

## Du désir autobiographique à la fiction du désir. *Teenage Lust* de Larry Clark (1983) et *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin (1986)

Publié dans CERCLES [Rouen] 1 (1991), pp. 47-57

La photographie est un lieu privilégié pour s'interroger sur le désir. Nous avons choisi ici de nous interroger sur une modalité particulière, l'expression photographique du désir à travers deux autobiographies.<sup>1</sup> Les deux œuvres choisies, toutes deux autobiographies déclarées, semblent, par leur apparence immédiate être radicalement opposées, mais comportent, en réalité, beaucoup de points communs *paradoxaux*. Car elles s'attaquent, avant tout, au désir de dire le soi dans ce qu'il peut avoir de plus intime, de plus direct et donc à la fois de mieux partagé et de moins partageable, c'est-à-dire de moins compréhensible parce qu'irréductible à l'autre. En même temps il n'est pas étonnant que de telles confessions nous arrivent d'un pays qui a réuni en un cocktail explosif une tradition puritaine de la confession publique, une philosophie de l'individu des plus ambiguës (il suffit d'observer le mot « self » dans la culture nord-américaine) et un goût immodéré pour la psychanalyse bien ou mal comprise.<sup>2</sup> Dans les deux « textes » choisis ici le « désir de se dire » passe par le dire du désir sexuel bien sûr, mais celui-ci n'est que l'expression d'un désir bien plus fondamental, que j'ai envie d'appeler bien trivialement le désir de réussir sa vie, de ne pas laisser se dilapider ce capital irremplaçable. Ce désir, qui prend ici des tours désespérés, s'ordonne autour de la dialectique du contrôle (de la maîtrise) et de l'abandon (abdication, capitulation) et se développe le long de quatre axes majeurs : l'ordre comme manifestation du désir de (se) comprendre d'abord, la mémoire ensuite comme désir de plénitude de l'individu, puis les transgressions des limites de la représentation comme expression du désespoir et de la souffrance, le regard enfin comme structuration de l'espace et mise en scène du fantasme. Cela permettra de voir comment l'on passe du désir d'autobiographie à la fiction du désir, d'une parole privée à une parole publique, de « l'inessentiel à l'essentiel ».<sup>3</sup>

### 1 - Ordre

Nous nous trouvons, dans les deux ouvrages, devant la manifestation assez classique du travail de l'inconscient dans ses méandres, ses fausses pistes et ses figures, et la tentative de mise en ordre de

---

<sup>1</sup> Larry Clark, *Teenage Lust* (n.l. : n.p., 1983) ; Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (New York : Aperture, 1986).

<sup>2</sup> Se raconter toujours et partout, voire se dilapider dans le récit de soi (dont il importe peu de savoir s'il atteint à quelque vérité que ce soit) semble être une activité favorite des Américains. Aujourd'hui, avec la globalisation électronique de ces exhibitions du soi, cela se traduit, par exemple, par certains "talk shows" ("histoire vécue") ou les émissions programmant les vidéo familiales des spectateurs.

<sup>3</sup> François Soulages, « Médiation et autobiographie, » in « La photobiographie, » *Les Cahiers de la photographie* 13 (1984).

l'expérience de la vie par les sujets. Pourtant cette recherche d'un ordre paraît ne pas se suffire de l'image, même réordonnée sous forme de livre. La présence de texte, à la fois commentaire (lecture des images) et justification est signe que quelque chose déborde. Chez Goldin ce texte est lecture psychanalytique (sauvage) de la vie du photographe, divagation théorique approximative sur les liens qui unissent les êtres humains, ainsi que prescription de lecture. Il est surtout justification du projet photographique et définition du statut des images pour leur auteur. Chez Clark au contraire le texte est vraiment autobiographie orale. Il n'est ni interprétatif ni justificatif des images, simplement récit de vie. Cette différence tient au fait que si tant pour Clark que Goldin il y a continuité parfaite entre la vie et l'acte photographique, les modalités du rapport vie-photographie sont radicalement opposées.

Clark photographie comme il vit, son travail photographique n'étant qu'*un* des éléments du récit de vie. Il aborde a posteriori la constitution de son autobiographie mais ses projets professionnels (comme les drogués de Tulsa ou la 42ème rue) sont des extensions de son existence personnelle. Cela est si vrai qu'à la fin de son récit (écrit) placé après l'indication « last page » clôturant la séquence d'images, le temps du récit rejoint le temps de l'énonciation (« *See, I've got the dummy of Teenage Lust now...* »), et le temps du photographique (les dernières images) celui du photographié / vécu (sa propre expérience réelle dans le quartier de la 42ème rue). La boucle ne se boucle (et les deux « textes » ne se rejoignent) que dans le « présent immédiat » et la confusion de l'acte photographique, de l'acte de parole/écriture, et de l'acte de vivre tout court.

Goldin, en revanche, vit comme elle photographie, son « œuvre » unique (à part quelques travaux de commande dont on ne sait rien) étant sa vie qui se confond avec ses images. Son appartement est un studio permanent, ses sujets les enjeux mêmes de sa vie (« *These pictures come out of relationships, not observations* »), l'appareil — la métaphore est ici patente — comme un membre nouveau : « *It's as if my hand were a camera. If it were possible, I'd want no mechanism between me and the moment of photographing. The camera is as much part of my everyday life as talking or eating or sex.* » [Ballad, 6] Fantasma classique de l'abolition de la distance entre la vie et la représentation et qui justement est la condition nécessaire de l'existence de l'image, comme si, en photographie, l'autobiographie ne pouvait se concevoir que contre le principe même de la représentation, c'est-à-dire comme une super-illusion réelle, un vrai vrai-semblant, ravivant par là-même la conception naïve que le public a d'elle.

En dépit de la révélation verbale de ces désirs, la réalité de la photographie, et de la représentation, tant chez Nan Goldin que chez Larry Clark révèle bien (nécessairement, par essence devrais-je dire) une mise en ordre par l'application simultanée de trois principes : le cadrage (découpe d'espace), la prise (découpe de temps) et surtout la *pose*. En effet, malgré les effets de « prises directes » revendiqués, il y a cet arrêt que constitue la pose, cette distance qu'elle instaure entre réel et réalité, ce regroupement d'éléments épars ou cette (re)composition qu'elle opère avant même le dispositif photographique et à cause de lui. Elle est ce filet, cette césure qui existe même chez Clark, dont la manière est pourtant en apparence plus « naturelle », et montre à quel point ce qui nous est montré est bien de la mise en scène / en ordre / en sens du désir et non un ordre naturel que l'appareil photographique révélerait dans l'apparent chaos des choses.

En effet, on a le sentiment que dans la réalité (des sujets) tout se déroule comme sur une scène ou dans un film et que la vie n'est qu'une histoire incontrôlable à laquelle le sujet-photographe assiste en spectateur. Elle paraît échapper comme nous le fait sentir la longue confession écrite de Larry Clark : les événements s'y succèdent sans relations causales, simplement concaténés, unis par la seule série chronologique ; le narrateur même hésite lorsqu'il parle de lui dans une note : « I » est devenu « i », comme s'il n'était pas sûr de sa *propriété*. Le sujet est totalement soumis au courant qui l'emporte comme dans le rêve. Chez Goldin aussi, en dépit de l'affirmation que « My diary is *my* form of control over *my* life [...]. I'm not crashing; this is *my* party. This is *my* family, *my* history » [*Ballad*, 6, mes italiques], il semble bien n'y avoir ni rime ni raison. Malgré les possessifs (« my » est un pronom qui a pour référence le sujet de l'énonciation) le sujet vacille : tantôt « I » (« me » / « my »), tantôt « Nan », tantôt inscrit en creux (« roommate »).

Ou, pour être plus précis, il s'interroge avec désespoir (car nous sommes témoins d'une souffrance) sur ce qui conditionne la nature *mécanique* de la pulsion désirante. C'est le sens des bouts de films choisis par Clark pour parler de son adolescence. On y voit — ou plutôt on y devine — des corps enchevêtrés dans un lit. Répétition saccadée, parfaitement rythmique comme le battement du métronome, d'images *presque* identiques de copulation vue par le voyeur (angle et cadre-lucarne) ou le fétichiste (cela se termine par un gros plan des pieds), mais qui nous est refusée dans sa totalité par la représentation bien sûr mais aussi par le drap qui masque le centre des choses — les organes génitaux.

Les titres des ouvrages vont dans le même sens. Tous deux indiquent que le photographe est hors-de-lui : *lust* signifie que l'on est *irrésistiblement* attiré par l'autre (« *intense longing* ») et *dependency* que l'on ne se gouverne plus. On ne s'appartient plus, on est possédé. D'ailleurs, si cela ne suffisait pas, les éléments biographiques « vérifiables » des photographes (traumatismes psychologiques, problèmes psychiatriques, toxicomanie) viendraient renforcer cette lecture. La question qui traverse leur recherche de l'ordre et de l'ordre des choses à travers la photographie est donc : pourquoi sommes-nous mécaniquement esclaves du désir, pourquoi sommes-nous des machines désirantes alors que cela n'engendre que le malheur ? Et la photographie apparaît comme ce qui pourrait peut-être combler le manque engendré par le désir.

Ainsi les images de Clark et de Goldin constituent une double extériorité : mise en scène de leur vie et objectivation de leur présence au monde (« je suis bien vivant »), elles sont aussi la matérialisation de l'extase, de l'extériorité à soi qui les obsède, voire les rend fous.

## 2 - Mémoire

Pour échapper à cette obsession, il faut retrouver l'ordre de la chronologie, la causalité, c'est-à-dire retrouver la mémoire, qui, au plus profond, nous constitue en sujet.

Clark, à sa sortie de prison rentre chez lui, à Tulsa, et, dans la pièce du sous-sol, retrouve ses caisses d'images. Il s'enferme pendant deux jours pour tout rassembler et mettre de l'ordre (« getting my stuff together ») avant de partir pour New York, retrouver Ralph Gibson et faire un livre bilan qui sera *Teenage Lust*. Mais, indissolublement liés aux images d'une vie, il y a l'héroïne, la bière, le Valium, l'herbe et le sexe (« fucking » c'est-à-dire la focalisation de toute la sexualité sur la pénétration), le tout

mêlé dans un ordre aléatoire dont la seule logique est le désir et le manque. La force qui pilote le déroulement de l'histoire, c'est l'impossible assouvissement de tous les désirs, et la seule force qui permette de garder une trace de conscience du processus, c'est la photographie avec ses images si facilement manipulables dans l'ordre du symbolique.

De son côté, Goldin le dit explicitement, il s'agit de se souvenir lorsque les effets de l'alcool gommement la mémoire vivante [*Ballad*, 9], il s'agit par un stratagème mécanique de conserver le pouvoir sur sa propre histoire pour ne pas passer sa vie à passer à-côté d'elle [*Ballad*, 9] Car la mort de la sœur a introduit une rupture terrible : l'absence que ne peut pallier aucune trace tangible, le souvenir que ne peut raviver aucune photographie, enregistrement, etc. Cette perte de sa propre « mémoire réelle », Goldin va vivre pour la conjurer en prenant des photographies elle-même, en ne comptant plus sur le regard des autres : « I don't ever want to be susceptible to anyone else's version of my history.[...] I don't ever want to lose the real memory of anyone again » [*Ballad*, 9]. D'où la dédicace de l'ouvrage au « souvenir vrai » de sa sœur, perdu pour toujours, objet réel du deuil. Les images sont pour elle à la fois des garde-fous contre la réécriture de la fiction historique qui tient lieu de mémoire et des déclencheurs d'affects qui permettent de reconstruire la réalité, la vie tout entière [*Ballad*, 9]. Cette définition montre bien la limite de l'intérêt des images de Goldin, comme de toutes les images privées quand elles ne sont vues que comme moyens de préserver une mémoire privée, donc inaccessible à l'étranger. Thérapie de survie pour une jeune femme que la société condamne à finir dans le suicide [*Ballad*, 9], ce travail photographique permet à Goldin de se placer à côté de sa vie, de la regarder de l'extérieur et d'en renouer les fils. Mais en même temps, elle sent bien que ce travail personnel, aussi valable soit-il pour l'individu, n'a peut-être aucune valeur pour les autres. Elle proclame donc l'universalité du thème traité, invoquant l'art et nous expliquant que, bien qu'il s'agisse d'individus précis, leurs tourments (les difficiles relations entre hommes et femmes) nous concernent tous. Remarque naïve et fondamentale à la fois. Car Goldin pose là le problème de la valeur de l'image photographique qui est toujours celle d'un *hic et nunc*. *Teenage Lust* souffre moins de cette limite car il fonctionne en même temps comme le journal de travail de l'artiste, susceptible d'apporter un éclairage supplémentaire sur l'œuvre.

Mais ces deux livres ne sont pas que des introspections de la mémoire privées. Ils sont aussi pour nous des « rétrospections » de la mémoire visuelle collective d'une époque. Clark et Goldin sont en effet des produits de leur décennie tant par la chronologie que par la démarche. Larry Clark appartient aux années soixante-dix. Né dans ce coeur de l'Amérique qu'est le Midwest d'une famille de modestes employés (son père est VRP), il a parcouru le continent en tous sens et a travaillé un peu partout. Sa vie s'inscrit, autour de certains lieux clefs, dans l'errance constitutive d'une génération dont il est l'héritier à bien des égards (culture de la drogue, du sexe, de l'amitié — on croirait voir un personnage de Kérouac parfois). Il *est* en quelque sorte l'Amérique qu'il sillonne en auto-stop, en vieille guimbarde, en autobus ou même en avion. Nan Goldin est presque l'archétype contraire. Photographe des années quatre-vingt, sa référence est urbaine, son monde est celui des intérieurs. Elle est née dans la capitale fédérale, a grandi dans l'autre coeur de l'Amérique, celui de la tradition et de l'origine (Boston), dans une famille que l'on sent aisée, et vit à New York (centre des centres).

Même opposition au niveau du style. La photographie de Larry Clark est frankienne ou kleinienne : noir et blanc violent, Leica qui fait partie intégrante de la vie, images brutes dont la plupart sont des arrachements. Goldin par contre nous offre des couleurs riches, des images soignées dont l'esthétique doit tout à la publicité, parfois sophistiquées, toujours posées et liées à une machinerie lourde qui invite au cérémonial.

Même contraste dans la forme du livre. Clark conçoit sa présentation comme un album de photos de famille. Il puise d'ailleurs dans celui de sa propre famille (photos quand il était enfant, portraits de studio dont il conserve même les bords crénelés et les coins) et y ajoute des fragments de films et des articles de journaux relatant ses démêlés avec la justice. Genre codifié (mémoire de la famille, lieu de réconciliation et de parole), *scrapbook* (fragments d'une vie) ainsi que *logbook* (journal de travail), c'est en même temps une œuvre critique et subversive de « l'œuvre d'art » accomplie.<sup>4</sup> *Teenage Lust* est un livre brut (l'ensemble est présenté comme une maquette) et direct où la vérité se cherche (insertion de points de vue divers et d'images d'autres photographes), même si cela comporte des ambiguïtés puisqu'à la fois il porte la trace visible de la *main* de l'auteur (les légendes sont calligraphiées) et le nom même de cet auteur s'efface de la place qui lui est d'ordinaire attribuée. De plus, Clark s'autoédite avec l'aide d'un réseau d'amis dont Ralph Gibson (représenté sur deux photographies).

Face à cela, *Ballad* est un livre de photographies très classique de facture impeccablement lissée et glacée (au deux sens du terme), presque luxueux. C'est un produit élaboré commercialement par une maison prestigieuse et installée, Aperture, sous la direction de trois « editors » (« edited with Marvin Heiferman, Mark Holborn and Suzanne Fletcher ») puis lancée par une publicitaire astucieuse comme un phénomène médiatique, en particulier au RIP d'Arles en 1987. La jaquette présente d'ailleurs tous les attributs de ce type d'objet, par exemple la biographie composée par l'éditeur et accompagnée d'une photographie de l'auteur, faite par un autre photographe.

### **3 - Les limites de la représentation**

Les critiques parlent en général de Clark et de Goldin en terme de témoignage, de document sur des marginalités. Cette lecture, bien qu'erronée, est d'autant plus facile à faire que le monde où évoluent les deux photographes fascine et inquiète tout comme la liberté qu'ils prennent par rapport aux interdits de la figuration. En d'autres termes, un des enjeux de ces livres se joue dans la/les marge(s), marge sociale menacée externe sur la société et manifestation de ses pulsions secrètes, mais surtout marge de la figuration, bordure propre, nette et claire qui fait la photographie.

Clark et Goldin nous offrent sur ce sujet deux parcours visuels opposés. Chez Goldin le monde et la sexualité sont toujours cadrés. Cadrés et enfermés. Intérieurs, vitres, images « intradiégétiques », écrans, cadrages serrés et mêmes poses stéréotypées (qui constituent un cadrage par rapport à la référence).

---

<sup>4</sup> Sur le type d'autobiographie pratiquée par Clark voir le panorama du genre aux Etats-Unis dressé par Jonathan Greene, *A Critical History of American Photography* (New York : Abrams, 1984), 210-213.

La dépendance (celle du désir et de l'autre) est présente en tant que dépendance de la représentation / des représentations qui ponctuent le signifié. La marge est donc le lieu de l'impossible libération. Goldin joue la marge et la limite (des sens et des représentations) mais n'échappe pas à ce qui est chez elle une sorte de *fatum*, celui de humanité désirante. Tout au plus l'écrit peut-il apporter une possible consolation, un adoucissement de la douleur que refuse l'image (ne serait-ce que par l'auto-justification). Mais il n'y a pas de paix réelle à l'intérieur du cadre.

Il en va tout autrement de Clark. Le flux même des images, leur arrachement au flot du réel, leur « photographicit  » (comme on parle de littéralité) en font des objets libres. Car si l'on peut s'arrêter devant une photo unique de Goldin et la commenter comme un tableau, c'est beaucoup plus difficile pour Clark. Comme dans la réalité, ce qui fait sens, c'est le flot et non l'instant isolé. L'image et son cadre signifient donc *toujours* la marge, le hors-cadre, l'obscène qui devient le lieu de la vie, du mystère de l'indicible. Pas d'erreur possible sur ce point. Les Polaroids qui « retracent » son passage en prison en sont des contre-exemples d'une évidente clarté. Rupture de la mise en page (quatre images sur la page), rupture de la couleur (paradoxe d'une prison « dorée » et d'un monde extérieur gris), rupture du visage, mais surtout rigide identité du format carré pour une photographie « générique » (pratique automatique d'amateur), mise en scène de la marge — photographique, parfaitement régulière et immaculée — et pose délibérée conforme à ce que l'on attend de la pose photographique. La forme de ces souvenirs de la maison des morts (image d'une photographie de la chaise électrique, témoignage de Ralph Gibson) marque l'enfermement au moyen du code photographique. Mais cet enfermement est bien moins négatif qu'il n'y paraît puisque c'est pour le photographe devenu sujet de sa propre vie (« [...] I become the main subject — acting out [...] ») le moyen de tout effacer et de recommencer après s'être débarrassé des dépendances qui l'oppressaient, et donc du désir qui les engendre toutes.

#### **4 - Regard et mise en scène**

Le désir peut se dire mais non se photographier directement. Car le désir c'est toujours soit le regard désirant du photographe, élément difficile à définir formellement soit le désir de *voir* le désir de l'autre. Ici donc, plus que jamais, la photographie se construit sur la lecture et c'est le regard du spectateur, auquel sont offerts les fantasmes de Goldin et Clark, qui fait prendre sens à l'ensemble. Les deux livres se terminent d'ailleurs par des représentations qui constituent des horizons pour le message des ouvrages. La dernière image de *Teenage Lust* est une vraie photographie d'album. Elle représente trois frères qui se suivent par ordre d'âge et de taille. Image d'une fratrie unie (identité dans la différence) et d'une innocence dont la réalité est singulièrement attaquée par les autres images dont elle serait le (contre)point d'orgue (les jeunes garçons qui se prostituent dans la 42 me rue) ainsi que par l'érosion physique du signifiant (photo déchirée,  corn e, rap e jusqu'à en faire disparaître l'émulsion). Cette photo se donne donc comme représentation (du papier sensible) et comme talisman d'un passé gâché et irrécupérable (voir ce garçon bien gentil qu'était Larry au début). *Ballad*, quant à lui, s'achève par une inscription au pochoir sur un mur de deux cadavres enlacés, lien symbolique d'Eros et de Thanatos, effet mortifère du désir, horizon de toute existence (et donc fatalité), mais aussi survie, au-delà même du « bio

», de cette obsession unique, permanente et totale qu'est le désir. Présent, le regard l'est aussi dans le *dramatis personae*, la liste des personnages, par le jeu des renvois internes. Le lecteur essaie de relier dates, lieux, personnages et fragments de monde, et reconstruire les mises en ordre et les chronologies internes. Il l'est enfin par la présence de l'appareil photographique dans les images et/ou du photographe, soit directe, soit indirecte (comme par ses cigarettes).

Le regard est donc partout constitutif du motif de désir et c'est de cette opération qu'il faut rapprocher la nudité, omniprésente dans ces deux ouvrages. Elle ne me paraît pas en effet signifier le sexe (même lorsque des actes sexuels sont représentés) mais plutôt constituer une métaphore de l'abandon des parements sociaux, de la découverte de la vérité à l'heure du Jugement, et donc aussi une métaphore de ce que la photographie voudrait être : la révélatrice de la vraie nature des êtres.

On le voit, on ne saurait envisager ces images sans le regard de l'autre, c'est-à-dire mon regard. Il faut donc en réalité parler ici non pas d'autobiographie mais de fiction fantasmagorique, de mises en scène (implicite chez Clark ; explicite chez Goldin) de pulsions qui passent par une *expérience* photographique.

Le titre des ouvrages nous l'indique bien. Par son choix de titre, Clark focalise son *autobiographie* sur une catégorie dont il ne fait plus partie, en même temps que sur le désir. Le nœud doit donc se trouver dans l'adolescence et les premières expressions sexuelles du désir. Clark va plus loin en plaçant, au centre même de son livre comme ouverture d'une section photographique de cinq pages, une note dactylographiée où il explique qu'il retrouve la mémoire de cette période de sa vie en participant à l'équipée sexuelle (le « gang bang ») d'une bande d'adolescents. Cette aventure, où la sexualité est exprimée comme une modalité de la violence, constitue un leitmotiv de l'ouvrage parce qu'elle est un écho direct de sa propre vie. Cette séquence est aussi celle qui, au côté des images de la 42ème rue (les liens thématiques et visuels sont nombreux), est la plus évidemment mise en scène par des protagonistes pleinement conscients du regard de l'objectif. Ils posent pour Clark, composent des tableaux vivants, et, comme dans une publication pornographique, un traité scientifique ou le rêve, détaillent, décomposent leurs actes (l'image de couverture par exemple). Plus encore, leur virée est un jeu de mime (des fantasmes puisque rien ne se réalise et tout est affaire de complicité entre acteurs) avec des instruments réels qui associe, de manière fictive, violence (arme) et sexe (phallus), pénétration et soumission de la femme (ligotée), sexualité et tabou (inceste). L'ensemble est rassemblé, à la fois dans l'ouvrage et sur les murs de la chambre de Clark, sous forme d'un montage d'images qui en renforce l'aspect proliférant et désordonné au sens où il n'existerait pas de sens de lecture, la représentation pouvant être prise par n'importe quel bout.

Goldin de son côté choisit d'explicitement le projet dans le titre par le recours à un genre littéraire, la ballade. Texte sentimental et populaire, c'est la mélodie du mélo, antithèse de ce qu'elle nous donne à voir, ou peut-être, si l'on en croit son discours introductif, horizon pacifié d'une béatitude du désir (« Pleasure becomes the motivation, but the real satisfaction is romantic. » [*Ballad*, 6]), comme une aspiration au repos que refuse le désir, que refusent les corps. L'amour calme, doux et beau comme cette lumière chaude qui baigne la chambre de Nan sur la photographie de couverture, n'est possible que dans la fiction. Car ce sont bien les corps, dans la matérialité de la chair, qui nous entraînent et nous

trahissent. Ces corps pour lesquels le lit est la scène privilégiée : omniprésent chez Goldin, on en trouve de nombreuses occurrences chez Clark, lieu central où l'on jouit, on joue et on se joue.

Cette mise en scène du désir se manifeste aussi dans un style que l'on pourrait presque qualifier de surréel. En collant au plus près à la réalité physico-géométrique que procure le dispositif photographique, Nan Goldin et Larry Clark comme certains surréalistes avant eux, atteignent le fantasmatique. On a déjà parlé de l'effet d'« arrachement » chez Clark. A l'autre extrême du spectre stylistique, Goldin avec son flash et son utilisation d'un grand ou moyen format, qui procurent définition et clarté, cache un grand mystère derrière la fidélité de la représentation. Car l'extraordinaire plastique des corps et leur proximité visuelle conduisent à la sueur, aux dents sales qui éclatent en gros plan, aux poils qui poussent un peu partout (deux notations particulièrement insupportables dans le code d'hygiène américain), à la moiteur d'intérieurs délabrés où règnent un désordre et une crasse qui sont les sédiments de l'existence. On le perçoit aussi chez Clark où la perversion de tout ce qui est beau (amour, enfance) qu'accomplit le désir contamine même la nature : le feu du désir vient détruire la terre et l'eau. Chez Goldin, en dépit du lissage que produisent les douches, les bains, les atours les plus colorés, les couleurs lumineuses (et luministes) des Ektachromes, tout revient à l'impossible opposition entre deux visions (de voyeur) du sexe dont « Roommates in bed, New York City 1980 », et « Skinhead having sex, London 1978 », où titre et image sont antithétiques, donnent un résumé assez juste. A droite (« Skinhead ») les visages sont presque invisibles et l'image presque abstraite. Tout est douceur, pure forme, peau laiteuse sur velours violet : ces deux là font l'amour, pas un acte sexuel, ce skinhead est un amant, pas un voyou. A gauche (« Roommates »), le constat est direct — presque de la photographie de reportage —, les portraits en pied et ces concubins-cohabitants sont bien engagés, avant tout, dans une activité copulatoire. Et ici on voit les poils, les boutons et surtout les pieds et les draps sales. C'est dire la force des corps qui oublient tout pour se livrer à cette activité, n'importe où et à tout prix.

D'autres images dans la même veine nous montrent aussi combien le monde du désir n'est que tension et paradoxe. La satisfaction romantique du désir (« the real satisfaction is romantic » dit Goldin) à la fois échappe et vient se loger dans les plus étranges lieux : l'ecchymose sur une cuisse de femme [*Ballad*, 85] est en forme de cœur et la cicatrice due à une grossesse extra-utérine [*Ballad*, 86] est une fente artificielle, perpendiculaire aux grandes lèvres, la fente naturelle.<sup>5</sup> Car le désir est une force qu'il est impossible d'arrêter. Ses attributs sont la drogue chez Clark (pénétration sexuelle et ingestion de stupéfiants sont mises sur le même plan), et la violence chez Goldin (pleurs, coups et blessures —

---

<sup>5</sup> Cette image est d'ailleurs symptomatique de la vision que Nan Goldin porte sur la sexualité. Photographie presque médicale (centrée sur l'objet de la démonstration) elle affronte le plus crûment possible la tension qui existe dans la sexualité entre le médical et l'érotique, entre le plaisir et la douleur, au moins ici pour les femmes.



Goldin se fait photographe parès avoir été battue par son amant —<sup>6</sup>, cicatrices physiques métaphores des cicatrices morales— la grossesse extra-utérine).

Dans leur monde la vie n'est que malheur assuré mais inévitable car l'abstinence (donc la délivrance) ne semble pas possible. Les couples copulent parce qu'il en est ainsi et la seule vraie nature des hommes et des femmes (même lorsqu'ils/elles sont seules) telle qu'elle se manifeste devant l'appareil est de séduire et de posséder ou d'être possédé. Finalement, la brutalité des faits, les détails sordides, la crasse associés à la sexualité nous conduisent non pas à une pseudo-réalité mais à un inconscient qui voit dans l'acte sexuel les prémisses de la décomposition. Et ce qui nous est donné à voir, c'est le malheur essentiel de la destinée humaine prise au piège du désir qui n'est qu'une forme de mort dans la vie.

## En conclusion

Ainsi l'image mène à la mort qui constitue chez eux la scène primitive. Mort de la sœur aînée qui fonde la nécessité de photographier pour Goldin : mort fortement sexualisée qui se produit au moment même où Nan s'éveille à la sexualité et qu'elle associe dans sa mémoire à un événement (réel ou fictif) de séduction physique par un homme plus âgé. Mort du grand-père chez Clark dont le petit Larry (qu'il a élevé) croit savoir qu'elle fut causée par un cancer des testicules. Le grand-père, nous dit-il, est mort d'avoir refusé de laisser émasculer pour être sauvé. Mais mort aussi des parents, des amis ou des proches (*overdose*), mort figurée (revolver, armes associées aux aiguilles, masques, chaise électrique, coups presque mortels (« battered wife »), enfin double page où Clark met face à face, de manière un peu simpliste mais on ne peut plus claire, un couple faisant l'amour dans les bois et un corbillard, capot et coffre ouverts.

Au-delà donc des différences de surface, ces deux ouvrages, sortes de fictions psychanalytiques brutes, ultimes planches de salut face à la décomposition du sujet, comportent de troublantes analogies. Pour aller plus loin, ils illustrent aussi les limites de l'autophotobiographie et de la photographie en général. Peu propice à l'exposition, à l'argumentation et à l'analyse — trois fonctions que l'on essaie en général de lui faire remplir — la photographie est en revanche un lieu d'éclosion du fantasmatique. Aboutissement bien trivial pourra-t-on dire? Mais les fausses pistes de la lecture d'image camouflent si souvent les apories de la photographie qu'il est bon de se retrouver, à l'occasion, face à quelques vérités un peu simples.

---

<sup>6</sup> Cette image [*Ballad*, OO] nous la montre avec un œil injecté de sang. Elle nous apprend par ailleurs dans son introduction que cete accident a failli lui faire perdre la vue, c'est-à-dire là la fois le contact et l'instrument d'"autoanalyse".

## Bibliographie

- « La photobiographie, » *Les Cahiers de la photographie* 13 (1984).
- « L'illusion biographique, » *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63 (juin 1986).
- « L'érotisme, » *La Recherche photographique* 5 (novembre 1988).
- « Nan Goldin, chronique d'une photographe amoureuse, » *Le Monde*, 25 juin 1987, p. 19, interview de Patrick Roegiers.
- Clark, L. *Teenage Lust*. n.l. : n.p., 1983.
- Goldin, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture, 1986.
- Greene, J. *A Critical History of American Photography*. New York : Abrams, 1984.
- Kozloff, M. *Photography and Fascination*. Danbury, NH : Addison House, 1979.
- Lacan, J. *Le Séminaire, livre XI*. Paris : Seuil, OOOO.
- Lejeune, P. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- Lejeune, P. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.