

ETC



La tour et l'asile, l'artiste et son double, la vie en retour Nan Goldin, *Soeurs, Saintes et Sibylles*, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris. 16 septembre - 1^{er} novembre 2004

Isabelle Hersant

Numéro 69, mars-avril-mai 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35190ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hersant, I. (2005). Compte rendu de [La tour et l'asile, l'artiste et son double, la vie en retour / Nan Goldin, *Soeurs, Saintes et Sibylles*, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris. 16 septembre - 1^{er} novembre 2004]. *ETC*, (69), 64-66.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Paris

LA TOUR ET L'ASILE, L'ARTISTE ET SON DOUBLE, LA VIE EN RETOUR

Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*,
Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris. 16 septembre – 1^{er} novembre 2004

*I*t seems so long ago... Une heure à peine s'est écoulée et la voix sombre de Léonard Cohen s'élève du noir tombé. Temps elliptique d'un récit de la vie soudée à la mort comme à une sœur, ou temps réel pour un aller sans retour dans la violence de l'existence. La vie fracassée d'une jeune fille qui se suicida en 1964, à l'âge de dix-huit ans. Et la vie meurtrie de sa sœur, Nan Goldin, dont le dispositif *in situ* qu'elle a aujourd'hui réalisé marque sans aucun doute un tournant majeur dans son œuvre, commencée au milieu des années 70.

Triple projection juxtaposant photos de famille et vidéos faites en asile, voici qu'elle forme une véritable pièce architecturale. Face à l'espace en arc de cercle du spectateur se déploie celui, à l'identique, d'un ensemble de trois écrans présentant sur quinze mètres de large le journal de la vie révoltée pour destinée. D'où ce triptyque monumental qui intègre au défilé continu de l'image fixe et animée sa partition *off* : grain égal et puissant de la voix féminine qui raconte, et reliefs aigus de sons qui déchirent. Car s'il revient en clé de voûte du dispositif, le diaporama comme médium éminemment goldinien s'ouvre à une dimension encore jamais explorée par l'artiste.

Invitée par l'édition 2004 du Festival d'Automne à exposer dans la chapelle de l'Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, l'artiste étasunienne a en effet travaillé selon une double approche du lieu. Sujet de par son passé (une histoire de la folie) et objet de par son espace (un endroit de culte), il l'est assurément, cet hôpital parisien aujourd'hui général, comprenant en son enceinte une chapelle en activité. Laquelle fut bâtie au XVII^e siècle, comme édifice central d'un ensemble alors destiné à l'enfermement des mendiants et prostituées, avant que la fin du XIX^e siècle n'en fasse ce haut lieu européen, immortalisant par la photographie les « hystériques de Charcot ».

De la *pécheresse* dont l'âme sera sauvée par la prière, à la *folle* placée sous le regard masculin des savants, c'est dire l'histoire de la femme, enracinée à la *sorcière* des temps de l'Inquisition, où vient donc se relier *Sœurs, Saintes et Sibylles*. Dispositif image/son installé dans un lieu fréquenté au présent par les fidèles qui viennent se recueillir face aux cierges allumés, et indiqué comme tel par les horaires de messes affichés sur la porte. Aussi, le visiteur est-il préparé à découvrir de même ceux de la projection et à attendre, entre l'or des flammes et la lumière des baies, qu'elle commence. L'espace de l'œuvre étant construit à six mètres au-dessus du sol, la tour qu'il forme, hermétiquement fermée de noir et suspendue dans le chœur, est acces-

sible par un escalier métallique. Lequel mène à une passerelle semi-circulaire où pas plus de quatre-vingt spectateurs à la fois peuvent se tenir debout face aux trois écrans.

De sorte qu'à rapprocher le public dans cette ascension vers l'ogive de pierre dont la pointe s'élève à trente-cinq mètres de hauteur, c'est aussi l'idée d'une famille que recrée Goldin. Artiste ayant rompu avec la sienne à l'âge de quatorze ans pour fonder celle que constitueront ses amis dont elle photographia la vie, de l'amour à la mort et de la drogue au sida¹. Et une famille d'inconnus en ce lieu, visiteurs étrangers les uns aux autres mais où s'incarne la forme d'un lien tandis qu'ayant gravi les marches en silence, le groupe se soude corps à corps en s'appuyant au coude à coude contre la rambarde, sous laquelle se déploie un vide vertigineux.

Un vide comme appel du vide au regard de *Sœurs, Saintes et Sibylles* – pièce filmique bâtie selon le procédé linéaire de la narration, mais œuvre qui noue la boucle d'un parcours enraciné à la perte d'une sœur aînée internée à l'âge de quatorze ans par ses parents, voyant comme folle l'enfant rebelle. D'où ce vide comme espace du dispositif « scéno-cinématographique »², plaçant le spectateur au bord d'un précipice que la triple image viendra raconter.

La mort en face

Car il y a l'attente dans l'ombre, le temps de saisir l'ampleur de l'installation qui suppose trois visites de l'œuvre. Rejouant la figure trinitaire énoncée dans le titre, la place du regardeur selon trois points de vue, au centre, à gauche et à droite de la passerelle, qui offrent chacun la vision totalisante propre au panoptique. Ensemble architectural de la surveillance et de la punition analysé par Foucault dans son travail sur l'asile et la prison, et que le dispositif de Goldin donne à expérimenter *in vivo*.

N'était qu'à gauche, le spectateur n'aura pu voir l'un des deux mannequins grandeur nature disposés tout en bas sur le sol, tels des gisants offerts par plongée totale aux regards. Soit « l'homme foudroyé » dans un renforcement qui le soustrait du présent allégorisé par le centre, où repose une femme de cire étendue dans un lit près duquel une table de nuit empile les signes de la dépression, médicaments, cigarettes et boissons. Aussi y a-t-il cette fois matière à désaccord. Car à composer une mise en scène dont les effets appuyés évacuent toute élaboration de sens, ce que l'un et surtout l'autre désignent du vide vient précisément réduire sa puissance d'attraction. C'est-à-dire



Nan Goldin, *Pyjamas Priority*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.



Nan Goldin, *Parents leaving the grave*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

la pensée du vide comme élément de l'œuvre d'où se conçoit la tentation du vide comme mise à l'épreuve du spectateur. Et face à la dialectique image/son qui se prépare, ne répondent guère ces deux mannequins datant du XIX^e siècle, dont le caractère anecdotique parasite tout dialogue intérieur avec le lieu.

Visiteur enfermé là comme dans la tour où Sainte Barbe fut cloîtrée. Fracas d'un orage rompant le silence et zébrures des trois écrans qui s'allument : l'histoire commence, portée par la voix *off* dont le ton égal va souder entre eux trois récits de femmes rebelles. En forme de prologue, celui d'une jeune Turque du IV^e siècle, convertie au Christianisme par révolte contre son père qui l'avait emprisonnée afin de préserver sa virginité. Princesse musulmane béatifiée en Sainte Barbe, dont les icônes amenées à l'échelle gigantesque du triptyque se succèdent en tournoiement d'or dans l'obscurité. Noir total qui s'abat sur la fin du récit : mise à mort de la fille par le père ayant découvert sa conversion, lui-même frappé par la foudre divine après avoir décapité l'insoumise. Tonnerre relayé par une sonate, passage au noir et blanc d'un album de famille, et glissement de « l'homme foudroyé », père de Sainte Barbe, vers un jeune marié du début des années quarante. Images d'un couple « classe moyenne, États-Unis » dont l'homme à l'air mélancolique sera bientôt père de « Barbara Holly Goldin, née le 21 mai 1946 ».

Chuchotements fissurant des mélodies sans cesse rejouées, sirènes hurlantes devant les pages de la vie sans histoire. Articulant la légende au journal intime, le récit continue, de la sainte à la sœur, porté par le « elle » énoncé sans rupture par la voix. Grave et magnifique, ce timbre féminin dont l'absence d'émotion incarne l'événement comme réalité objective, que le triptyque organise en réel subjectif. Défilent ainsi les sourires d'une enfance entre piano et fêtes d'anniversaire, l'arrivée d'un frère puis de la cadette, Nan, à qui Barbara de sept ans son aînée apprendra « à regarder le coucher du soleil ». Vues extérieures et intérieures d'un pavillon en banlieue chic de Washington, pelouse impeccable et salon familial désert.

Accélération de l'image qui devient le film d'un certain désespoir, souvenirs de vacances figées contre l'écran de la nuit noire où brille la lueur d'une seule fenêtre. Vaisselle brisée. Cris et insultes entre la mère et la fille, écolière modèle passée à la rébellion de l'adolescence. Hurlements et cloches d'église à toute volée : « vers l'âge de douze ans, elle déclare vouloir se prostituer ». Photos déchirées et dernières images d'elle parmi des camarades avec lesquels elle se confond. Mais aucune de sa « mauvaise fréquentation », son petit ami, Noir et boxeur, qu'elle appelait « sa force, son soutien, solide comme un roc ». Chaos de l'image qui tourne, et parcours d'une ambulance qui roule. Paysage crépusculaire, gros plans de verrous et



couloirs vides. Barbara a été placée en hôpital psychiatrique par ses parents.

Rapport d'admission et notes manuscrites. Bitume mouillé de ses fugues et lames de ses automutilations. Peluches alignées sur l'oreiller, barreaux et cris d'internées. Du lointain, la sonate revient, écrasée par un sifflement qui enfle. Sur le spectateur, un train qui arrive, filmé à hauteur de rails. Le même passage des roues sur les trois écrans à la fois : Barbara s'est suicidée après quatre ans d'enfermement en asile. Gros plan sur l'herbe près de la voie ferrée, la caméra regarde le soleil en face et la voix *off* raconte : « Selon la police, le train est passé sur la fille, traînant son corps sur une centaine de mètres. »

Et encore : « Trouvé dans son sac. De Joseph Conrad : C'est une drôle de chose que la vie — ce mystérieux arrangement d'une logique sans merci pour un dessein futile. Le plus qu'on puisse en espérer, c'est quelque connaissance de soi-même — qui vient trop tard — une moisson de regrets inextinguibles.

Johnny Cash et chants d'oiseaux

Vue surexposée du train, disparition avec lui de la vie qu'il a emportée. Pantalon rose vif du frère auquel Nan, onze ans, est appuyée comme à un *roc solide*. Photo de famille sur l'herbe verte devant la tombe, frère et sœur assis dos à dos au centre d'une désunion : d'un côté, la mère allongée dans une sorte de retrait et de l'autre, le père, regard poignant vers l'inscription dans la pierre.

Solitude de chacun et présence invisible de la récitante qui passe du « elle » au « je ». Voix *off* qui résonne dans le corps du spectateur comme l'appel de l'artiste vers son *alter ego* d'où se poursuit l'histoire — coupure avec sa famille qui l'avait coupée de sa sœur. École de photo à Boston, premiers instantanés de ses amis, étudiants dans un parc, ailleurs *drags* sur un pont. Séquences au flash d'une nouvelle vie, fêtes nocturnes et lignes de poudre dans le bar où elle est serveuse. Punk-rock de Nick Cave qui fracasse la voix et polaroïds de la vie sans réserve qui défilent en format monumental avant la plongée vers l'autre côté du miroir : « La drogue m'a libérée, avant de devenir ma prison. »

Errance dans une chambre, entre un lit et une chaise. Autoportraits de l'artiste en désintoxication et plus tard dépression. À son tour enfermée, mais à sa demande et filmée par une autre patiente. En 2002, visage bouffi et regard noyé, comme emprisonnée dans le fantôme du passé. Automutilations d'une histoire qui se rejoue, *elle* : coupures au rasoir, *je* : brûlures de cigarette, dont l'une en direct devant la caméra, entre deux vues fixes de l'avant-bras atrocement marqué. Trou dans la chair qui déplace la souffrance du trou laissé par la morte. Trou des photos manquantes de la sœur comblé par celles de son autodestruction. Mais trou aussi comme enfermement de l'artiste à son œuvre : bandages sans cesse défaits et refaits sur les plaies, chute du regard au bord d'un gouffre où se rappelle Egon Schiele en prison. Œuvre interdite comme l'amour dans la violence de l'existence, la beauté du sexe qu'elle amène vers la mort mais que l'art offre à la vie.

Nan Goldin à l'asile. Mise en abyme sur deux écrans de son portrait à la fenêtre. À droite, vue éloignée, à gauche, plan rapproché, la même image qui la montre en clair-obscur dans la nuit devant la ville. Solitude jusque dans le dépouillement chromatique où l'orangé brûlant le noir renvoie à l'intensité retrouvée de son regard. Mais tel que le peignait Edward Hopper, un isolement existentiel en cadre fermé sur le sujet. Sur l'écran du milieu, l'une des photos de paysage, tracé d'étoiles ou givre en forêt, qui arrive comme la nature d'un autre monde, après la traversée du miroir. Triple surface de projection redevenue cependant aussi noire que les vitraux masqués.

ISABELLE HERSANT

NOTES

¹ D'où la très célèbre *Ballade de la dépendance sexuelle*, dont la dernière version (un diaporama de 298 photos) était visible à la même période dans l'exposition thématique *L'Ombre du temps. Documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*, Jeu de Paume, Paris (28 septembre-28 novembre 2004).

² *Sœurs, Saintes et Sibylles* s'achève par un générique de fin faisant défiler sur l'écran de droite l'impressionnante liste de ses concours, aides et collaborations. En premier lieu, celle de la scénographe, Raymonde Couvreur, qui a aussi participé à l'écriture et à la réalisation.