

ETC



Les eaux troubles

Nan Goldin, Musée d'art contemporain de Montréal,
commissaires : Paulette Gagnon et Éric Mézil. 22 mai - 7
septembre 2003

Karl-Gilbert Murray

Mimétismes

Number 64, December 2003, January–February 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35400ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Murray, K.-G. (2003). Review of [Les eaux troubles / Nan Goldin, Musée d'art contemporain de Montréal, commissaires : Paulette Gagnon et Éric Mézil. 22 mai - 7 septembre 2003]. *ETC*,(64), 38–41.

Montréal

NAN GOLDIN : « SILENCER » LES EAUX TROUBLES...

Nan Goldin, Musée d'art contemporain de Montréal,
 commissaires : Paulette Gagnon et Éric Mézil. 22 mai – 7 septembre 2003

L'exposition *Nan Goldin* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal s'intéresse aux multiples formes de représentations du corps photographié, lequel, sujet et objet de perception, sert de métonymie à la matière/peau comme objet, aussi bien percevant qu'observé. Cette manière de capter sur la pellicule le corps désirant et désiré met en scène une série d'actes qui se performant au quotidien, soit dans l'âtre du chez-soi : lieux d'affranchissement du désir, des pulsions libidinales –, sur fond d'écran interchangeable. Variées – du clair-obscur aux aléas de la lumière naturelle –, les représentations photographiques témoignent d'un vouloir s'appropriier la « banalité » du quotidien et la rendre manifeste, même d'en faire événement. Ce besoin incessant de capter l'instantanéité des agir quotidiens engage une réflexion sur la présence d'une gestuelle de l'ici-maintenant : mise en image de lieux qui favorisent l'agencement des pratiques amoureuses.

Rétrospectivement, l'exposition réunit un ensemble de photographies (1972-2002), deux entrevues filmées (*I'll Be Your Mirror*¹, 1996 et *Contacts : Nan Goldin*², 1999) et deux diaporamas (*All By Myself-Beauty at Forty*³, 1953-1995, *Heartbeat*⁴, 2000-2001) agencés telles de petites séquences cinématographiques qui animent, par thématiques⁵, le vécu d'êtres chers à Goldin, soit ceux qui font partie de sa « famille élargie »⁶. Les diaporamas ponctuent l'exposition d'arrêts et servent d'ancrages « didactiques » à la compréhension de la démarche photographique. En cela, ils animent les photographies car elles se déroulent à l'écran sur fond de trames sonores : Eartha Kitt, Björk. De cette mise en image – captation, fixation et diffusion – la présence de « ce qui a été » refait surface et se présente à soi comme un journal intime ouvert où un sentiment d'empathie et de reconnaissance interpelle la part de soi dans l'autre.

Cette manière d'interpeller le regardant dans son intimité sert d'admoniteur à la présentation d'images rémanentes qui instaurent une participation active et privilégient l'expérimentation au profit de la connaissance. Les représentations photographiques usent de tactiques de séduction – représentations campées des relations interpersonnelles – qui incitent le regardant à s'immiscer en contre-jour des valeurs stéréotypées non-conformistes dans la relation du couple (modèles/photographe) et dans la représentation d'actes spécifiques : relations sexuelles, sans inhibitions, qui ne dramatisent pas plus qu'elles n'esthétisent la mise en scène (théâtralité et incongruité) des mécanismes de « distinction », des échanges avec et entre les per-

sonnages. Intentionnellement, quoiqu'une part d'inconscience participe à la réalisation des clichés photographiques, Goldin prévoit les inopinés du geste photographique en y intégrant une dimension qualitative de la notion de beauté, en ce qu'elle participe au délasserement des regards et facilite l'appréhension de la sexualité imagée, sans « bruit ». « *En intégrant la sexualité dans la trame continue du quotidien, au lit, dans la salle de bain ou dans un bar, cette œuvre a, en effet, certainement changé l'idée de la beauté [...] d'où est écartée toute pensée normative* », car elle appelle à une relation. L'artiste enregistre, mémorise et « revendique une proximité affective avec les sujets photographiés », et c'est là l'essentiel⁷. Même les photographies ne figurant qu'un seul personnage ne préfigurent ou ne surpassent pas la relation affective qui se joue sur la présence du projet d'intentionnalité qui est de fixer les



rappports affectifs et charnels dans leur plus simple expression : figurer la véracité du moment, la présence du corps, de l'instant photographié.⁸

Érotiser le corps

Les photographies de Goldin n'accentuent pas la présence du Je dans la représentation des personnages puisqu'autrement, il ne s'agirait que de représentations tenant compte du processus d'appréhension de l'image comme marque autobiographique de l'énoncé, et de la prégnance de ce qui a été. Plutôt, elles mettent en valeur l'indiciel, qui indique des rapports de complémentarité entre les sexes – les titres renferment exclusivement des codes d'identification des personnages par sexes, par cultures, par coutumes. De surcroît, le « ça a été » s'affiche dans la manipulation des regards sur l'image, lesquels instaurent indirectement un sentiment

d'intimité, de co-commutation. Fortes et puissantes, les photographies connotent l'affect, les ressentis collectifs, les archétypes communs et, à profit, mettent en valeur la dimension incarnée : le « vivant », qui survit à la captation de l'image. Les photographies misent sur la révélation plutôt que la présentation en ce qu'elles publicisent le privé. « *I believe in privacy, but I think the wrong things are kept private – like sexuality and the shame attached to it* »⁹. En quelque sorte, elles authentifient les non-dits, les chuchotements, les commérages qu'elles redistribuent socialement dans l'expression libidinale qu'elles suscitent : « *Taking a picture of someone is like caressing them. It's seductive. Sometimes my pictures come from erotic desire. It's almost a way of having safe sex. Looking at the person, having permission really to look, is sexual to me.* »¹⁰

Les « *corps apparemment sans volonté d'originalité esthétique* »¹¹, banalisent les diktats esthético-sexuels sur la représentation corporelle dans la mesure où il n'est pas question de les canoniser, mais plutôt de les agencer avec la nature : un retour aux odeurs, à la pilosité, aux réveils du corps démaquillé, échevelé, aux intentions velléitaires de séduire par l'artifice. Goldin reconquiert le corps par sa dimension incarnée : *incorporée*. « *Le culte que l'on voue au corps* », dit Paul Ardenne, « *dirigé vers lui comme un objet extérieur que l'on regarde depuis le dehors, doit se modifier dans le sens d'une incorporation. L'artiste se confronte à ce défi : cesser de considérer son corps comme s'il s'agissait d'une image, mettre à distance les notions d'enveloppe et d'apparence physique pour se focaliser sur l'étendue de sa corporéité, étendue envisagée cette fois dans son entière mesure et en toute plénitude* »¹². Goldin s'incorpore dans l'image, elle fusionne par le biais d'affects, formellement, présents et absents, comme trace indicelle et/ou ombrage reporté comme marque indélébile de sa présence. Une facture qui s'efface au profit du témoignage, qui met en exergue le sous-texte, c'est-à-dire qu'il y a compensation du *faire* dans l'effacement d'une écriture personnelle qui se manifeste dans l'insertion des proches de Goldin, soit les liens affectifs et parfois, la présence physique de l'artiste (autoportraits). Ce *faire corps* surprend puisque non initié, à cet univers de l'intime, mais tout de même invité à y participer, le regardant cohabite et apprivoise l'espace imagé, momentanément, le temps de s'y incorporer.

En quelque sorte, Goldin apprivoise le corps et le situe dans des lieux communs : la chambre à coucher, la salle de bain, les bars – espaces factuels qu'elle manipule, érotise, qu'elle rend *glamour* : la coloration saturée, exacerbée des tirages photographiques, les plans rapprochés (*close up*), les personnages isolés, traqués, coincés, bloqués sur fond d'appartements privés et le cadrage photographique, participent à l'objectivation du corps. Le factuel, le trivial et le poncif se présentent à la vue et

le perçu renvoie à l'émerveillement, au sentiment de reconnaissance à travers la représentation d'actes performés journallement. Les photographies enjolivent la « gestuelle » par strates événementielles qui exemplifient, tel un miroir, chaque geste posé, sur fond de décor subsidiaire et fait fi des imprévus et de l'extraordinaire. Les personnages défilent au rythme du temps qui passe, ils vivent, ils respirent le présent. Ce qui est, normalement, de l'ordre de la parole muette, ensommeillé dans les choses, refait surface grâce à l'attention que l'artiste porte à l'enregistrement, à la documentation d'événements qui divertissent l'insoutenable réalité d'exister.

Lieu du désir

Aux confins des aléas du quotidien et du méandre des afflictions du savoir pratiquer l'intime, la sphère érotique surgit des photographies pour créer un lieu de concupiscence et, de même, ce que Hubert Marcuse appelle l'Érosphère¹³ : lieu de jouissance sans prescription ni interdit, se présentant à soi dans un échange de regards qui engage le regardant à « *participer activement à l'élaboration de la photo en reconstruisant ce qui la précède et les circonstances dans lesquelles elle a été prise* »¹⁴. Reconstruire pour mieux s'identifier, se retrouver face à la socialité et à l'individualité puisque toujours seul. La contemplation des images suscite l'autre en soi – complémentaire –, marquant le vide, l'absence certes, mais responsable de l'éclosion de la personnalité, de la présentation de soi de l'intérieur vers l'extérieur. De ce fait, Goldin utilise le corps (motif) comme citation, pour compléter l'attraction vers l'autre qui accompagne le désenchantement et la solitude. Citer le monde c'est, aussi, se citer soi-même, prendre présence dans le vécu, c'est s'incorporer en tant que réceptacle, habité et habitable, affectivement. La mémoire enregistre ce qui appartient au monde extérieur à soi et elle réalise : phantasme, rituel compris, les investissements et encourage le regardant dans un *faire valoir* ce qui l'anime. Fragments partiels, voire même rehauts et avilissements, les photographies citent ce qui est de l'ordre du reconnu, du souvenir : expériences sexuelles, sensuelles et érotiques qui (re)jaillissent au quotidien dès qu'il y a contact avec l'être cher et qui redonnent vitalité au sentiment d'exister, de s'incarner, de s'historier-citer... Tel que souligné par Nycole Paquin, « *même si nous n'en sommes pas toujours conscients, notre mémoire des choses n'est toujours que le souvenir de soi par rapport à cette chose. Dans le cas de l'identification du morceau cité, nous récupérons plus qu'une image appartenant à un autre espace plastique. Puisque la mémoire est avant tout qualitative, nous rassemblons des reminiscences sensorielles et émotives, plus ou moins vagues concernant notre rapport initial à l'image source, et les intégrons*



à notre évaluation et à notre appréciation de l'œuvre citante. »¹⁵

L'œuvre citante, dans ce cas-ci, renvoie aux propensions instinctuelles, désir de faire corps avec l'autre; tout n'est que pulsionnel, fusionnel. Goldin cite l'ensemble des possibles érotiques et le soumet à la vue de tous dans un entrelacs d'échanges affectifs. Les photographies dérangent et amenuisent, tout à la fois, les rapports de force, de pouvoir, de différenciation des « genres » de la sexualité humaine : homosexualité (*Jens and Clemens Starting Lovemaking : Bodyshapes*, 2001), hétérosexualité (*Joana and Aurèle Making Out in my Living Room, NYC*, 1999) et les pratiques et comportements « genrés » : travestis, *drag queens* (*Joey at the Love Ball, NYC*, 1991). Cette mise en montre des multiples formes du désir sexuel marque l'engagement social et politique de l'artiste dans la désublimation et le décloisonnement des conventions normées.

Particulièrement intéressée par l'effacement des frontières identitaires (mœurs) et les « marqueurs » qui différencient les sexes, Goldin raconte : « *When I was fifteen, the perfect world seemed a place of total androgyny, where you wouldn't know a person's gender until you were in bed with him or her. I've since realized that gender is much deeper than style. Rather than accept gender distinction, the point is to redefine it. Along with playing out the clichés, there is the decision to live out the alternatives, even to change one's sex, which to me is the ultimate act of*

autonomy »¹⁶. Les rôles sexuels sont interchangeables, malléables et, par le fait même, responsables de l'acceptation des dissemblances identitaires qui s'appuient sur des discours trop souvent homophobes, hétérocentriques, ethnocentriques.

L'harmonie du lieu

Encouragée par les lieux représentés et la monstration des corps consentants, envoûtants, l'exposition crée une enclave du permissif. Les images suscitent l'excitation – elles trahissent le désir. Les regards furtifs entre le regardant et l'image suscitent un corps à corps qui propulse dans l'allégresse : un point de non-retour, la séduction opère, exalte et fascine jusqu'à s'abandonner. Telle une rencontre entre deux partenaires amoureux, l'accélération des battements de cœur, la montée du désir engage la perte de toute rationalité. L'instinct prend le dessus à un tel point qu'on ne peut lui refuser les faveurs que les photographies offrent : le loisir d'échanges charnels et affectifs en quête d'expression, d'affranchissement des pulsions libidinales.

Nan Goldin maîtrise le savoir pratiquer l'intime, elle le fait non pas en tant que spectateur hors-champ ou qu'observateur, mais bien en tant que complice qui partage le même vécu. Elle documente des expériences de vie qu'elle a vécues elle-même, ce qui marque une très grande sensibilité dans la communication des ressentis qui se présentent à elle. En fait, l'intimité des lieux est propice à l'exhibition des corps en totale li-



berté d'échanges et d'exposition de leur vulnérabilité. Qu'il s'agisse de représentations de corps enlacés, déchirés, peïnés, enjoués, décorés, amoureux ou solitaires, ils sont toujours présents. Même dans les photographies de chambres vides, leurs traces physiques témoignent de leurs pratiques et de leur accoutumance aux lieux.

Allant jusqu'à l'élimination de toutes trace du « faire » photographique, Goldin utilise la photographie afin d'habiter le désir d'affects qui modélisent les rites du quotidien. L'espace sert d'ancrage à la nomination d'us et coutumes qui s'immiscent dans les intervalles de la vie privée. Généreuses, ses photographies n'inquiètent, outre mesure, que la présence de soi dans l'image. Cette présence, n'en est-il que pour soi, désigne ces lieux où le temps s'arrête, où deux corps se rencontrent pour défier, à intervalles sporadiques, les eaux troubles – contrôler la nature, maîtriser le temps qui passe et combler le silence. Goldin navigue dans les eaux troubles pour nuancer, « silencer » les « bruits » qui nous empêchent d'assouvir le désir... elle ouvre les volets extérieurs pour qu'habitent dans l'espace intérieur les « bruits » de l'intime. Elle réveille la sonorité des lieux privés...

KARL-GILBERT MURRAY

NOTES

- 1 Film 16 mm transféré sur dvd. Réalisation : Nan Goldin et Edmunt Coulthard, BBC, 50 min 27 sec.
- 2 Vidéo. Réalisation Jean-Pierre Krief (directeur), Production : KS Visions, France, co-production : Arte, France, 12 min 48 sec.
- 3 83 diapositives et trame sonore. Chanteuse : Eartha Kitt. Réalisation : Yvon Lambert, 1998, collection Lambert en Avignon, 5 min. 33 sec.
- 4 228 diapositives (5 thématiques : *Breathless*, *French Kissing*, *Nesting*, *Sweet* (Clemens & Jens), *Fever*) et trame sonore. Chanson : *Prayer of the Heart*, compositeur : John Tavener, chanteuse : Björk, musique ; Brodsky Quartet, collection et réalisation Centre Georges-Pompidou, Paris, 5 min 8 sec.
- 5 Le monde des travestis, des *drag queens*, du milieu gay, de la drogue, de la prostitution, de la vie au quotidien d'amis (es), de la solitude, du sida.
- 6 L'artiste utilise l'expression « famille élargie » pour parler de ses amis : Christine, Cookie, Sharon, Eric, Yvan, David, Tommy, Anthony, Guido, etc.
- 7 Paulette Gagnon, « La dérive du soi vers l'autre », in *Nan Goldin*, Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, avec la collaboration d'Éric Mézil, 2003, p. 11.
- 8 « *The thing about my work is, nothing is prearranged, prethought, premeditated. In no way was I directing the pictures; they're just fragments of life as it was being lived. There was no staging. When you set up pictures you're not at risk. Reality involves chance and risk and diving for pearls.* ». Tom Holert, « Nan Goldin Talks to Tom Holert », <http://artforum.com/inprint/id=4292>, le 15 mai 2003.
- 9 A.M. Homes, « The Intimate Eye », *Mirabella*, n° 79, septembre-octobre 1996, p. 107.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Larys Frogier, « La photographie de Nan Goldin est touchante », *Parachute*, n° 86, avril-mai-juin 1997, p. 18.
- 12 Paul Ardenne, *L'image corps/Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 192.
- 13 Herbert Marcuse, *Éros et Civilisations*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- 14 Nan Goldin et Guido Costa, *Nan Goldin*, Paris, trad. de l'anglais par Anne-Bécharde-Léauté, Phaidon, 2001, p. 3.
- 15 Nicole Paquin, « Plaisir de reconnaître, regard trans-historique », *ETC Montréal*, n° 32, déc. 95-févr. 96, p. 8.
- 16 Marvin Heiferman et al. (éd.), *The Ballad of Sexual Dependency/Nan Goldin*, New York, éd. Marvin Heiferman, Mark Holborn et Suzanne Fletcher, Aperture, 1986, p. 2.