tout le monde allait les voir. C'était un père de ce genre, un père au visage énergique. Finalement, il est tombé malade, il est resté longtemps à l'hôpital. Moi, je me souvenais du visage toujours énergique de mon père, celui que j'avais connu depuis mon enfance, mais là son visage avait changé, il avait flétri, j'en étais malheureux. Je ne voulais pas garder l'image de ce visage en mémoire, lorsqu'il est mort... Si on photographie ces choses, elles restent durablement dans notre mémoire. Mais, en même temps, si je ne le prenais pas en photo, j'allais l'oublier... C'est pourquoi lorsque j'ai cadré ma photographie, j'ai coupé son visage hors du champ, et j'ai juste pris son corps jusqu'au cou. Par contre, j'ai retroussé les manches du cadavre, et j'ai pris les tatouages sur les bras. En photographie, on appelle ça le cadrage. Ce dont on ne veut pas, on ne le garde pas. On prend uniquement ce qu'on aime, les bons aspects. C'est ce que j'ai appris à la mort de mon père.

Dans le cas de ma mère... Une fois morte, elle n'était plus qu'un corps inerte. Même si je lui parlais, elle restait sans réaction. En général, j'ai recours au *shaberi-tori* (3), où je dis des choses stupides pour créer une réaction, une relation avant de prendre la photographie ; mais là, le sujet n'était plus qu'un corps inanimé. Dans ce cas-là, avec tout mon amour, toute ma détermination, il fallait chercher l'angle à partir duquel ma mère paraîtrait la plus belle. Comme elle ne bougeait plus, il fallait que je m'agite et trouve le meilleur angle. En photographie, de mon père j'ai appris le cadrage, et de ma mère la recherche du meilleur angle.

Il y a des photographes qui prennent délibérément la photographie d'un angle sous lequel le sujet paraît disgracieux, ou d'un point de vue ironique... la plupart font ça. Moi, c'est à la mort de ma mère que j'ai appris qu'il fallait chercher l'endroit duquel photographier avec le plus d'amour, le plus de sérénité, et une fois l'angle trouvé, photographier avec amour.

## **L'utérus de Tokyo**

*Vous êtes un homme de Tokyo. Beaucoup de vos livres incluent dans leur titre le mot « Tokyo » ; Tokyo n'y est pas simplement un décor, mais pratiquement un personnage. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette ville ? Et, deuxième question, est-ce qu'il y a d'autres villes qui retiennent à ce point votre attention ?*

Tokyo, c'est là où je suis né et où j'ai grandi. Si j'exagérais vraiment, je dirais que c'est mon utérus. C'est le lieu qui m'a donné naissance. Étant peureux à bien des égards, c'est certainement le lieu où je me sens le mieux, dans l'utérus, dans ce lieu chaud et sûr, le ventre de ma mère. Il n'est pas utile d'aller ailleurs : le ventre de sa mère, c'est un lieu sûr et agréable. Dernièrement, j'ai vu un film intitulé *Paris*. Et je me suis dit que si j'étais allé à Paris plus tôt... – c'est un lieu terriblement agréable, c'est l'impression que procure le film... –, j'aurais voulu y vivre. C'est un peu tard maintenant...

D'autres villes au Japon qui me font-elles le même effet ? Non, il n'y en a pas. Elles ne sont pas intéressantes. À Paris, ce serait la rue Saint-Denis !... et puis Pigalle !

## **Et Kyoto ?**

Kyoto, c'est bien aussi. Kyoto viendrait juste après Tokyo. Dans mon cas, ce n'est pas pour des raisons d'ordre historique ou je ne sais quoi de ce genre. La photographie, c'est du *shi-shôsetsu* (4) ; pour moi, Kyoto, c'est le lieu où j'ai voyagé juste avant mon mariage. C'est pourquoi j'aime Kyoto, je m'en sens proche. Ce n'est pas parce qu'il y a, à Nara, les trésors du Shôsô-in au temple Todai-ji. Ce n'est pas parce que Kyoto est l'ancienne capitale, que c'est une vieille ville, etc.

## **« Visages japonais »**

*Il y a aussi ces photos que vous réalisez depuis quelques années, où vous photographiez des gens de toutes les provinces du Japon. En une seule journée, vous photographiez dans un village une centaine de personnes, d'âges et de statuts sociaux différents. C'est peut-être un des aspects de votre œuvre récente qu'on connaît le moins bien en Europe. Est-ce pour constituer une encyclopédie du Japon ?*

Oui... Cela s'intitule *Visages de Japonais*. Il ne s'agit pas de quelque chose d'aussi démesuré qu'une encyclopédie. Souvent, lorsqu'on va au Japon, on photographie Kyoto, ses bâtiments, les traditions, le kabuki, le nô ou encore la villa impériale de Katsura. Mais photographier le Japon, ce n'est pas prendre de telles choses : c'est sur le visage des Japonais vivants et actifs que s'exprime le Japon. Du coup, j'ai commencé en me disant que j'allais prendre tout le monde à travers le Japon, de telle préfecture à telle préfecture.

Tout est dans le visage. Pour moi, il ne s'agit pas d'exprimer quelque chose, mais de découvrir, de rendre manifeste. La photographie, c'est un acte qui consiste à extraire ce qui est face à soi. Chez un couple d'agriculteurs qui travaille depuis des dizaines d'années par exemple, il y a quelque chose comme le Japon, quelque chose d'humain. En fin de compte, je veux photographier l'être humain. C'est pourquoi j'ai fini par prendre des visages.

Je prends les visages, en tête-à-tête. Mais, alors qu'au début je demandais aux gens de venir seuls, progressivement, ils m'ont dit : « Prenez-moi avec mon meilleur ami », « Prenez-moi avec mon amant, ma maîtresse », « Prenez-moi avec ma famille », « Mon bébé vient de naître »... Je suis très touché par les rapports qu'ils ont entre eux, ils sont beaux, ces rapports. J'apprends par eux qu'être heureux, c'est quelque chose de bien. Être à deux... à deux plutôt que seul. Avoir des petits-enfants et une grande famille plutôt que d'être seul. Voilà ce qu'ils m'ont appris lors de ces prises de vue, et, du coup, je tends à faire ce genre de photographies. C'est ainsi que je suis arrivé à faire un nu d'une mère et son enfant. En Occident, traditionnellement, on appelle ça une Vierge à l'enfant : j'ai agrandi ces photos sur de très grands formats et je les expose en ce moment au musée d'art contemporain de Kumamoto. Ce n'est pas une réaction vis-à-vis de *Kôshoku*, mais plutôt son envers. Je tends maintenant vers quelque chose de très naturel : je suis très naturel et franc, et je me dis que l'amour, c'est bien.

Ça ne concerne pas uniquement la photographie, mais aussi la littérature, ou n'importe quoi d'autre : ce qui importe le plus en fin de compte, c'est de rencontrer l'amour, de trouver l'amour, et à partir de là, riche de cet amour, de fréquenter les autres. Particulièrement en photographie, c'est important. Avec cette série exposée à Kumamoto, je me dis que j'approche probablement de cet amour.

***Sur les photos de Kôshoku, il faut de la couleur ; sur les Visages de Japonais, il n'y a pas de couleur.***

Avec la couleur, on a une très forte impression de réalité, d'actualité. Avec le noir et blanc, on a plutôt l'impression d'être dans un lieu saint. Près de la mort, c'est là que c'est le plus sublime. Pour les choses frémissantes, où il ne faut pas que je perde la passion, j'utilise la couleur. Mais lorsqu'il y a de la couleur, on ne ressent pas tellement la lumière. Avec le noir et blanc, au contraire, on ne photographie plus avec de la lumière, mais c'est le sujet lui-même qui rayonne de lumière. Je photographie quelque chose qui rayonne. Avec ces photographies, c'est comme si j'avais saisi la lumière elle-même.

***Vous n'utilisez jamais d'appareil numérique ?***

J'ai un appareil numérique, mais je ne l'utilise pas tellement, sauf pour Shûkan Araki (5). Comment dire... Il manque à la photographie numérique quelque chose comme la température, l'humidité... Avec la pellicule, on ressent quelque chose comme un aspect fluide, mais avec le numérique, je ne ressens pas cet aspect aqueux. C'est un problème d'atmosphère. Pour utiliser une métaphore, la pellicule, ce serait la terre, et le numérique le béton. J'ai cette impression-là. Mais bon, je suis poète !... les poètes ne peuvent pas expliquer ce genre de choses.

***Un photographe est-il plus près d'un romancier ou d'un poète ?***

Il est plus près d'un poète, non ? Si on compare le roman et la poésie, la poésie est plus honnête. Le roman est mensonger. Et dans le cas de la photographie, même si on veut mentir, l'appareil photographique ne ment pas, et, du coup, la photographie est honnête elle aussi. Pour le degré d'honnêteté, je pense que la photographie est plus près de la poésie.

**Le côté shi-shôsetsu**

***Vous considérez-vous comme un artiste japonais ?***

Pas tellement... Je suis ambigu et pas très sérieux, n'est-ce pas ? C'est pourquoi je suis japonais. Et j'ai l'esprit insulaire en plus... Au fond, rien de très remarquable... En un sens, par leur ego, par leur côté *shi-shôsetsu*... les Japonais ont une tendance *shi-shôsetsu*, n'est-ce pas ? avec leur côté tout moite... enfin, ils ont quelque chose de pitoyable !

***Il n'y a pas beaucoup d'autoportraits d'Araki. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'il arrive que les autoportraits d'un même artiste se ressemblent, tandis que dans votre cas, chaque autoportrait est très différent.***

Je fais de temps en temps des autoportraits. Sur celui-ci, je porte le manteau préféré de Yoko, ma femme. Le jour du premier anniversaire de sa mort, j'ai mis son manteau, j'ai pris son portrait entre mes mains et, avec un déclencheur automatique, je me suis photographié. Ce manteau rose, c'était son manteau préféré. C'est un souvenir qu'elle m'a laissé.

***C'est un autoportrait où l'artiste disparaît derrière son modèle. On pourrait dire qu'elle montre que l'artiste, même quand il réalise un autoportrait, le fait dans le but de disparaître derrière son modèle. Est-ce ainsi que vous voyez cette photographie ?***

Oui... oui... Mais, au moment où j'ai pris la photographie, je n'avais pas cette intention. Je me suis dit spontanément que ce serait mieux s'il n'y avait pas mon visage sur cette photographie. Ce que ça pouvait signifier, je n'en avais pas du tout conscience à ce moment-là. J'ai pris la photographie de manière imprévue, impulsive, et ce n'est qu'après que je me suis rendu compte de ce que j'avais photographié. Ce n'est qu'une fois que j'ai vu la photographie développée que je me suis dit : ah c'est ça... en fait, je voulais faire corps avec elle, ou plutôt la serrer contre moi, la presser contre moi plutôt que de me cacher derrière elle.

***Parfois, on vous reproche d'avoir une attitude machiste à l'égard des femmes quand vous les prenez en photo. Mais un critique japonais a dit quelque chose qui semble très juste, c'est que votre attitude est plus une attitude d'identification avec les modèles féminins que de possession. Vous êtes d'accord ?***

Enfin, je ne veux pas à tout prix devenir une femme, mais je veux effectivement m'en approcher. Peut-être peut-on appeler ça la féminité ? Pas seulement en photographie, mais en art en général, il faut qu'il y ait cette féminité. Je pense qu'il faut être efféminé.

Tout à l'heure, on parlait de la mort de mon père, de celle de ma mère, puis de celle de ma femme. En ayant vécu ces trois morts, on peut devenir photographe. Et puis, lorsque sa fille bien-aimée meurt, on peut devenir poète.

Entretien réalisé avec l'aide de Midori Suzuki et Kei Osawa.

(1) Kôshoku Ichidan Otoko, *l'Homme qui ne vécut que pour aimer* d'Ihara Saikaku (1682). Histoire d'un érotomane de l'époque Edo, ayant fait l'amour avec 3 742 femmes et 725 garçons.

(2) *Yakusa* : membre de la pègre japonaise.

(3) *Shaberi-toro* : littéralement « prise-bavardage », c'est-à-dire une méthode consistant à photographier une personne tout en bavardant avec elle.

(4) *Shi-shôsetsu* : littéralement, roman du je, genre littéraire japonais.

(5) *Shûkan Araki* : service sur abonnement, offrant des photographies exclusives d'Araki sur un site internet pour téléphones portables.

Signalons que Philippe Forest, écrivain, est l'auteur de Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer, éd. Gallimard, coll. Art et artistes.

# Tokyo mythologies : Araki et Hatakeyama

PHILIPPE FOREST

*Araki Nobuyoshi ou Hatakeyama Naoya passent généralement pour des artistes japonais. Et il est vrai qu'ils ont tous deux produit de très saisissantes représentations photographiques du Tokyo d'aujourd'hui. Mais cette réputation nuit également à l'intelligence d'œuvres approchées selon les catégories toutes faites d'un exotisme douteux quand c'est à la mythologie toujours individuelle et singulière de chaque artiste qu'il faudrait être attentif. Des parutions, des expositions : 2001 aura aussi été en Europe une bonne année pour prendre conscience de l'irréductible et splendide diversité de la photographie japonaise actuelle.*

■ Dans son bel essai consacré il y a quelques années à la préhistoire photographique du Japon (*Japon fin de siècle*, Arthaud), Chantal Edel rappelle comment l'invention de la photographie et la découverte du Japon constituèrent pour l'Occident deux événements presque contemporains. À peu près à la même époque, fort du principe selon lequel c'est la réalité qui imite l'art (et non l'art qui imite la réalité), Oscar Wilde suggérait que le Japon n'était sans doute qu'une invention de Hokusai et de Hiroshige. Chantal Edel nous conduirait plutôt à penser que cette pure fantaisie fut l'œuvre de deux photographes européens (l'un italien, l'autre autrichien), Beato Felice et Raimund von Stillfried, s'aventurant sur l'archipel du Soleil levant pour en produire les premières vraies représentations photographiques : des clichés colorisés par des artistes locaux et fixant une durable mythologie aux allures d'estampes où geishas, sumotoris et samourais se partageaient les premières places. Une page décisive de l'histoire de l'exotisme s'écrivait là, dont l'art moderne – à travers la fastueuse fiction du «japonisme» – allait largement dépendre. On sait ce qui suivit et comment se développa une pratique proprement japonaise de la photographie qui investit toute la culture nationale au point de paraître parfois se confondre avec elle – au moins dans l'esprit de ceux qui tiennent «Nippon» et «Nikon» pour deux termes synonymes. D'une fin de siècle à l'autre, et à lire les analyses que suscite souvent la photographie japonaise, il semble que l'Occident préfère s'imaginer que rien n'ait véritablement changé depuis le temps d'Edo, que ce sont les figures fixées autrefois qui commandent toujours l'imaginaire des artistes d'aujourd'hui, et qui seules donnent sens et valeur à leurs œuvres. La modernisation extrême du pays a certainement imposé quelques correctifs visibles aux clichés rapportés du Japon mais, toutes choses égales par ailleurs, tout se passe comme si le répertoire des scènes japonaises reconnaissables par un œil européen n'avait évolué en rien. Face à la photographie japonaise (mais la même remarque vaudrait pour le cinéma ou la littérature), il est frappant et troublant à la fois de voir comment la critique semble ne pouvoir recevoir ces images venues d'ailleurs qu'à la façon de témoignages exprimant l'âme d'un Japon éternel assez tristement conventionnel et stéréotypé.

Sans doute n'échappe-t-on jamais totalement à l'exotisme. Comme le remarquait Michel Butor, pour nous, le Japon reste toujours un pays rêvé. Du moins peut-on tenter d'en faire une sorte de rêve éveillé au sein duquel l'esprit critique ne renonce jamais tout à fait à s'exercer sur les fictions, les mirages, les illusions auxquels il cède cependant. C'était le programme auquel s'essayait Roland Barthes dans les premières pages de *L'Empire des signes* lorsqu'il déclarait : «L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture.» Plutôt que de se croire en mesure de photographier les images photographiques d'Araki ou d'un autre de ses compatriotes et se figurer par ce redoublement parvenir à une vérité objective concernant le Japon qu'elles représentent, le mieux est sans doute de se laisser à son tour photographier par ces images et profiter de l'étoilement qu'elles suscitent pour fixer par écrit le rêve éveillé auquel elles se trouvent inévitablement associées.

## Araki Nobuyoshi

Aucune œuvre autant que celle d'Araki ne permet de poser, dans sa radicale et trompeuse complexité, la question de la réception faussée de l'art oriental actuel. Araki est en effet le plus célèbre et le plus exemplaire des faiseurs d'images du Japon présent. Depuis les années 1980, son nom s'est imposé sur la scène photographique internationale. On ne compte plus ni ses livres (plus de 250 vendus à plus d'un million d'exemplaires) ni les musées et les galeries (sur tous les continents) qui ont accueilli son travail. Pour s'en tenir à deux exemples récents tirés de la seule actualité cul-

turelle française, on se souvient de la grande et belle exposition intitulée *Voyage sentimental* que le Centre national de la photographie lui consacrait il y a un peu plus d'un an ; et significativement, c'est par un *Araki mythologie* que les nouvelles éditions Images modernes ont choisi, à l'automne dernier, d'inaugurer leur catalogue. La parution annoncée par les éditions Taschen d'un volume monumental (600 pages, 900 illustrations) que son tirage limité (2.500 exemplaires) et son coût prohibitif (1.300 euros) constituent par avance en objet de collection, prend alors valeur d'apothéose provisoire confirmant la place éminente d'Araki dans le panthéon spectaculaire de la création contemporaine. Mais, quelles que soient l'ampleur de l'hommage et l'importance de l'œuvre, la question essentielle demeure entière et source de constante perplexité : car que voit-on vraiment lorsqu'on regarde une photographie d'Araki ? Des femmes, encore des femmes – le plus souvent dévêtues, parfois ligotées, se prêtant à des jeux discrètement ou ostensiblement pervers –, mais aussi des rues, des fleurs, des ciels – qui, à leur manière, sont aussi des femmes, majestueusement réduites à la figure de leur sexe appelant et exprimant la somme complète de tous les phénomènes. Pourtant, si elle se suffit à elle-même, chacune de ces images semble se constituer immédiatement pour le spectateur européen en une sorte d'icône dont la signification vient oblitérer l'évidence même.

La lecture des nombreuses préfaces consacrées au travail du photographe procure un désagréable et troublant sentiment de déjà-vu. Deux figures du discours critique dominant en effet la plupart des analyses. Selon la première, Araki est principalement présenté comme une sorte d'archiviste du présent documentant à l'intention d'une assez libidineuse et lasse curiosité les dépaysantes mœurs sexuelles d'un Tokyo où de jeunes japonaises font de la figuration complaisante dans toutes sortes de mises en scène privilégiant le bondage, le sado-masochisme et l'exhibitionnisme : on est entre Pierre Loti et Michel Houellebecq lorsque, pleine de bonne volonté souriante, Mademoiselle Chrysanthème travaille à réveiller la virilité défaillante du voyeur occidental. Mais quand, honteuse d'elle-même, selon la seconde de ses postulations, la curiosité critique convoque toute une érudition incertaine où se trouvent mêlés la philosophie zen, le shunga, le kinbaku, l'ukyo-e, l'art du bonzai et celui du haïku, les images d'Araki deviennent le support d'assez fragiles considérations visant à placer le photographe quelque part entre les grands maîtres de l'art classique et les nouvelles vedettes de l'esthétique post-moderne. Sociologisant ou philosophant, le regard occidental ne veut reconnaître dans l'art japonais actuel que l'expression d'une conscience nationale intemporelle flattant son goût du pittoresque, son attrait un peu niais pour la couleur locale. Et il va de soi que le succès planétaire d'Araki tient pour beaucoup à l'habileté avec laquelle le photographe, disposant toutes sortes de leurres et d'appâts dans son œuvre, répond à la demande que le marché mondial des images lui adresse avec une profitable insistance.

Selon la belle formule retenue par Images modernes, il y a bien une mythologie Araki. Mais on s'égare totalement si on s'imagine pouvoir l'éclairer avec d'enveloppantes considérations creuses sur l'âme nippone. Car cette mythologie est essentiellement singulière et suppose une expérience incarnée de désir et de deuil dont l'éventuelle valeur d'échange touristique-culturelle importe assez peu. Dans l'une des études les plus justes qui lui aient été consacrées, Alain Jouffroy comparait l'œuvre d'Araki à un «*interminable roman vécu*». Et la force fascinante de ce roman tient au fait qu'il se place sous le signe de la plus extrême dépense et de la plus constante répétition. Car les images d'Araki n'ont de valeur qu'en raison de leur accumulation, de leur multiplication, qu'elles se succèdent au sein d'un long roman-photo personnel se poursuivant de volume en volume et finissant par se confondre avec l'existence de son auteur ou qu'elles s'enroulent sur les murs des musées pour y composer le labyrinthe indéchiffrable d'ironiques mandalas. On serait tenté d'affirmer que, laissées seules, ces photographies ne tiennent qu'en raison des contresens esthétisants et des investissements pervers qu'elles suscitent mais que, compris dans son ensemble, le projet artistique d'Araki fait précisément s'évanouir de tels contresens en rendant chaque image à l'intimité du flux de formes et de signes à l'intérieur duquel elles se perdent toutes, n'existant fugitivement qu'en raison de l'espace imaginaire qu'elles construisent etaturent d'un même geste.

L'utopie de l'œuvre-vie prend forme, que commente magnifiquement Araki – et tout particulièrement dans l'entretien avec Jérôme Sans que publient les éditions Taschen. Une légende s'écrit ainsi, dont les moments informent toute la prolifération grave et enjouée du travail conduit par l'artiste. Araki est un conteur, il dit : la première photo mentale prise du sexe maternel au moment de la naissance, le rouge d'un ciel d'enfance embrasé par les bombardiers américains, le voyage sentimental accompli avec l'épouse du temps des noces à celui des funérailles, et puis bien sûr le goût des femmes. Car tout tient à cette expérience scandaleuse et émerveillée qui fait la force de scandale et d'enchantement de l'œuvre. Araki y insiste en des termes qui pourtant ne dissipent en rien l'extrême impression d'étrangeté que produisent tous ces corps par centaines. Car son regard ne relève d'aucune des catégories ordinaires de l'érotisme masculin, balançant entre l'idéalisation et la dépréciation convenues du sexe féminin. Alors même que ses signes habituels en sont pourtant convoqués, la machinerie pornographique du fantasme donne le sentiment de soudain tourner à vide, et c'est l'intelligence tendre de l'amour qui se met à investir l'espace séparant le masculin du féminin, tous deux pris désormais dans un même jeu partagé où, selon la belle et énigmatique formule de Akihito Yasumi, l'appareil-photo d'Araki se transforme en «*un sexe de femme jouant le rôle d'un phallus*».

## **Hatakeyama Naoya**

Le lieu et le temps photographiés sont les mêmes, et pourtant on serait bien en peine de découvrir l'évidence d'un dénominateur commun entre l'œuvre d'Araki et celle de son cadet, Hatakeyama – dont l'inspiration, à tout prendre, évoquerait plutôt celle de Miyamoto Ryuji. Mais c'est justement par cet écart que se manifeste aussi la vivante diversité de la scène photographique japonaise. Les deux univers s'opposent apparemment en tous points : à la profusion des corps et des visages, des scènes et des sexes qui fait la manière la plus reconnaissable d'Araki répond le calcul impeccable

des tableaux urbains vides de toute présence que compose Hatakeyama. Tous deux sont des photographes de Tokyo, mais la différence éclatante des représentations qu'ils proposent de cette mégapole – emblème du moderne extrême – en démontre le caractère de fiction que réinvente chaque regard qui la visite.

Hatakeyama compte au nombre des quelques photographes de premier plan révélés au Japon au cours de la décennie passée. Présent à la dernière Biennale de Venise, son travail est en ce moment même exposé au Victoria & Albert Museum de Londres dans le cadre d'une grande manifestation consacrée à l'art du Japon (*Out of Japan*, The Canon Photography Gallery, jusqu'au 3 février 2002). De l'œuvre en cours de Hatakeyama, on connaît un peu les étonnantes images ramenées des carrières de pierre et des grands chantiers, images qui constituent la plus saisissante illustration de la fameuse formule d'André Breton sur la dimension d'«*explosante-fixe*» de la beauté. Mais l'essentiel se déduit d'un travail d'une intense rigueur formelle sur la verticalité et dont Christine Buci-Glucksman disait l'essentiel dans l'un des chapitres de son plus récent essai (*L'Esthétique du temps au Japon*) : «*Naoya Hatakeyama explore les "passages" les plus extrêmes de Tokyo, tour à tour vue d'en haut dans un regard icarien, ou vue en sous-sol dans des égouts plus dantesques. Comme si les stratifications du temps et les sédimentations mentales se conjuguèrent dans une ville en négatif, une mégalopolis entropique.*»

Vue d'en haut : la ville, photographiée depuis ses gratte-ciel, se trouve saisie dans une perspective aérienne où chaque vue se voit à nouveau transformée en l'un des éléments d'une composition presque abstraite, sorte d'échiquier ou de mosaïque juxtaposant, selon leurs couleurs et leurs lumières, 24 clichés de la ville assemblés en un tableau nouveau. Vue d'en bas : la ville, explorée dans ses sous-sols, se transforme en une grande poche d'obscurité où toute clarté, toute teinte viennent peindre le vide et dessiner en lui des formes étrangement flamboyantes. De l'un à l'autre de ces univers, les *River Series* assurent la transition plastique. Avec leurs formats inhabituels, ces images rendent mieux que toutes les autres ce caractère «debout» qui, selon le mot de Céline, définit les cités modernes. Faisant se dresser au-dessus des canaux presque asséchés de la capitale japonaise les façades serrées de ses grands immeubles, ces photographies étirent verticalement de somptueux miroirs où le ciel et la terre semblent se refléchir l'un l'autre.

*Underground* (Media factory, Tokyo), le nouveau livre d'Hatakeyama, rend compte du versant tellurique de son entreprise. Dans le noir absolu des souterrains tokyoïtes – égouts, galeries, caves –, le photographe dispose une lumière qui suscite autour d'elle des géométries inquiètes et profondes se déployant parmi des apparences paradoxales de ciel nocturne. Ou alors : ce sont des flaques, des minuscules poches d'eau qui, sous la clarté artificielle voulue par l'artiste, se mettent à simuler des nappes primitives et cosmiques où, entre des déchets industriels et des corps d'animaux, coulent des laves colorées, et des grandes traînées irisées aux formes de galaxies.

Quand il s'explique sur son projet, Hatakeyama parle du sentiment de perte et d'impuissance extasiée que fait naître le spectacle de la grande nature et auquel livre la descente dans l'obscurité souterraine. Cette descente, il la compare étrangement au voyage vers les Enfers mais tel qu'on en trouve le récit chez Goethe ou chez Homère, lorsqu'Ulysse aborde au pays des Cimmériens. On l'aura compris : le Tokyo de Hatakeyama n'est pas moins mythologique que celui de Araki et, parce qu'elles dépendent toutes deux d'un authentique projet esthétique, aucune de ces villes rêvées ne se laisse tout à fait réduire à la réalité qui l'avait suscitée. D'ailleurs, il se pourrait, après tout, que ces légendes opposées racontent une histoire vaguement comparable puisque, sous le regard d'Hatakeyama ou dans le récit d'Araki, Tokyo se transforme en une même bouche d'ombre, un théâtre noir et doré aux formes de fantômes et de fantasmés. Et quand Araki commente son propre univers, il le fait en des termes qui semblent parfois choisis pour décrire celui d'Hatakeyama : «*J'ai l'impression de nager d'une rive à l'autre, entre deux mondes, l'ici-bas en couleurs et l'au-delà en noir et blanc... Tokyo a deux fleuves, la Sumidagawa et l'Arakawa. Mais le Japon a aussi un fleuve qu'on nomme la Sanzu no Kawa, et c'est la rivière que doivent franchir les morts en route vers le Paradis.*» ■