

# 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 Gagne, 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.