

À propos de
The Ballad of Sexual Dependency

Agathe Plaisance

L'œuvre de Nan Goldin, et *The Ballad of Sexual Dependency* en particulier, a fait l'objet de nombreux écrits, tant dans la presse que dans les ouvrages consacrés à l'histoire et à la théorie de la photographie. La majorité d'entre eux se focalise sur le sens philosophique, le sujet et le thème des images. Certains commentateurs ont érigé Goldin en instigatrice d'une nouvelle approche photographique, et de nombreux textes se concentrent presque exclusivement sur la dimension intime et autobiographique de son travail. De cet ensemble d'images, les commentateurs ne retiennent généralement que les caractéristiques qui permettent d'associer ce travail aux idées de spontanéité et de transgression : utilisation du flou, décadrage, choix de la couleur plutôt que du noir et blanc etc. En somme, ces images seraient des instantanés pris dans une vie quotidienne marquée par la tragédie de la drogue, du sexe et de la mort.

À le considérer attentivement, le livre *The Ballad* (réédité en 2013) est manifestement le résultat d'une construction complexe, qui n'a, à notre connaissance, fait l'objet d'aucune analyse détaillée¹. Une lecture attentive du livre m'a suggéré la nécessité d'une telle étude. En analysant les relations entre les séquences d'images et les thèmes des chansons je souhaite montrer que la structure de l'ouvrage fait récit. Je souhaite également décrire et attirer l'attention sur la précision du montage, qui articule l'enchaînement des images à l'intérieur des séquences, dans le sillage des textes et des légendes qui les accompagnent.

Dans un texte publié par la revue *Études photographiques* en 2005, sous le titre « La critique en dépendance », Marie Bottin soulève le caractère inactuel des analyses produites, qui continuent d'évoquer les « fractures plastiques » des premières œuvres de Goldin, sans les replacer dans leur contexte. Elle fait aussi le constat suivant : « La biographie de [la photographe] tient une place centrale dans les commentaires produits [ce qui] a pour conséquence la construction d'un mythe qui ne cessera d'être entretenu et d'occuper une place introductive imposante ». En se focalisant sur la « première phase » de son travail, la critique s'est attachée à démontrer la réalité « sans fard » de ses images et leur potentiel

¹ Outre mes recherches personnelles, j'ai également interrogé la galerie Marian Goodman ainsi que deux historiens de la photographie, Michel Poivert et Jean-François Chevrier, qui m'ont tous confirmé l'absence de source correspondant à ce que je cherchais.

d'universalisation, sans questionner les « particularités formelles [...], 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 » et de « motifs ». L'idée qu'une fiction secrète naît[rait] de la juxtaposition des images est avancée et mériterait d'être développée ».

Souvent, on considère que son approche de la photographie n'est pas basée sur la recherche artistique, mais comme une thérapie pour se reconstruire après le décès de sa sœur¹. Cette idée résume assez bien la tonalité des articles écrits sur Goldin et *The Ballad*. Sans nier les fonctions thérapeutiques d'un tel travail, suggérées par Nan Goldin elle-même dans la préface de son livre, nous avons voulu interroger l'idée selon laquelle l'œuvre émanerait directement, sans filtre ni intention, d'un mode de vie et de l'inconscient. Car, les moyens utilisés par l'artiste pour activer ses photographies sont en réalité d'une grande précision. En prenant la décision d'assembler ses images dans un diaporama, en ajoutant une bande sonore, avec des paroles, ou bien en les réunissant dans un livre, avec la possibilité d'y joindre du texte et d'organiser sa pensée par le montage, Goldin a maîtrisé l'impulsivité de sa photographie. C'est cette maîtrise qui fait l'efficacité et la poésie de l'œuvre.

¹ in *Autoportrait / Diane Arbus & Nan Goldin*, Wordpress.com, « Une plongée dans l'intimité... du photographié ou du photographe ? », <https://adcame13.wordpress.com/2012/04/17/une-plongee-dans-lintimite-du-photographie-ou-du-photographe/#respond>, consulté en septembre 2019.

Analyse de la structure globale du livre
comparée à celle du diaporama

Publiée en 1986 aux éditions Aperture sous la direction de Marvin Heiferman, Mark Holdborn, Suzanne Fletcher et Keith Davis, pour la conception graphique, ce livre d'une dimension de 25,2 x 22,8 cm, contient 144 pages. Relié pleine toile bleue avec jaquette, il comprend 126 photographies couleurs prises entre 1976 et 1985, organisées en 26 chapitres. Leurs titres sont donnés dans un sommaire placé au début du livre et sont des titres de chansons. Dans la réédition sur laquelle je me suis appuyée pour ce travail, un texte en préface (1986) et un second en postface (1996), viennent enlacer l'ensemble d'images. Écrit 10 ans après la première publication, le texte de postface commente le premier ; créant un rapport entre textes et images semblable à une étreinte, réconciliant un passé et un présent pour l'artiste.

Le titre de l'œuvre est emprunté à une chanson de l'*Opéra de quat'sous* écrit par Bertolt Brecht. Dans l'acte II, tableau 4 (p.46) Mme Peachum chante « Die Ballade Von der Sexuellen Hörigkeit »¹ face au public. Elle lui confie sa réflexion sur ceux qui mènent le monde et qui, à minuit, retournent voir les « putains ». Le face-à-face avec le public est un des procédés mis en œuvre par Brecht dans le théâtre épique. Ce dernier cherchait à faire tomber le quatrième mur, celui qui sépare l'espace scénique et l'assemblée de spectateurs, et à créer un rapport dialectique entre la scène et le public afin de lui rendre sa liberté de critique sur le récit. Nous verrons à la fin de ce mémoire comment la référence à Brecht dépasse la simple citation et constitue une possible entrée dans la lecture livre.

Le diaporama de *The Ballad*, modifié au fil des années, reste pour l'artiste le format officiel de l'œuvre, mais le livre témoigne de ses caractéristiques d'origines et existe comme un objet à part. Dans les deux cas, le montage intervient comme capacité à ordonner et assembler une matière hétérogène afin d'attirer le spectateur dans la dynamique de l'œuvre. Dans le diaporama, le rythme et la musique participent à un effet d'entraînement. Le travail de sonorisation des images aide le spectateur à regarder, il organise les thématiques et détermine les séquences. Le montage projette le regard à la fois vers l'avant et vers l'arrière, les images résonnent avec celles qui les précèdent.

¹ Dans les éditions françaises du texte, le titre de la chanson est traduit par « la ballade de l'asservissement des sens » plutôt que « la ballade de l'asservissement sexuel » afin de respecter les rimes du texte allemand.

Le montage du livre est plus saccadé ; sa lecture est moins linéaire car son format permet de faire des allers-retours entre les parties et les différents chapitres. Plusieurs entrées dans la logique de l'œuvre s'entrecoupent : identification des parties et des séquences, raccords entre les images, relation des images en double page, liens entre les textes et les images, etc. La présence d'un effet miroir que nous préciserons, créer des échos entre les parties. Malgré tout, au fil des chapitres le journal visuel, comme l'appelle Nan Goldin, s'organise. Les différentes séquences d'images, complétées par leurs légendes, nous permettent d'identifier des personnages et les espaces qu'ils traversent.

La complexité de l'œuvre se trouve du côté du montage. La mise en page et la conception graphique du livre sont relativement simples : une photographie par page et des doubles pages homothétiques. Les images s'alignent sur le haut et sont centrées horizontalement. Les variations de formats dépendent du cadrage¹. Chaque début de partie est marquée par une page blanche sans reprise des titres². Un chapitre introductif (*The Ballad of Sexual Dependency*) et un chapitre conclusif (*Memories are made of this*), enserrant sept parties composées de plusieurs chapitres.

1 Par exemple, quatre photos apparaissent format carré pages 27, 132, 135 et 140.

2 Dans le sommaire, des sauts de ligne entre les titres peuvent signaler ces passages, hormis pour les pages 100 et 101 et de 83 à 95, où nous ne trouvons pas de pages blanches malgré les deux sauts de ligne.

La Ballade de l'esclavage des sens

*En voici un qui est un vrai démon
Lui : le boucher. Les autres sont des veaux
Le plus putassier, le plus hardi fripon
L'invincible, qui le vaincra ? Une vieille peau
Il y passera, quoi qu'il en pense
C'est ça l'esclavage des sens
 Il fait fi de la Bible, et le Code il s'en fout
 Car il se croit le plus malin de tous
 Qu'il rencontre une femme et c'en est fait de lui
 Il le sait : tout le jour; il les fuit
 Mais à quoi bon : autant fuir son destin
 Avant qu'il fasse nuit, il est chez les putains*

*Plus d'un homme en a vu crever plus d'un autre
Plus d'un grand esprit s'est perdu chez les putains
Qui vous enterrera ? Des putains
À quoi sert la résistance ? C'est ça, l'esclavage des sens
 On s'accroche à la Bible, on réforme le Code
 On se fait anarchiste ou chrétien selon la mode
 À midi, on se force à ne pas manger d'épices
 L'après-midi encore on lutte contre le vice
 Le soir on se dit : « Tiens je me sens tout chose »
 Et avant qu'il soit nuit, on est chez Marie-Rose*

La succession des thèmes abordés dans ces différentes parties suggère en elle-même un récit, une narration. Une courte séquence introductive reprenant le titre du livre installe immédiatement la thématique de l'œuvre : les relations entre les hommes et les femmes. On y trouve exclusivement des images de couples. La première partie est ensuite consacrée aux femmes. Les cinq morceaux qui donnent leurs titres aux chapitres de cette partie sont interprétés par des voix féminines. Leur succession participe à l'énumération de plusieurs types ou traits de caractère dits féminins. Au portrait de la femme fatale succède la coquette qui s'arrange devant le miroir (*I'll Be Your Mirror*), puis viennent deux figures contradictoires ; la femme sauvage (*Wild Women*) et la Diva. Le chapitre se conclut par la peur de l'abandon (*Don't Make Me Over*). Après l'univers des femmes vient celui des hommes, développé sur deux parties. Ils apparaissent d'abord seuls puis en groupe. Le montage déroule la figure de l'homme joueur, solitaire, le « bad boy », qui dévoile un peu de sa sensibilité (*This Is a Man's World, Lonely Boy, I'm Just a Bad Boy, My World Is Empty Without You*). Chez les femmes comme chez les hommes, on vit : on voyage, on se prépare, on se déguise, on se masturbe et on s'attend. La présentation de ces deux mondes crée un effet de suspens. Leur rencontre est suggérée par le montage mais reste invisible dans les images.

Dans la partie suivante, on en voit une conséquence possible : les femmes sont amochées. Un portrait de Nan après avoir été battue ouvre cette quatrième partie, qui continue sur quelques pages avec des portraits de femmes blessées. Ensuite elles apparaissent en groupe et solidaires, les images suivantes abordent la prostitution et le mariage (*Working Girls and Brides*). Cependant, les rencontres hommes / femmes ne sont pas toutes catastrophiques. Elles peuvent aussi donner naissance aux enfants. De la page 101 à 107, ils deviennent les petits héros des images, et donnent des exemples de conditionnement : les petites filles sont habillées en princesses et les garçons en cowboys. Dans la sixième partie, les liaisons s'apaisent avec les amitiés. Le récit se déploie dans la ville, où des liens se tissent pendant les fêtes. On se grise des nuits entières jusqu'au petit matin. La figure du couple revient page 119 et marque le début de la septième partie. Hommes et femmes s'embrassent, se marient, se quittent, s'enlacent et font l'amour. Cette fois, c'est la ballade de l'obsession sexuelle.

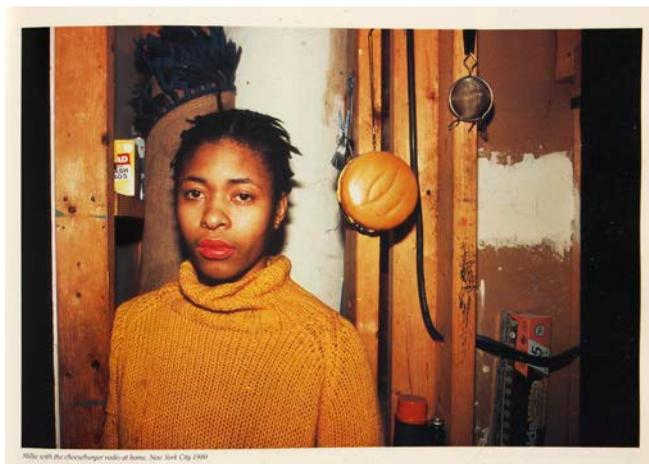
Enfin, les choses se terminent page 137, dans un ultime chapitre débutant par la photographie de la première de couverture. Nan observe son compagnon assis au bord du lit, l'air accusateur. C'est la fin, le couple ne se regarde plus. Les lits vides, les symboles, les images, c'est tout ce qui reste dans le cimetière de la mémoire, et ce jusqu'à la mort.

Le montage texte / image assume un rôle important dans l'interprétation et la compréhension de l'œuvre. Dans le livre de *Ballad*, le texte a pour fonction d'accompagner les images, et non de les illustrer. Les textes en préface et en postface permettent à Goldin de commenter son travail. Dans le texte de préface elle reprend les différentes questions abordées dans les parties. D'abord, elle présente ses motivations photographiques, puis de manière fluide, en suivant plus ou moins l'organisation des parties, elle aborde sa féminité, son rapport aux hommes, partage ses idées sur les relations humaines, amoureuses, les différents genres, le conditionnement, la sexualité et son obsession de la mémoire.



(1)

Les légendes quant à elles, facilitent la description, l'interprétation et la prise d'informations au regard des images. Elles accompagnent la présence du hors-champ. Certaines se contentent de désigner la ou les personnes qui figurent sur la photo, le lieu et la date. D'autres sont plus anecdotiques, voire poétiques. Leur fonction descriptive et informative permettent d'identifier certains éléments, comme la « *radio cheeseburger* » page 27 (*Millie with the cheeseburger radio at home*), et de préciser les types de lieux : la chambre d'hôtel (p.92), la galerie (p.122), ou de moments : la soirée James Bond au Mudd club (p.112), la soirée d'anniversaire (p.110). La légende sous la photographie du couple de mexicains, une semaine avant leur second divorce, se sert d'un événement qui suit la prise de vue pour instaurer une dimension comique (p.142). Cette légende révèle une anecdote, comme le fait que Mark tatoue Mark (p.71). Enfin, la légende « *sun hits the road* » (le soleil frappe la route) page 117, utilise le langage pour une visée esthétique. Dans ce cas, le texte et les mots prennent le relais et révèlent la dimension poétique de l'image.



Millie with the cheeseburger radio at home, Nov. 2011 CFB 2011

(2)

Le visionnage d'un exemplaire du diaporama daté de 2006 (certainement celui réalisé pour le MoMA), m'a permis d'observer les différences entre les deux formats de l'œuvre. Nous le disons plus haut : la *slide show* étant la forme principale de l'œuvre, ses premières versions ont nécessairement influencé le montage du livre. Cependant, la projection a évolué au fil du temps, alors que le livre a gardé une forme fixe. Seul l'ajout du texte de postface, écrit 10 ans après la première publication représente un réel changement. Le livre est devenu une forme indépendante du diaporama, même au yeux de l'artiste¹, ce qui rend d'autant plus intéressant le fait de les comparer. Les principes de montage entre les deux formats sont différents : dans le livre, les images sont en double page et l'objet permet de faire des allers-retours. Dans le diaporama, les images défilent mécaniquement.

Dans la version qu'il m'a été possible de voir, les photographies s'étendent sur une plus longue période (de 1983 à 2008), et débutent plus tardivement par rapport à la vie de l'artiste. Les parties ne s'organisent pas dans le même ordre et sont plus nombreuses. Certaines images clés ne se trouvent pas dans les mêmes séquences. Par exemple, le portrait du couple de mexicains page 142 se trouve au début du diaporama, et le portrait de Nan après avoir été battue n'occupe pas la place centrale. Cependant, malgré leurs dissemblances, ils ont en commun un début et une fin. Il n'y a que ce qui vient entre les deux qui se déploie différemment et nous en montre davantage. Les photographies défilent les unes après les autres sans interruption et à un rythme régulier. Les morceaux sont rejoués, et de nombreux autres apparaissent. Le montage sonore et la transition entre les morceaux déterminent les parties.

Ainsi, *Ballad of Dependency*, interprétée par Charlotte Rae, ouvre la première séquence du diaporama, sur un enchaînement d'images représentant des couples. Ensuite, un long moment se concentre sur les femmes : dans leur intimité et dans des décors, costumées et dévêtues. Heureuses et malheureuses, armées et désarmées. Il y a des femmes en groupe

¹ « It's a book of a film, and that's what it started as. Now it has its own life, and I love it » in Rebecca Bengal, *Vogue* [en ligne], « A Conversation With Nan Goldin on the 30th Anniversary of The Ballad of Sexual Dependency », 2015, <https://www.vogue.com/article/nan-goldin-interview-ballad-of-sexual-dependency-30th-anniversary>, consulté en juillet 2019.

ou seules, des femmes enceintes et des enfants. Ensuite c'est au tour des hommes, seuls ou en groupe. Dans leur lits, leur salle de bain, leur chambre. Déguisés, nus, se tatouant, se rasant. Heureux et malheureux, armés et désarmés. Chacun se prépare pour l'autre. Ensuite, retour aux femmes. Elles apparaissent dans des bars, et dans un mouvement de balance les hommes suivent, profitant des mêmes lieux. Un passage nous montre la drogue, l'héroïne, puis vient la fête et toutes ses excentricités. On prend la voiture et on rentre. On s'aime encore et on fait l'amour. Il y a des hommes avec des femmes, des femmes avec des femmes, des hommes avec des hommes. La distinction des genres est plus douce que dans le livre, la figure masculine est moins mise à mal¹. Le choix de l'avant dernière chanson (*Fais-moi mal Johnny* interprétée par Magali Noël) contredit la sensualité des images et de ces corps en fusion. Enfin, *Memories Are Made of This* de Dean Martin met le point final au récit. Ce générique de fin, dépouillé de toute présence physique, intensifie l'instant qui s'achève en pointant du doigt la notion de mémoire, dont l'enjeu semble plus compréhensible que dans le livre. Les objets, les graffitis, les tombes, les intérieurs et les cadres photo appartiennent au souvenir. Cette séquence permet un regard rétrospectif sur l'ensemble du diaporama et sollicite la mémoire du regardeur.

Les chapitres du livre (en reprenant le principe de sonorisation des images du diaporama), sont pour la grande majorité des titres de chansons². Le montage d'images s'appuie sur les paroles des chansons. Elles guident le montage du livre, on le comprend quand on les écoute et qu'on voit le diaporama. Elles facilitent l'interprétation des séquences d'images, en y ajoutant du langage, du rythme et des ambiances. Les titres n'étant pas repris dans le livre, on pourrait passer à côté de cet élément qui fluidifie et donne du sens au montage. Bien que certaines photographies parlent d'elles-mêmes, les paroles peuvent soutenir et donner une voix aux personnages qu'on rencontre, y compris à l'artiste. Ajouter ce modèle musical au sein d'un livre, rend hommage et entretient l'effet cinématographique recherché par le diaporama.

1 D'après l'artiste les versions du diaporama pouvaient changer selon ses humeurs, parfois l'homme avait un rôle détestable et parfois plus positif (« Sometimes it was really hateful toward men and sometimes it was really positive, depending how I was feeling. Each showing was different. »), in *Vogue* [en ligne].

2 Un lien vers une playlist où écouter les titres est donné dans la webographie.

Michael Feingold, Franck MacGuinnes

Velvet underground
Nico - Velvet Undergroung
Ida Cox
Maria Callas
Dionne Warwick

James Brown
Paul Anka
Ringo Starr
Diana Ross & The Supremes

The Persuasion
Enio Moricone

Louisiana Red

Donna Summer

Rosalind Hunt
Jacques a dit
The intruders

Petula Clark
Velvet Underground
Velvet Underground

Screamin Jay Hawkins
poème John Giorno

Seila Hylton
Magali Noël
John Willet, Raph Manheim

Dean Martin

CONTENTS



THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY 11

FEMME FATALE 19
I BE YOUR MIRROR 22
WILD WOMEN DON'T GET THE BLUES 26
CASTA DIVA (CHASTE GODDESS) 30
DON'T MAKE ME OVER 35

THIS IS A MAN'S WORLD 45
LONELY BOY 50
I'M JUST A BAD BOY 58
MY WORLD IS EMPTY WITHOUT YOU 64

ANOTHER NIGHT WITH THE BOYS 71
THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY 75

SWEET BLOOD CALL 83

STATE OF INDEPENDENCE 88

WORKING GIRLS AND BRIDES 95
SIMON SAYS 101
COWBOYS TO GIRLS 104

DOWNTOWN 109
AFTER HOURS 113
ALL TOMORROW'S PARTIES 116

I PUT A SPELL ON YOU 119
*I DON'T NEED IT, I DON'T WANT IT, AND
YOU CHEATED ME OUT OF IT* 123
THE BED'S TOO BIG WITHOUT YOU 126
FAIS-MOI MAL, JOHNNY 130
THE BALLAD OF SEXUAL OBSESSION 133

MEMORIES ARE MADE OF THIS 137

I'll be your mirror : couple et montage

Au regard de la structure globale du livre et des parties que nous venons de définir, une volonté de composition qui doit être interrogée apparaît. Les textes en pré et post face, ainsi que les légendes accompagnent la compréhension et l'interprétation des images. Nan Goldin organise sa pensée par le montage.

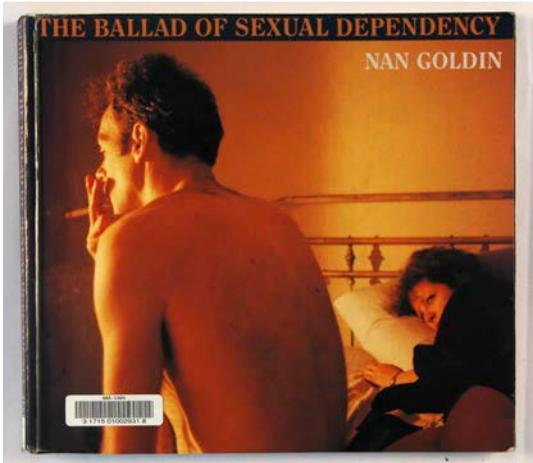
Un travail de montage est discernable dès la première de couverture avec la photographie, *Nan and Brian in bed*. Dans une chambre baignée d'une lumière chaude, un homme de trois-quart est assis au bord du lit. Il a le regard tourné vers une source de lumière (sans doute une fenêtre) et porte à sa bouche une cigarette. En second plan, une femme est allongée, elle porte une alliance et observe son compagnon. Sur cette image, le regard qui se tourne vers l'autre est celui de la photographe. Elle se trouve dans une zone de lumière différente de Brian et son nom apparaît juste au-dessus de sa tête. Le lit à barreaux en arrière plan de l'image fait la transition vers celle du frontispice (p.2 et 3), la seule photographie du livre qui occupe une double page. Prise au flash et légendée *Greer and Robert on the bed*, elle opère un premier saut dans le temps. Nous sommes visiblement dans la même pièce, avec le même lit, mais le mur est abîmé et deux masques y sont accrochés : le masque blanc au-dessus de l'homme en chemise noire et le masque noir au-dessus de la femme en robe claire. Référence à la période où la peinture de la pièce n'était pas refaite et arrivée de deux nouveaux personnages. La succession de ces images introduit des phénomènes omniprésents dans le livre, parmi lesquels : les variations entre lumière naturelle et utilisation du flash, une idée du temps qui passe avec des ellipses, la répétition d'un motif (le lit), la présence de la figure du couple et l'altérité entre les hommes et les femmes.

Dans le texte de préface (p.6 à 9), Nan Goldin exprime son désir d'explorer les relations dans *Ballad*, et notamment la figure du couple. Selon elle, c'est un sujet qui peut s'appliquer à tous. (« the premise can be applied to everyone ; it's about the nature of relationships », p.7). Du début à la fin, elle interroge les luttes entre autonomie et dépendance : « [...] the struggle between autonomy and dependency. *The Ballad* [...] begins and ends with this premise, from the first series of couples including the Duke and Duchess of Windsor the epitome of the Romance ideal crumbling in the Coney Island wax museum to the picture of the skeletons together in an eternal embrace after having been vaporized ».

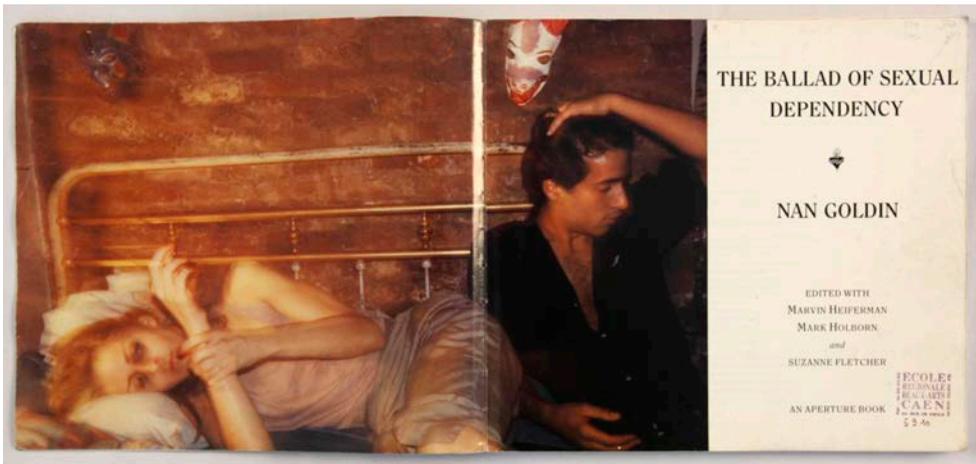
La figure du couple introduit le principe de dualité et le jeu de miroir utilisés comme procédés de montage. La juxtaposition des images en double page accentue ces procédés et favorise la mise en relation des personnages. Les images côte-à-côte produisent des analogies et échangent leur dimension relative (sur le principe de montage $1 + 1 = 3$). Les images elles-mêmes sont en couple. La répétition de motifs, de lieux et de personnages crée des échos entre les parties. Le miroir devient comme la métaphore du montage lui-même. Le face-à-face, le double, fait intervenir les contraires et révèle des tensions. La figure du couple traditionnel s'oppose au couple libre et en mouvement. Les figures de la femme et de l'homme s'autonomisent et se confrontent, Goldin dresse un portrait de genre et interroge les modélisations sociales du féminin et du masculin. Cependant la dualité s'apaise, et le double devient aussi une unité, notamment à travers les corps qui s'unissent en faisant l'amour. Finalement, la figure du couple détermine le montage et le montage détermine le contenu : présence de l'homme et de la femme, du double, répétition de motifs et de personnages tels que Suzanne et Brian.

Dès les premières images, le lit n'est plus identifié à un seul couple. La distinction entre « *on the bed* » (sur le lit) et « *in bed* » (au lit) des légendes, donne une idée des activités qu'on y mène au moment de la prise de vue. Cet objet est un motif récurrent dans le livre : qu'il soit un lit de camp, un lit d'hôtel, de bordel ou celui des parents (*Suzanne in The Parent's bed* p.43), il apparaît trente-cinq fois au total. Selon Goldin, le lit est un forum dans lequel les luttes dans une relation sont désamorçées ou intensifiées (« *bed becomes a forum in which struggles in a relationship are defused or intensified* »¹). Le terme « *forum* » renvoie à l'idée d'un espace en mouvement. Le fait qu'on se l'échange ou qu'on le partage rend mobile la figure du couple. Le lit n'est pas le lit sacré, il fait même office de studio dans lequel Goldin invite différents personnages et les photographie.

1 in Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986 / 1996, p.6-9.



(3)



(4)



(5)



(6)



(9)



(7)



(8)

Féminin - masculin

La première image du chapitre *The Ballad of Sexual Dependency*, est aussi le premier regard caméra (p.11). On y retrouve Nan et Brian enlacés (*Nan on Brian's lap, Nan's birthday*). La double page qui suit est une association burlesque entre une photographie d'un couple de statues de cire, exposées dans un musée (*The Duke and Duchess of Windsor*, p.12), et le portrait d'un couple âgé, qui d'après la légende, sont les parents de l'artiste (*The Parents at a French restaurant*, p.13). La cravate à fleurs du père, assortie à la banquette du restaurant, fige le personnage dans le décor, comme les statues, figées dans leur musée. La dernière double page du livre fait une association similaire ; entre la photographie d'un couple de squelettes peint en blanc sur une porte noire (*Skeletons coupling*, p.143) et le portrait d'un vieux couple de mexicains, une semaine avant leur second divorce — une information précisée avec humour dans la légende (*Mexican couple a week before their second divorce*, p.142). Ces deux doubles-pages font une analogie entre l'immobilité des statues et des squelettes unis pour l'éternité, et la figure du couple uni par le mariage.

La suite du premier chapitre vient rompre avec la rigidité et l'allure conventionnelle de ces personnages. Les corps sont en mouvement et affichent leur nudité page 14. Les deux clichés sont réalisés sur la plage, avec le même sujet masculin en compagnie d'une femme différente (*Susan* p.14 et *C.Z.* p.15). Dans les pages 16 et 17, c'est Suzanne qui n'apparaît pas avec le même homme dans les deux photographies (*Brian* p.16 et *Philippe* p.17). Les raccords entre les images sont simples : d'abord nous sommes sur la plage, ensuite sur un banc¹. La mobilité des couples et des corps s'oppose au modèle parental, figé comme des statues de cire.

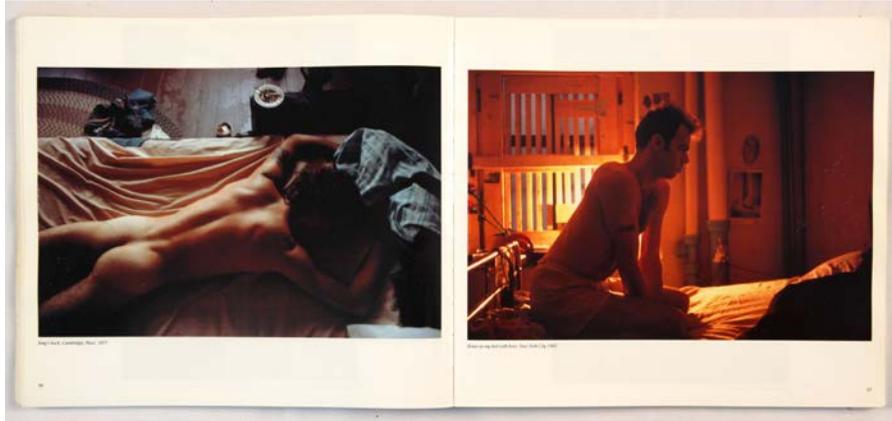
¹ On trouve régulièrement ce type de lien formel, notamment pages 53, 54 et 55, avec la répétition d'un élément du décor (bouquet de fleurs). Ces raccords, comme au cinéma, mettent en place une logique visuelle entre différentes prises de vue (ce procédé est quasi constant dans le *slide show*).

Dans la première partie, Nan Goldin pose un regard réaliste et sans esthétisation sur les femmes qu'elle photographie. Elles ne sont ni sublimes ni idéalisées. Elles sont parfois fragiles et recroquevillées, comme le montre la pose et la maigreur du personnage de Suzanne page 33 (*Suzanne on her bed*), d'autres fois solides et inébranlables, comme avec la figure de la *Wild Woman*. Leur posture et les nus rompent avec la représentation classique des femmes dans la peinture. Les corps ne sont pas lisses et sans imperfections. Par exemple, le mouvement et les traits d'expression sur le visage de *Suzanne in the shower* (p.35), ainsi que la composition de l'image, s'éloignent drastiquement du corps magnifié de la femme représentée dans *La Source* d'Ingres (1868).

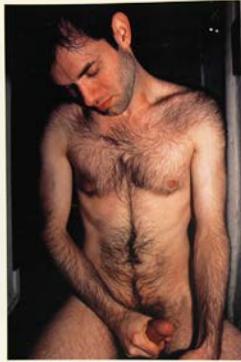
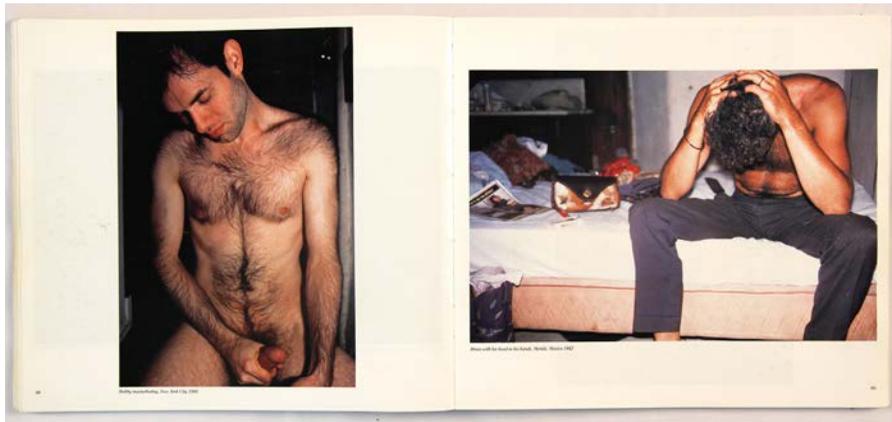


(10)

Au regard des parties 1, 2 et 3, les femmes sont plus expressives que les hommes. Le personnage de Suzanne qui revient régulièrement, montre aussi bien sa force et sa joie (elle ouvre le chapitre *Femme Fatale*), que sa tristesse et sa douleur (un portrait d'elle, le visage crispé, ferme le chapitre *Don't Make Me Over*). L'homme est plus joueur, plus renfermé. Le personnage de Brian est distant, pensif. Lorsqu'il regarde l'objectif, il ne sourit pas. Cependant, sur certaines images, une lumière enveloppante révèle de la douceur chez les hommes. Nan Goldin pose un regard féminin sur leur corps. Les nus masculins des pages 62 à 69 mettent en lumière leur grâce et leur féminité — leur fragilité finalement. Dans le texte de préface, Goldin introduit l'idée selon laquelle « l'homme ne montre sa tendresse et le côté vulnérable de sa sexualité que lorsqu'il est seul ». La double-page 68 et 69 illustre assez bien ce propos. Le cadrage des deux images enserre les corps. Il instaure une proximité intense entre nous et le sujet photographié. Il concentre notre attention sur le corps et le sexe de Bobby qui se masturbe, ainsi que sur Brian assis au bord du lit, tenant sa tête entre les mains.



(11)



(12)

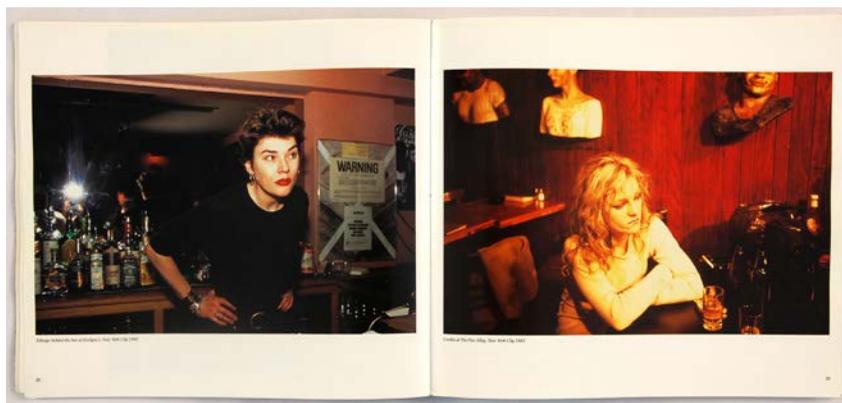
Malgré tout, l'homme ne pleure pas et « dès qu'il se trouve parmi d'autres hommes, il se transforme en dur. La compétitivité, l'érotisme et le jeu sont présents dans les situations où on le voit se battre, boire ou prouver son endurance »¹. Dans le chapitre intitulé *The Good, the Bad, And the Ugly*, reprenant le titre d'un film de Sergio Leone, dont la bande son originale et sa mélodie grinçante nous propulse au cœur du Far West ; le maniement des armes, boire et se droguer deviennent les activités du bon, de la brute et du truand. Au contraire, « les femmes photographiées ensemble partagent une grande solidarité, une sorte de force amazonienne et une grande tendresse où le contact physique est accepté sans embarras »². Le chapitre *State of Independance* met en avant cette complicité féminine. Elles se soutiennent et s'émancipent de ce que peuvent avoir d'aliénant les relations hommes / femmes.

Le texte de remerciements page 147 révèle certains contextes de prise de vue et différentes collaborations qui ont accompagné la conception du livre. Par exemple, la double-page 20 et 21 est liée par une histoire. Sur la page de gauche, Trixie est photographiée sur le tournage du film *Liberty's Booty* (1980) réalisé par Vivienne Dick, qui apparaît elle-même page de droite. La lumière sur la photographie page 29 trahit la gélatine et les projecteurs. Le cliché fut réalisé sur le tournage de *Variety* (1983), un long-métrage de Bette Gordon, interprété par Sandy Mcleod dans le rôle de Christine. Le film suit une jeune femme à la recherche d'un travail. Nan Goldin, y interprète son propre rôle à l'époque où elle travaillait pour le Tin Pan Alley. Elle informe Christine qu'une place est disponible au guichet d'un théâtre pornographique new-yorkais. Cookie Mueller, ici photographiée, et Suzanne Fletcher, un des personnages principaux du livre, apparaissent également dans le film. Un paragraphe du texte de remerciements s'adresse aux trois réalisatrices avec lesquelles Goldin a travaillé sur des tournages. Sept images du livre sont issues de cette collaboration. Les pages 29 et 95 correspondent au film *Variety* et la page 21 à *Empty Suitcases* de Bette Gordon. *Liberty's Booty* de Vivienne Dick concerne les pages 20, 31 et 97, et le court métrage *Working Girls* de Lizzie Borden la page 24. Ces quatre films donnent une place central au sujet féminin et

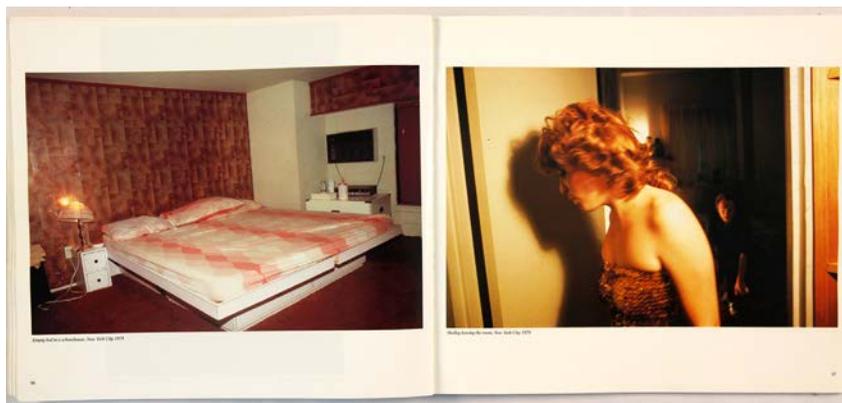
1 in Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986 / 1996, p.6 et 7.

2 texte de préface, p.7.

s'aventure dans les coulisses du travail des femmes (prostitution, pornographie, strip-tease). Sur la photographie page 97, Shelley quitte une chambre dans laquelle un homme est assis au bord du lit, en arrière plan (*Shelley leaving the room*). Cette image, en face de la photographie d'une chambre de bordel (*Empty bed in a whorehouse* p.96), est une possible scène du film *Liberty's Booty*, qui nous projette instantanément dans l'univers de la prostitution.



(13)



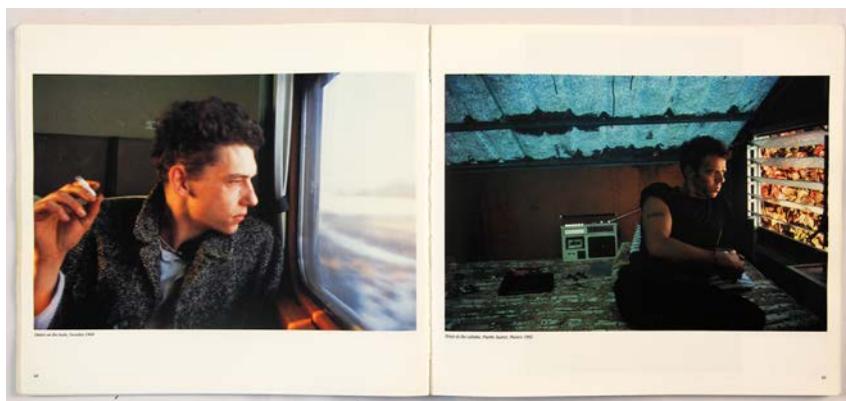
(14)



(15)



(16)



(17)

Portrait de genre et construction sociale

Finalement, à travers les portraits de ses amis.es, Nan Goldin dresse un portrait de genre. Ce portrait est facilité par le montage en miroir, les échos entre les parties, et un effet de ressemblance entre certains personnages. Dans le chapitre introductif par exemple, ce sont les légendes qui permettent d'identifier Susan et C.Z. en compagnie de Max sur la plage, ou Brian et Philippe avec Suzanne sur un banc. Autrement, on ne pourrait pas les distinguer : Susan et C.Z. sont toutes les deux brunes, tandis que Philippe et Brian, dont on ne perçoit pas les visages, portent réciproquement un jean et un tee-shirt blanc. Ensuite, c'est la légende qui joue et indique le fait que Mark est en train de tatouer son homonyme page 77 (*Mark tattooing Mark*). Enfin, il y a une véritable ressemblance physique entre Dieter et Brian qui apparaissent en double-page à deux reprises (p.48 et 49 ; 54 et 55). Cette homogénéisation met en avant la question du genre, déterminé par des rôles et des apparences.

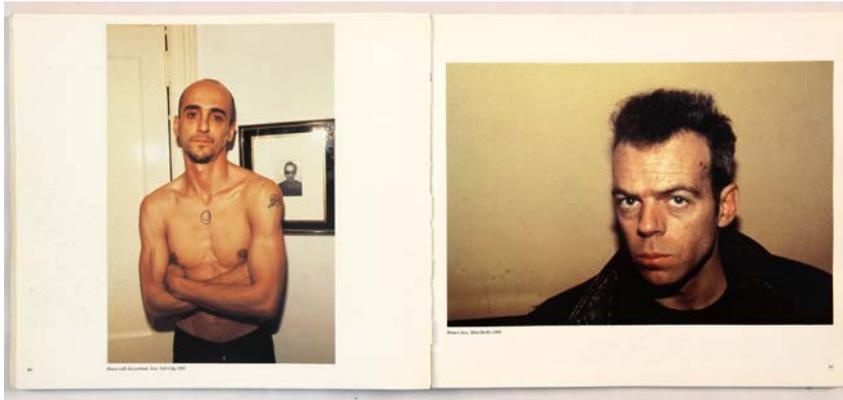
Le travestissement renforce cette idée. Sur les photographies page 20 et 21, deux femmes apparaissent dans des robes somptueuses, évoquant le déguisement. Sur les images pages 52 et 53, deux hommes sont clairement déguisés : l'un porte un costume (*Mod kid with dog*), l'autre est fardé en Napoléon, mais ressemble davantage à Dracula (*Roommate as Napoleon*). Parfois, on prend l'apparence de l'autre. Très subtilement dans la photographie *Chrissie and Sandy on the beach* page 91, le personnage au premier plan se promène seins nus et porte un caleçon d'homme. Dans une photographie prise en plein air lors d'un pique-nique page 109, on remarque que les garçons portent du maquillage et des robes. L'homme situé le plus au centre de l'image ressemble au chanteur David Johnson du groupe des *New York Dolls*, considéré comme un des premiers groupes américains de punk rock avec les *Velvet Underground*. Actifs dans les années 70, le travestissement prenait part à leur identité scénique, aussi importante que leur style musical. La publication du livre correspond à la période des « *gender studies* » développée aux États-Unis dans les années 80 et 90.

Selon Goldin, la construction des rôles selon les genres est un des problèmes majeurs que les individus amènent dans une relation¹ et ce problème commence dès l'enfance, avec le conditionnement des garçons déguisés en cowboys ou des filles en princesses (« As children, we're programmed into limitations of gender distinction : little boys to be fighters, little girls to be pretty and nice »²). Le chapitre *Cowboys to Grils* présente des photographies d'enfants, parmi lesquelles : un petit garçon mexicain en catcheur page 106 (*Mexican kid at carnival*) et une petite fille en reine du carnaval page 107 (*The Queen of the Carnival*). La partie sur les enfants dans le diaporama explore également la curiosité sexuelle infantile.

Par le montage, Nan Goldin élabore sa pensée et expose un point de vue féministe. La transition entre la troisième et la quatrième partie dévoile une part sombre des relations hommes / femmes et un certain rapport de force entre le féminin et le masculin. Un portrait de Brian page 81, le regard noir face caméra, précède et se superpose au portrait central de Nan, quelques temps après avoir été battue. Les plaies sévères sur le visage de la photographe introduisent le chapitre *Sweet Blood Call*. Là les femmes ne sont plus des femmes fatales, ni des femmes sauvages, elles sont battues et amochées. Les photographies montrent des situations de souffrance, physique et psychologique. Les deux-doubles pages du chapitre associent un portrait de femme qui pleure et une partie de corps blessé. L'hématome en forme de cœur sur la cuisse d'une fille (*Heart-shaped bruise*, p.85) et la cicatrice d'une grossesse extra-utérine (*Ectopic pregnancy scar*, p.86) témoignent des souffrances du corps.

1 « The construction of gender roles is one of major problems that individuals bring into a relationship » p.7.

2 « Dès l'enfance, nous sommes programmés par les limites de distinction des genres : les petits garçons doivent être combattifs, les petites filles doivent être jolies et gentilles » p.7.



(18)



(19)



(20)

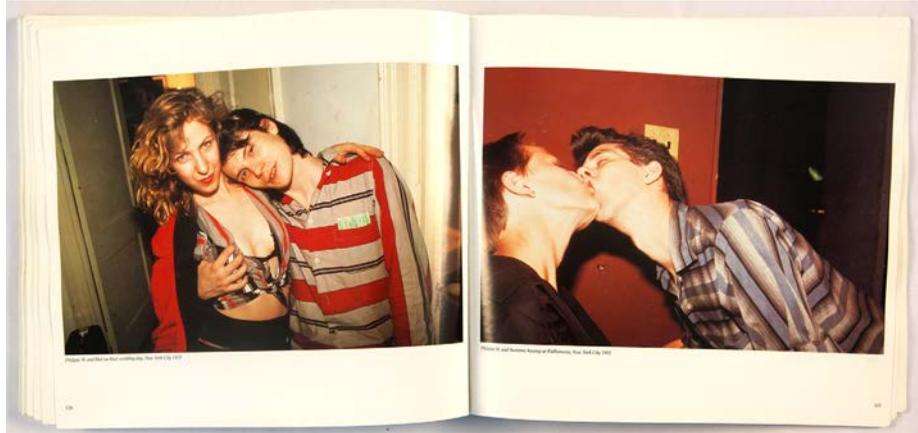
Quand le 2 devient 1

Cependant, malgré le conflit entre le féminin et le masculin, les tensions s'apaisent avec les amitiés. Après la partie sur les enfants, les deux figures sont réunies, ni par le mariage, ni par la violence mais par la fête, moment propice à l'épanouissement des relations et au dépassement de la figure dépendante du couple. Dans le chapitre *Downtown*, on se promène en ville, dans des soirées où l'on mange, danse, fume et où l'on fait des jeux de société (*Twisting at my birthday party*, p.110 et *Monopoly game*, p.111). Ces moments permettent aussi le mélange des générations. Deux portraits de femmes plus âgées que la majorité des personnages apparaissent pages 112 et 113. Ces portraits sont réalisés pendant des fêtes (*Bea with blue drink*, p.113). Les deux figures rompent une nouvelle fois avec la rigidité des parents et déconstruisent l'idée d'une vieille femme immobile, infirme et sénile.



(21)

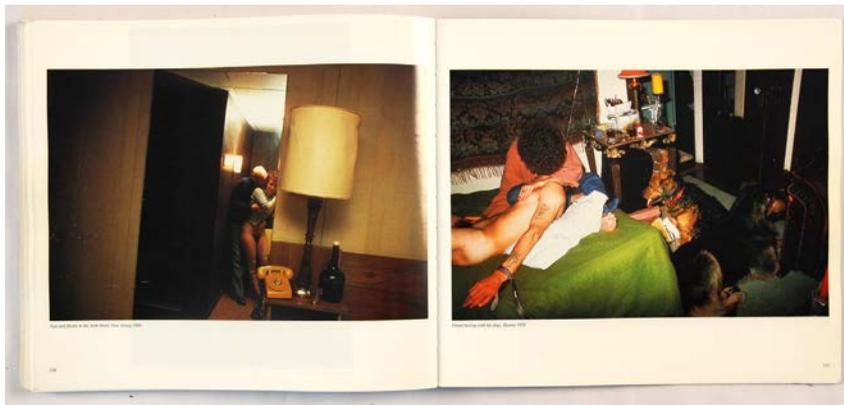
Le double apparaît également comme une unité. Le couple fusionne, il devient une seule identité et un seul corps. On assortit ses vêtements et on se teint les cheveux de la même couleur. Philippe M. et Risé portent mutuellement une chemise à rayures noires, grises et rouges le jour de leur mariage page 120 (*Philippe M. and Risé on their wedding day*), tandis que Patrick et E.K. ont l'un l'autre les cheveux courts et colorés en blond platine page 122. Au-delà de ces assortiments, le basculement du 2 au 1 passe avant tout par la sexualité. Les corps se rencontrent, se mélangent et entrent en fusion. La photographie de Philippe H. et Suzanne qui s'embrassent page 121 rappelle *Le Baiser* de Munch, une peinture dans laquelle les visages des sujets ne font plus qu'un. Les corps enlacés sur le canapé page 128 évoquent aussi la figure de la *Pieta*. L'énergie de leur étreinte et la lumière contrastent avec l'image en face où l'attitude des personnages est plus ferme. Le flash fige le mouvement des personnages, et détache les corps du fond. L'étreinte est sculpturale. L'homme disparaît derrière sa partenaire.



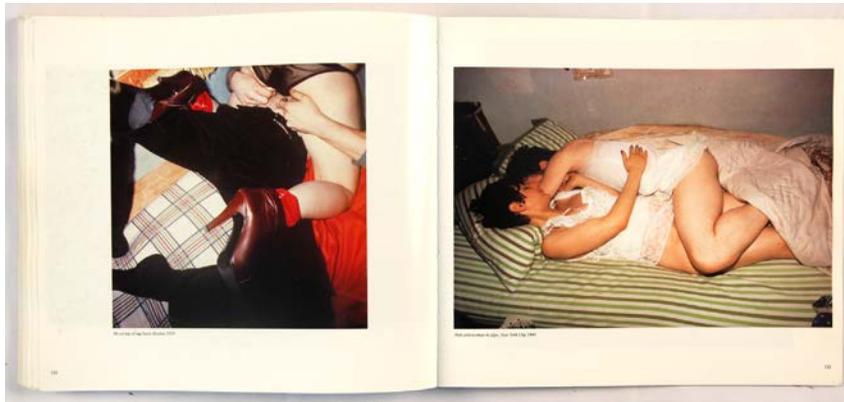
(22)



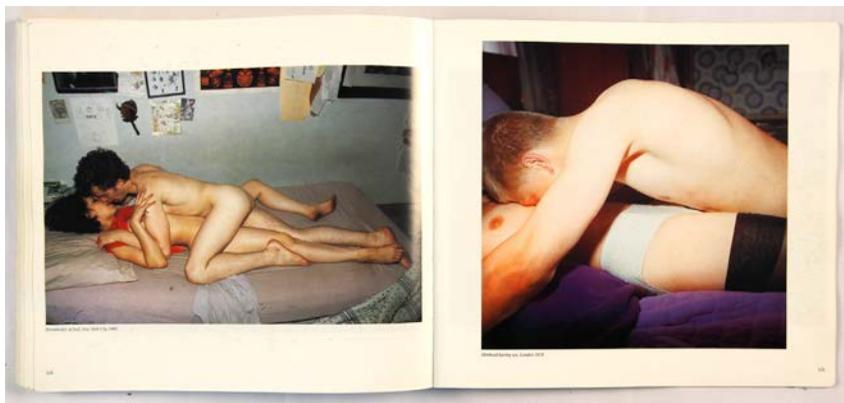
(23)



(24)



(25)



(26)

Les chapitres intitulés *Fais-moi mal Johnny* et *The Ballad of Sexual Obsession* (traduction anglaise de la chanson dans l'*Opéra de quat'sous*), contiennent des images d'individus faisant l'amour. Comme elle l'énonce dans le texte de préface, pour Goldin, le sexe est une forme de communication reposant sur la confiance, la mise à nu et la vulnérabilité, qui ne peut s'exprimer d'aucune autre manière¹. La sexualité est un acte de complétude direct et immédiat. Pour elle, le sexe ne représente qu'un aspect de la dépendance sexuelle du couple².

1 « Sex [...] it's about a certain kind of communication founded on trust and exposure and vulnerability that can't be expressed any other way. » p.8..

2 « Sex itself is only one aspect of sexual dependency » p.8.

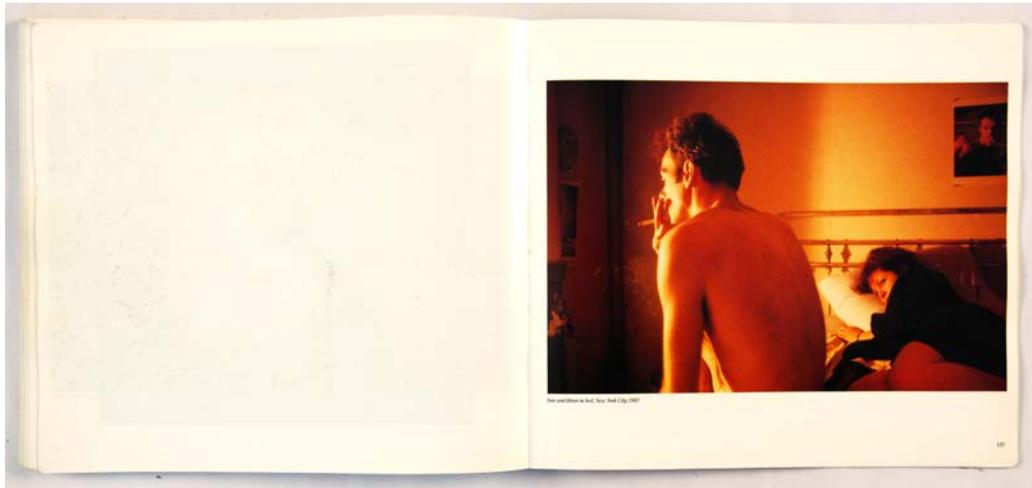
Mise en abyme

L'image reproduite en première de couverture, et reprise page 137 en ouverture du chapitre conclusif consacré à l'idée de mémoire, est une image clé. N'étant pas rognée comme sur la couverture, on remarque sur le mur en haut à gauche, un portrait de Brian que nous trouvons page 57 (*Brian with the Flintstones*). La double présence du personnage et la répétition de la photographie dans le décor créent une mise en abyme du travail de la photographe. L'intégration d'une autre dimension temporelle appuie l'idée de la photographie comme outil de mémoire. Nan Goldin en parle dans les deux textes du livre. Dans le texte de préface, elle écrit : « Stories can be rewritten, memory can't. If each picture is a story, then the accumulation of these pictures comes closer to the experience of memory, a story without end »¹ (p.6), puis, en postface : « I always thought if I photographed anyone or anything enough, I would never lose the person, I would never lose the memory, I would never lose the place »² (p.145).

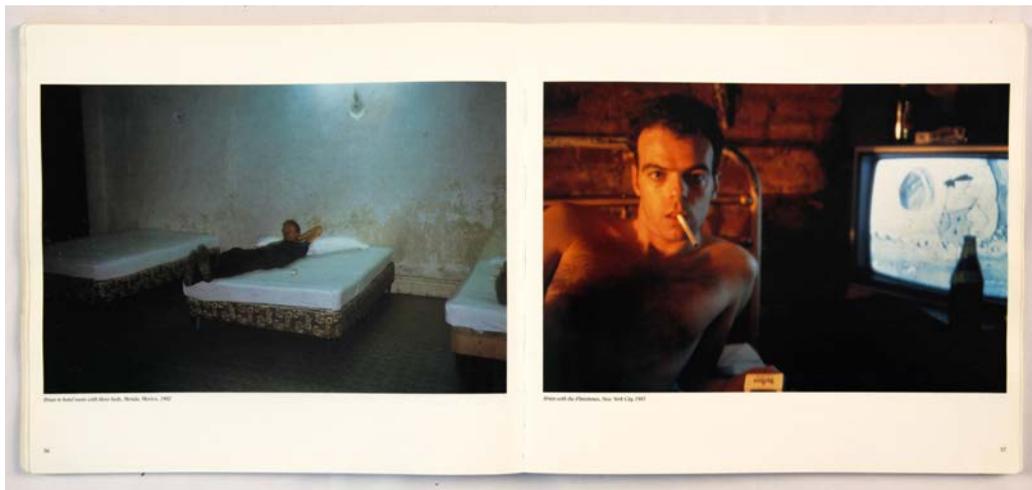
Si l'accumulation des images lui permet de faire l'expérience de la mémoire, prendre la décision de les assembler dans un livre ou dans un diaporama, permet au regardeur de faire l'expérience d'un récit. Le modèle musical ajouté au support du livre donne une voix aux personnages de ce récit, et notamment au personnage de Nan, qui met son rôle de photographe à distance.

1 « Les histoires peuvent être réécrites, la mémoire ne le peut pas. Si chaque image est une histoire, alors l'accumulation de ces images se rapproche de l'expérience de la mémoire, une histoire sans fin. »

2 « J'ai toujours pensé que si je photographiais suffisamment quelqu'un ou quoi que ce soit, je ne perdrais jamais la personne, je ne perdrais jamais la mémoire, je ne perdrais jamais le lieu. »



(27)



(28)

Modèle musical et distanciation

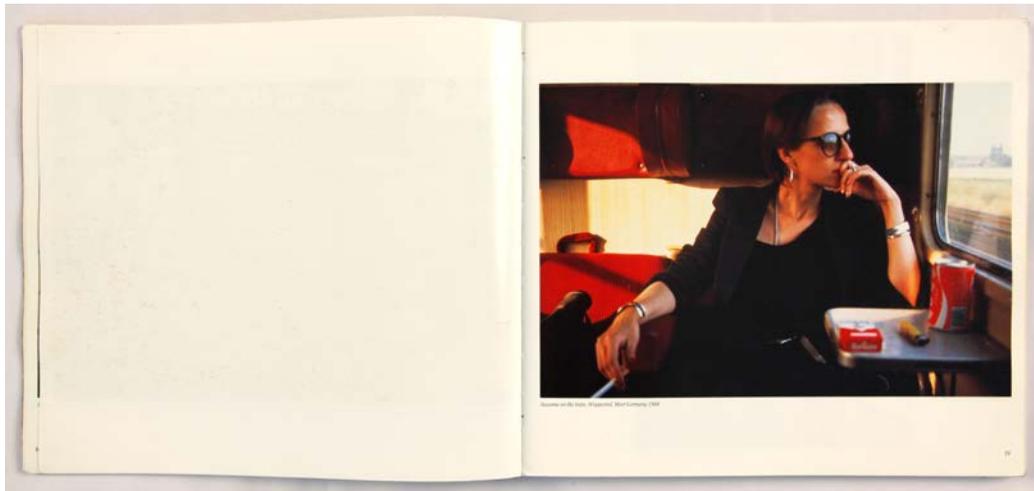
Modèle musical

Les titres des chapitres, qui sont des titres de chansons, assument le potentiel cinématographique de l'œuvre. Comme nous l'évoquions plus haut, le montage des images s'appuie sur les paroles des chansons. Ces paroles donnent une voix aux personnages et racontent des histoires. Elles apportent une narration et une dimension « fictive » aux images, qui mettent à distance la réalité et assument le caractère construit de l'œuvre.

L'utilisation de la musique (des *songs*) dans le théâtre épique, est un lien formel que nous pouvons rapprocher de *Ballad*. Chez Brecht, la musique n'est pas là pour servir le texte, ou pour l'illustrer mais pour le commenter. Chez Goldin, on se demande si ce sont les images qui illustrent les chansons, les chansons qui illustrent les images ou les chansons qui commentent les images. Du point de vue du créateur, les chansons organisent le montage, du point de vue du regardeur, le texte des chansons commentent, posent des mots et donnent à lire un sens qui explique les séquences d'images.

Le morceau *Femme Fatale* des *Velvet Underground* résonne à partir de la page 19. Les paroles « Here She Comes » accompagnent le portrait de Suzanne dans un train. Les trois femmes photographiées dans ce court chapitre incarnent la figure de la femme fatale. *Wild Women don't get the blues* nous raconte plutôt l'histoire de la femme sauvage, qui ne se laisse pas faire par les hommes. Ida Cox chante : « When my man starts kicking me, I let him find another home ». Sharon porte une veste d'homme et un pansement sur le menton (p.26), Millie est chez elle avec sa radio cheeseburger (« *at home* », p.27). Elles fixent toutes deux la caméra et soutiennent notre regard. « I get full of good liquor, walk the streets all night ». « J'ai plein de bonne liqueur, je marche dans les rues le soir ». Les photographies basculent d'un espace domestique à l'espace du bar (*Edwige behind the bar at Evelyne's*, p.28 et *Cookie at the Tin Pan Alley* p.29).

« Here She Comes »



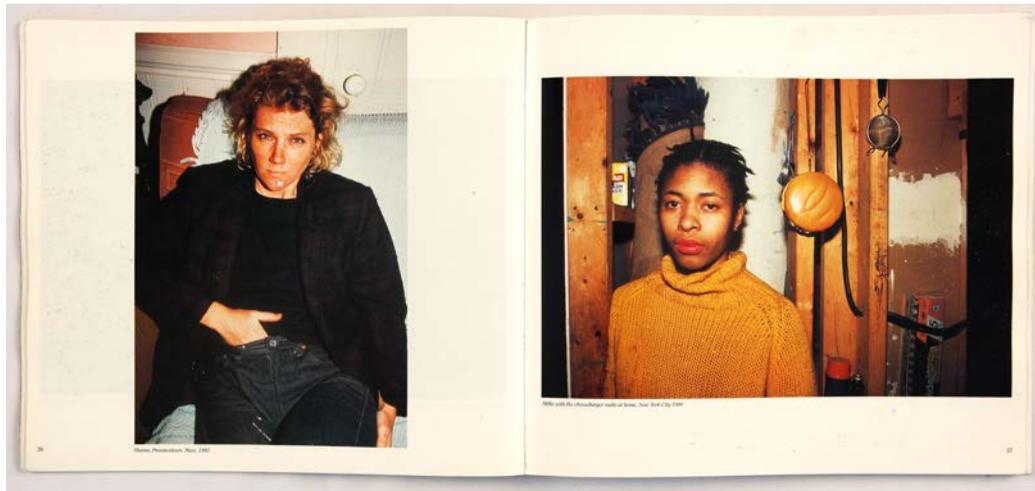
(29)

« She's a femme fatale »



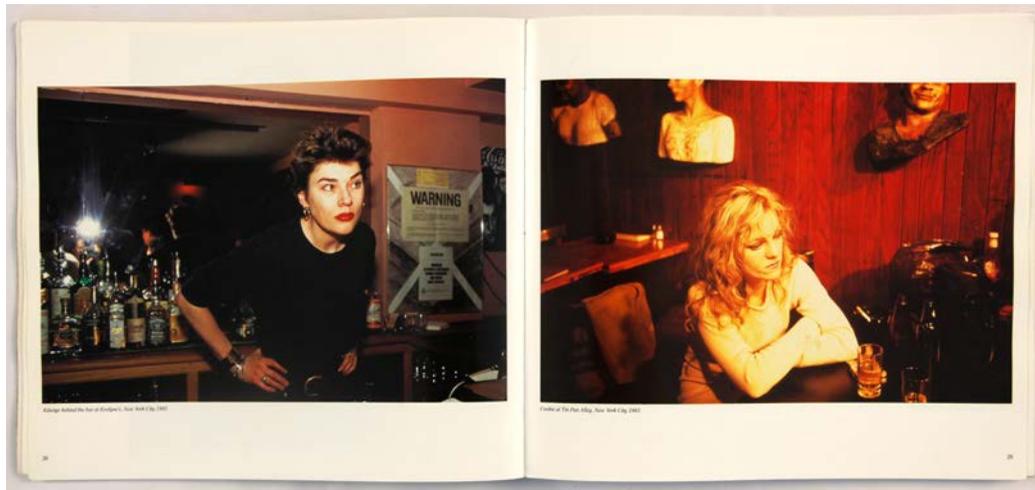
(30)

« When my man starts kicking me, I let him find another home »



(31)

« I get full of good liquor, walk the streets all night »



(32)

Par-dessus le riff d'une guitare que nous connaissons tous, James Brown chante *This Is a Man's World*. Le morceau donne le titre au septième chapitre du livre et introduit la séquence consacrée au monde des hommes (p.45). Les paroles « men made the cars » et « men made the train », assurent la transition entre *Mark in the red car* page 46, *French Chris on the convertible* page 4, et *Dieter on the train* page 48. La photographie page 50, prise en contre-jour d'un homme assis près d'une fenêtre, se mêle au « Lonely and blue » des paroles de Paul Anka. Le contraste, les couleurs et notamment le bleu du ciel, évoquent les peintures d'Edward Hopper.

Dans un esprit « bad boy » (*I'm Just a Bad Boy* – Ringo Starr), les deux personnages page 60 (*Mark Dirt*) et 61 (*Kenny with tatoo*) semblent en proie à l'ivresse. L'obscurité de ces images, intensifiée par un effet de clair obscur, coïncide avec les mots de Ringo Starr : « Right there in the shade ». La phrase « I'm taking the trouble to turn my night into day » fait la transition entre les doubles pages 62-63 et 64-65. Les photographies basculent d'une lumière sombre, au sommeil les personnages (*Kenny in his room* et *Kowald in my bed*), à une lumière matinale, où l'on se réveille et se prépare (*Dieter on the bed* et *Thomas shaving*).

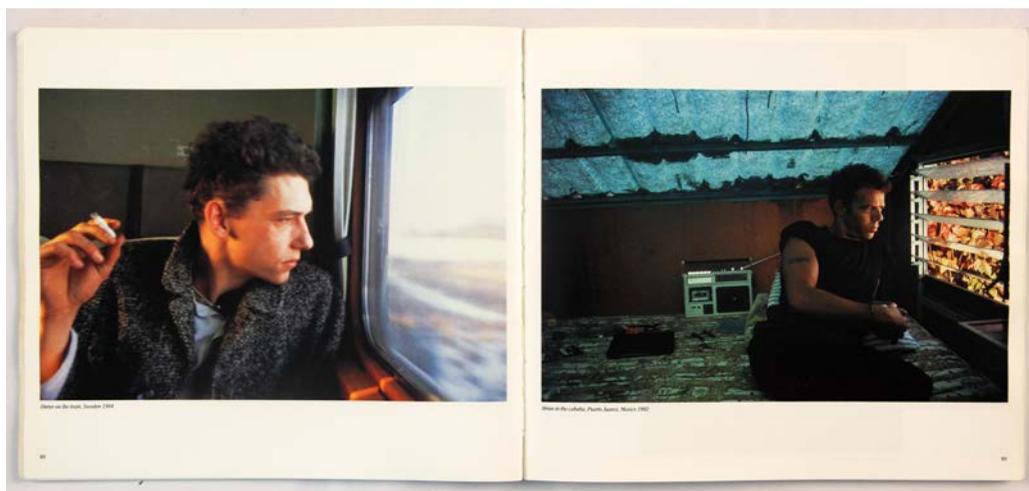
Les chapitres *After Hours* (p.114 et 115) et *All Tomorrow's Party* (p.116 et 117) se succèdent aussi avec un basculement de lumière, soutenu par les paroles de chanson. *After Hours* (après des heures) c'est toujours la fête. La photographie *Dieter and Wolfgang at the O-bar* (p.115) est prise sans flash, la lumière orange et l'attitude des personnages évoquent la fin de soirée. Les mots : « If you close the door, The night could last forever. Leave the sunshine out, And say hello to never. All the people are dancing, And they're having such fun, I wish it could happen to me. But if you close the door, I'd never have to see the day again » assurent la transition de la fête au lendemain, de la nuit à la lumière du jour des pages 116 et 117 (*Sun hits the road* p.117).

« Men made the cars »



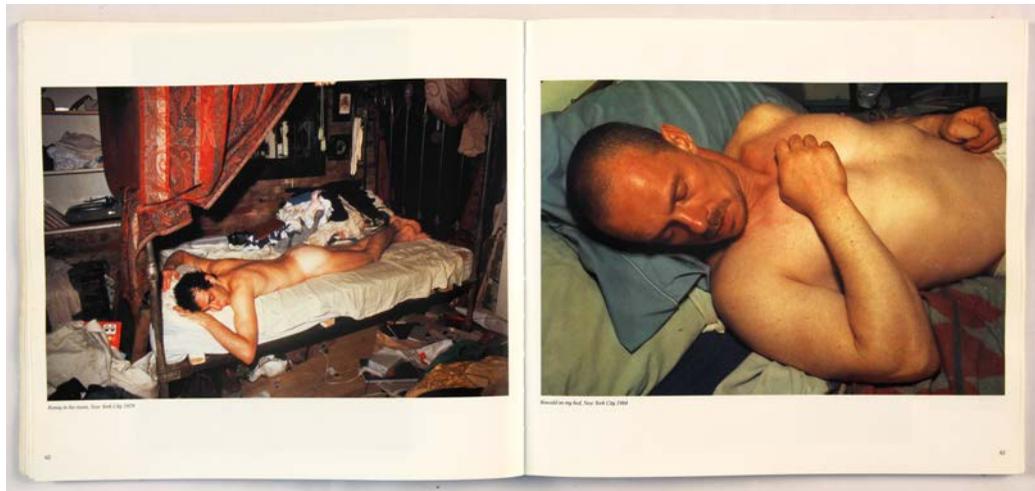
(33)

« And men made the train »



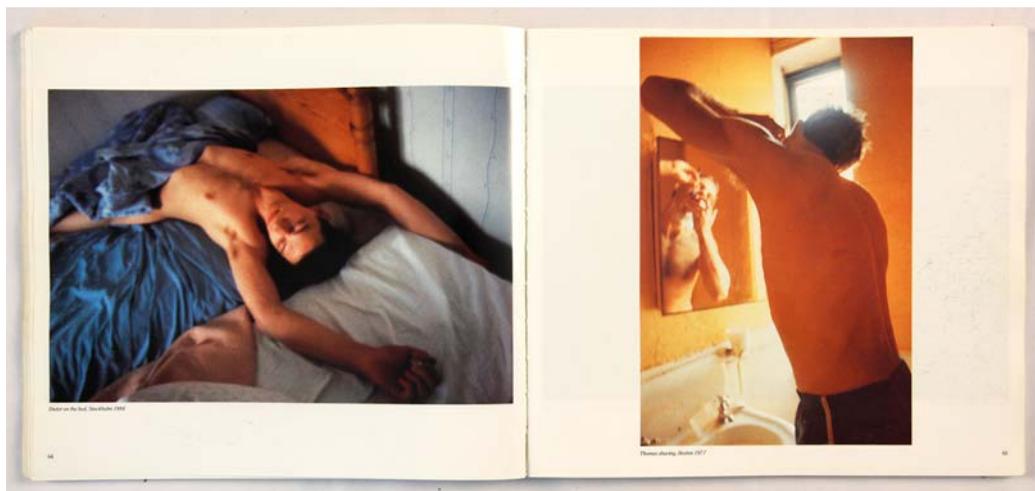
(34)

« Right there in the shade »



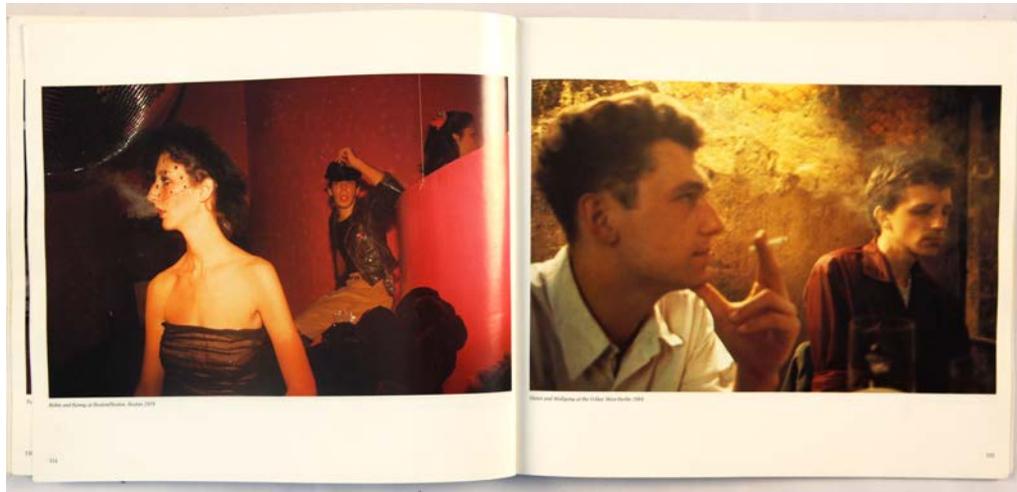
(35)

« I'm taking the trouble to turn my night into day »



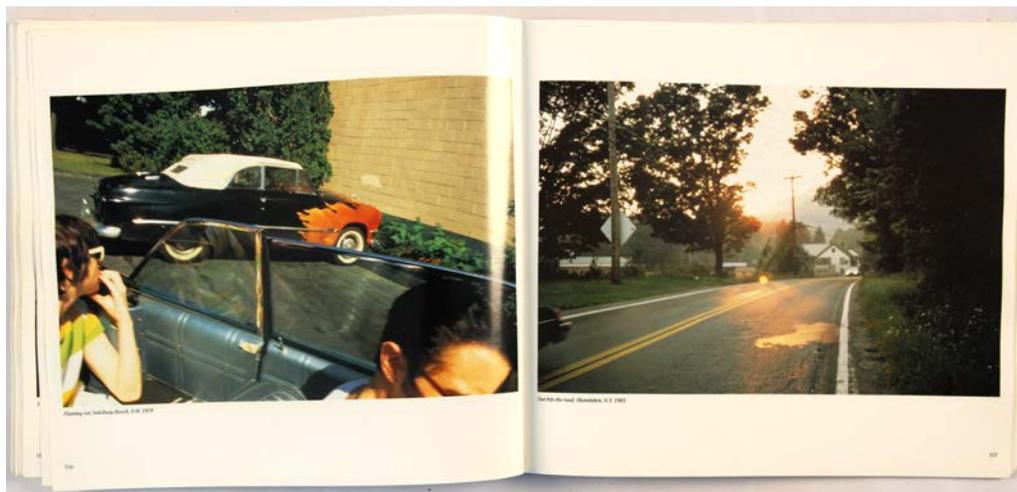
(36)

« If you close the door, The night could last forever »



(37)

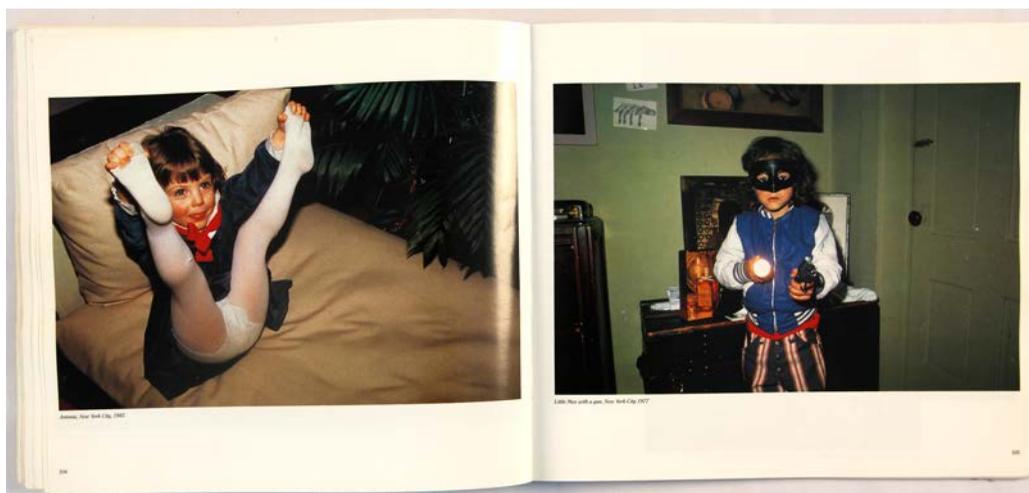
« But if you close the door, I'd never have to see the day again »



(38)

Le chapitre intitulé *Cowboys to Girls* (*The Intruders*) véhicule une pensée : les questions de genres et des relations concernent les enfants devenus grands. Le portrait d'une petite fille en robe avec un nœud rouge sur le col, (*Antonia* p.104), se confronte à celui d'un petit garçon avec un masque de Zorro et un fusil à la main (*Little Max with a gun*, p.105). Les paroles commentent ses images et racontent : « I remember, When I used to play shoot 'em up [...] When I chased the girls and beat 'em up. But I was young and didn't understand, But now I'm a grown up man, I know girls are made for kissing » (Je me souviens, quand je jouais à les shooter. [...] Quand je chassais les filles et les battais. Mais j'étais jeune, et je ne comprenais pas. Mais maintenant je suis adulte, je sais que les filles sont faites pour être embrassées).

« I remember, When I used to play shoot'em up »



(39)

Distanciation

Parfois, le montage prend un ton plus autobiographique. Les paroles incarnent la voix de l'artiste, ou du personnage de Nan. Le chapitre *I'll Be Your Mirror*, qui commence avec le premier autoportrait (p.22), est une métaphore au travail de photographe. Le miroir est non seulement l'image, le reflet, l'altérité, mais aussi une pièce de l'appareil photo. « Please put down your hands, cause I see you » coïncide avec les gestes de Sandra et Suzanne sur les images pages 24 et 25. Si Sandra baisse les mains, elle retire la serviette qui l'entoure. « Let me be yours eyes » résonne comme une prière. La photographie passe par le regard, et avant tout pour Goldin, par la relation à l'autre (« this pictures come out of relationships, not observation »¹).

« Please put down your hands, cause I see you »



(40)

¹ texte de préface p.6.

Dans le chapitre *Another Night With the Boys*, le personnage de Brian n'apparaît pas. Les paroles de la chanson délivrent un message au seul homme absent sur les images : « Looks like I'll spend another night with the boys. I tried, I called on the phone, but you weren't home again. I guess that you've made other plans » ; (« On dirait que je vais passer une autre nuit avec les garçons. J'ai essayé, j'ai appelé au téléphone, mais tu n'étais plus à la maison. Je suppose que tu avais d'autres projets »). En photographiant les skinheads à Londres, dansant et se bagarrant (*Warren and Jerry fighting*, p.72 et *Skinhead dancing*, p.73), et en traînant dans les toilettes avec des hommes pendant une fête (*Boys pissing*, p.74), le personnage de Nan passe une autre nuit avec les garçons. Brian est absent, et quand il réapparaît page 75, il tient un fusil (*Brian at a shooting gallery*).

La manière dont Nan Goldin apparaît dans le livre est intéressante. Dans de nombreuses légendes, elle préfère utiliser la troisième personne du singulier pour parler d'elle (pages 11, 83, 125, 130 et 137). Elle utilise à quelques reprises la première personne du singulier, pour des images où nous ne voyons pas son visage. Trois d'entre elles se destinent à identifier son lit, sur lequel se trouvent différents personnages : *Lynelle on my bed* p.32, *Kowald on my bed* p.63 et *Brian on my bed* p.67. Une autre, plus mystérieuse : *Me on top of my lover* p.132, donne une identité à l'un des corps photographié. Dans le texte de remerciements, on découvre également que trois photographies sur lesquelles elle apparaît sont réalisées par quelqu'un d'autre : Greer Lankton (p.11), Suzanne Fletcher (p.83) et Trish McAdams (p.125). L'utilisation d'images dont elle n'est pas l'auteure désacralise son rôle de photographe.

Elle met ainsi à distance son rôle d'artiste et permet à Nan d'exister comme un personnage parmi les autres. De ce fait, Nan Goldin renvoie à trois identités distinctes : la photographe, le personnage de Nan et la Nan réelle, dont la présence est suggérée par le regard (*Susan in the dune buggy* p.88). Lorsqu'un *Selfportrait* surgit (pages 22 et 39), ce sont les trois rôles qui fusionnent. L'artiste crée des situations photographiques qui renvoient directement au genre de l'autoportrait : en prenant son reflet dans le miroir (p.22), ou en tenant l'appareil à bout de bras (p.39). C'est l'intention au moment de la prise de vue qui permet de faire la distinction.

« Looks like I'll spend another night with the boys »



(41)



(42)



Self-portrait in blue bathroom, London 1989

(43)



Self-portrait in bed, New York City 1987

(44)

On peut rapprocher ce geste de l'effet de distanciation introduit par Bertold Brecht dans le théâtre épique, dont *L'Opéra de quat'sous* est un exemple parmi tant d'autres. Le *Verfremdung* (de l'allemand *fremd* : étrange, étranger, inconnu), a pour objectif d'inciter le spectateur à prendre du recul sur la réalité montrée afin de solliciter son esprit critique. Les moyens mis en œuvre pour faciliter ce recul ont pour but de défaire l'illusion théâtrale en soulignant son caractère construit. Ces procédés passent aussi par le jeu des comédiens qui doivent mettre en avant le caractère fictionnel des personnages, en jouant avec la diction ou en ayant recours à la troisième personne du singulier par exemple. Ils peuvent également être amenés à devenir les narrateurs et donc à s'adresser directement au public, ce qui crée une double énonciation.

Comme l'écrit Philippe Ivernel dans son texte à propos de Bertold Brecht pour l'*Encyclopédia Universalis* : l'esthétique de « la distanciation vise à réconcilier le théâtre avec l'agilité dialectique. Elle vise à instituer un rapport dialectique, entre la scène et la salle, entre l'acteur et son rôle, entre l'individu et la société ». Chez Goldin, la question du point de vue et du cadrage des images fait appel à un tiers. Nan est à la fois celle qui regarde, celle qui est regardée (comme personnage), et celle à travers qui on regarde. L'image sur la première de couverture, par sa composition, met en évidence cette triangulation du regard. Sur scène, l'acteur s'adresse aux autres acteurs, en tant que lui-même et en tant que personnage, il s'adresse également au public.

Comme nous avons essayé de le montrer, la construction de *The Ballad of Sexual Dependency* met en évidence un phénomène de distanciation qui ouvre une perspective critique inédite sur la lecture habituelle de l'œuvre. L'apparente transparence des images qui nous ferait basculer dans la réalité d'une génération est le résultat d'un travail construit, révélé par la mise en page.

Si Brecht voulait distinguer le théâtre de la réalité, en mettant en avant les caractéristiques de sa mise en œuvre, alors la composition du livre questionne les notions de réalisme et de naturalisme. L'organisation des photographies en chapitres, l'importance des titres et des légendes, s'apparente à une mise en scène qui transforme la réalité des images en potentielle fiction, les personnes en personnages. Au-delà d'un témoignage frontal sur une communauté d'êtres marginalisés, *The Ballad* propose un récit grâce au montage.

Si les photographies nous montrent la complexité et la violence du rapport entre les sexes, le geste du montage reprend cette question sur un autre plan, plus formel, en ne cessant jamais de construire des mises en tension et des mises en relation. En interrogeant le dialogue entre les images, Goldin réfléchit les impasses du dialogue entre le féminin et le masculin. La question du lien se pose donc doublement : à l'intérieur des photographies en représentant les intensités et les tourments des relations humaines et amoureuses, mais également les images elles-mêmes, grâce au travail de montage qui réfléchit le double, le miroir et les échos.

Finalement, la mise en relation des photographies entre elles et avec le texte transcende le contenu des images. Il faut alors interroger à une autre échelle l'utilisation du médium photographique, dans un contexte de prise de vue dit « sur le vif », car si cette démarche met en avant une certaine spontanéité, elle fait l'objet d'un second temps de travail qu'il ne faut surtout pas ignorer. Comme au cinéma, la question du montage et de la mise en scène se pose. Le montage devient un moyen de mettre en scène, il devient une écriture, un langage.

Index

- (1) Nan Goldin, *Sun hits the road, Shandaken, N.Y* 1983 (p.117)
- (2) *Millie with the cheeseburger radio at home, New York City* 1980 (p.27)
- (3) *Nan and Brian in bed, New York City* 1983 (frontcover)
- (4) *Greer and Robert on the bed, New York City* 1982 (frontispiece)
- (5) *Nan on Brian's lap, Nan's birthday, New York City* 1981 (p.11)
- (6) *The Duke and Duchess of Windsor, Coney Island Wax Museum* 1981 (p.12) et *The Parents at a French restaurant, Cambridge, Mass.* 1985 (p.13)
- (7) *Susan and Max sunbathing on the beach, Provincetown, Mass.* 1976 (p.14) et *C.Z. and Max on the beach, Truro, Mass.* 1976 (p.15)
- (8) *Suzanne and Brian on the beach, Coney Island* 1982 (p.16) et *Suzanne and Philippe on the bench, Tompkins Square Park, New York City* 1983 (p.17)
- (9) *Mexican couple a week before their second divorce, Progreso, Yucatán, Mexico* 1981 (p.142) et *Skeletons coupling, New York City* 1983 (p.143)
- (10) Jean Auguste Dominique Ingres, *La Source* 1856, peinture à l'huile, 163 x 80 cm Musée d'Orsay, Paris et Nan Goldin, *Suzanne in the shower, Palenque, Mexico* 1981 (p.35)
- (11) *Tony's back, Cambridge, Mass.* 1977 (p.66) et *Brian on my bed with bars, New York City* 1983 (p.67)
- (12) *Bobby masturbating, New York City* 1980 (p.68) et *Brian with his head in his hands, Merida, Mexico* 1982 (p.69)
- (13) *Edwige behind the bar at Evelyne's, New York City* 1985 (p.28) et *Cookie at Tin Pan Alley, New York City* 1983 (p.29)
- (14) *Empty bed in a whorehouse, New York City* 1979 (p.96) et *Shelley leaving the room, New York City* 1979 (p.97)
- (15) *Trixie on the cot, New York City* 1979 (p.20) et *Vivienne in the green dress, New York City* 1980 (p.21)
- (16) *Mod kid with dog, London* 1980 (p.52) et *Roommate as Napoleon, New Year's Eve, New York City* 1980 (p.53)
- (17) *Dieter on the train, Sweden* 1984 (p.48) et *Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico* 1982 (p.49)
- (18) *Bruce with his portrait, New York City* 1981 (p.80) et *Brian's face, West Berlin* 1984 (p.81)
- (19) *Nan after being battered, 1984* (p.83)
- (20) *April crying at 7th and B, New York City* 1985 (p.84) et *Heart-shaped bruise, New York City* 1980 (p.82)
- (21) Edvard Munch, *The Kiss* 1897, huile sur toile, 99 cm x 81 cm, Munch Museum Oslo, Norway
- (22) Nan Goldin, *Philippe M. and Risé on their wedding day, New York City* 1978 (p.120) et *Philippe H. and Suzanne kissing at Euthanasia, New York City* 1981 (p.121)
- (23) *Mary and David hugging, New York City* 1980 (p.128) et *The Hug, New York City* 1980 (p.129)
- (24) *Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey* 1980 (p.130) et *Friend tied up with his dogs, Boston* 1978 (p.131)
- (25) *Me on the top of my lover, Boston* 1978 (p.132) et *Man and woman in slips, New York City* 1980 (p.133)
- (26) *Roommates in bed, New York City* 1980 (p.134) et *Skinhead having sex, London* 1978 (p.135)
- (27) *Nan and Brian in bed, New York City* 1983 (p.137)
- (28) *Brian in hotel room with three beds, Merida, Mexico,* 1982 (p.56) et *Brian with the Flintstones, New York City* 1981 (p.57)
- (29) *Suzanne on the train, Wuppertal, West Germany* 1984 (p.19)
- (30) *Trixie on the cot, New York City* 1979 (p.20) et *Vivienne in the green dress, New York City* 1980 (p.21)

- (31) *Sharon, Provincetown, Mass. 1982* (p.26) et *Millie with the cheeseburger radio at home, New York City 1980* (p.27)
- (32) *Edwige behind the bar at Evelyne's, New York City 1985* (p.28) et *Cookie at Tin Pan Allay, New York City 1983* (p.29)
- (33) *Mark in the red car, Lexington, Mass. 1979* (p.46) et *French Chris on the converible, New York City 1979* (p.47)
- (34) *Dieter on the train, Sweden 1984* (p.48) et *Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico 1982* (p.49)
- (35) *Kenny in his room, New York City 1979* (p.62) et *Kowald on my bed, New York City 1984* (p.63)
- (36) *Dieter on the bed, Stockholm 1984* (p.64) et *Thomas shaving, Boston 1977* (p.65)
- (37) *Robin and Kenny at Boston/Bston, Boston 1978* (p.114) et *Dieter and Wolfgang at the O-bar, West Berlin 1984* (p.115)
- (38) *Flaming car, Salisbury Beach, N.H. 1979* (p.116) et *Sun hits the road, Shandaken, N.Y. 1983* (p.117)
- (39) *Antonia, New York City, 1985* (p.104) et *Little Max with a gun, New York City 1977* (p.105)
- (40) *Sandra in the mirror, New York City 1985* (p.24) et *Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin 1984* (p.25)
- (41) *Warren and Jerry fighting, London 1978* (p.72) et *Skinhead dancing, London 1978* (p.73)
- (42) *Boys pissing, New York City 1982* (p.74) et *Brian at shooting gallery, Merida, Mexico 1982* (p.75)
- (43) *Self-portrait in blue bathroom, London 1980* (p.22)
- (44) *Self-portrait in bed, New York City 1981* (p.39)

Bibliographie :

- Bertold Brecht, « Opéra de quat'sous », in *Théâtre complet 2*, texte français de Jean Claude Hémeury, L'Arche, Paris, 1974
- Jacques Poulet, « Distanciation », in *Encyclopédia Universalis – Theasorus – Index 26*, page 1334, Encyclopédia Universalis France S. A. 2002
- Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New-York, 1986
- Philippe Ivernel, « Bertold Brecht », in *Encyclopédia Universalis – Corpus 4*, page 463-467, Encyclopédia Universalis France S. A. 2002
 3. « Génèse du théâtre épique » (p.464)
 4. « Théorie du théâtre épique » (p. 465)
- Philippe Ivernel, « Distanciation (effet de) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, page 439, Michel Corvin, Édition Bordas / SEJER Paris, 2008
« Bertolt Brecht », p. 218
- Silvia Lippi, « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin », in *La clinique lacanienne* (n° 15), p. 195-205, 2009
- Silvana Boone, « Nan Goldin's the Ballad of Sexual Dependency », in *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 23, n. 38, p.239-241, Porto Alegre, jan.-jun. 2018

Webographie :

- « Une plongée dans l'intimité... du photographié ou du photographe ? », *Autoportrait / Diane Arbus & Nan Goldin*, Wordpress.com, <https://adcame13.wordpress.com/2012/04/17/une-plongee-dans-lintimite-du-photographie-ou-du-photographe/#respond>, consulté en septembre 2019
- « Nan Goldin's « The Ballad of Sexual Dependency » on view at the Tate Modern », in *Juxtapoz magasin* [en ligne], <https://www.juxtapoz.com/news/photography/nan-goldin-s-the-ballad-of-sexual-dependency-on-view-at-the-tate-modern/>
- Marie Bottin, « La critique en dépendance », in *Études photographiques* [En ligne], 17 | Novembre 2005, mis en ligne le 27 août 2008, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/753>, consulté le 20 avril 2019
- Michel Guerrin, « Nan Goldin, le miracle devrait se reproduire à Arles », in *Le monde* [en ligne], 2009, https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/04/nan-goldin-le-miracle-devrait-se-reproduire-a-arles_1215270_3246.html
- Playlist, « The Ballad of Sexual Dependency (book) », *Youtube*, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLI0tQA02MFu-N3LknEUfUurDVon98d5Ys>
- Rebecca Bengal, « A Conversation With Nan Goldin on the 30th Anniversary of The Ballad of Sexual Dependency », *Vogue* [en ligne], 2015, <https://www.vogue.com/article/nan-goldin-interview-ballad-of-sexual-dependency-30th-anniversary>

J'adresse mes remerciements aux personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Maxence Rifflet, professeur à l'ésam Caen/Cherbourg et artiste photographe. En tant que tuteur de mémoire, il m'a guidé dans mon travail et m'a aidé à trouver des solutions pour avancer. Je le remercie également pour le temps qu'il m'a consacré et pour son enthousiasme.

De la même façon, je remercie Muriel Couteau Mauger, professeure à l'ésam Caen/Cherbourg et co-tutrice de ce mémoire. Son engagement m'a permis d'avoir un second regard sur ce travail, ainsi que de nombreux conseils qui m'ont permis d'avancer.

Je remercie mes grands-parents, pour leur précieuse aide à la correction et à la relecture de ce mémoire.

Aussi, je souhaite particulièrement remercier l'équipe de la galerie Marian Goodman, pour avoir pris le temps de répondre à mes mails et pour m'avoir permis de consulter un exemplaire du diaporama de *The Ballad*.

Je voudrais également remercier les deux historiens de la photographie : Michel Poivert et Jean-François Chevrier, pour leurs réponses à mes questions qui ont permis d'accélérer mes recherches.

Je remercie ma camarade Manon Grimault, pour son avis, son soutien et son amitié, ma collocataire Lucie Lacou pour sa curiosité, ses commentaires et son écoute, ainsi que Michèle Gottstein, pour son secours à l'impression de la maquette.

Enfin, je remercie mes parents, qui m'ont toujours soutenu dans mon parcours et sans lesquels mes études n'auraient pas été possibles.

Agathe Plaisance

achevé et imprimé
à l'exam Caen/Cherbourg en novembre 2019