Études photographiques

17 | Novembre 2005
Exportations de la photographie / L'image fétiche

La critique en dépendance

La réception de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003)

Marie Bottin

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/753
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 25 novembre 2005
Pagination : 67-85
ISBN : 2-911961-17-x
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Marie Bottin, « La critique en dépendance », *Études photographiques* [En ligne], 17 | Novembre 2005, mis en ligne le 27 août 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/753

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

La critique en dépendance

La réception de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003)

Marie Bottin

NOTE DE L'ÉDITEUR

Marie Bottin est l'auteur d'une maîtrise d'histoire de l'art consacrée à Nan Goldin (Université Paris I).
L'illustration préparée pour cet article n'a pu être publiée faute d'autorisation (voir ci-dessus, "Le droit d'auteur illustré", p. 2-3).

L'auteur tient à remercier Michel Poivert, José de Broucker et Thierry Gervais pour leurs précieux conseils.

1 Après les États-Unis[1], la France présente pour la première fois l'œuvre de la photographe américaine Nan Goldin lors des XVIII[es] Rencontres de la photographie d'Arles[2]. Dès lors, l'œuvre marquée au sceau d'un expressionnisme documentaire souvent qualifié de « trash » est montrée avec fréquence et régularité sur la scène artistique française[3]. Au cours de la période 1987-2003[4], la réception de l'œuvre de Nan Goldin semble avoir été des plus favorables, tant les articles rédigés depuis lors s'accordent pour la plupart en un concert de louanges[5].

2 Ce consensus pose toutefois de nombreuses questions, notamment au regard des arguments invoqués par nombre de journalistes pour légitimer cette œuvre. La majorité des critiques[6] semble en effet dépendre de l'apparente simplicité qui ferait de la biographie d'un artiste son outil d'analyse par excellence, d'une existence "hors du commun" le récit suffisant d'une vie d'artiste. La reconnaissance de l'œuvre de Nan Goldin en France relève ainsi de la construction d'un personnage proche de celui de l'artiste maudit hérité des poncifs de la critique d'art du XIX[e] siècle. Cette réception s'est ainsi figée précocement dans un modèle qui a rapidement interdit au discours de percevoir les évolutions pourtant manifestes de l'œuvre, pour dépendre finalement d'enjeux plus propres aux impératifs de la communication médiatique. Emblématique

d'une époque qui voit le transfert du commentaire spécialisé vers le journalisme, cette critique se confond parfois avec l'image caricaturale qu'elle donne d'elle-même.

La rhétorique du "vrai" : le prophète et ses prêtres

3 La crédulité est probablement l'une des premières marques du consensus critique dont fait l'objet l'œuvre de Nan Goldin dans la presse. La rhétorique du "vrai" sur laquelle est censée être fondée toute œuvre autobiographique, au surplus confortée par les paroles de l'artiste, semble ainsi opérer de manière efficace. La grande majorité des commentateurs s'est en effet focalisée sur le référent photographique. Ils lui ont octroyé non seulement la qualité de preuve absolue d'un réel passé[7], mais dans le même temps – par une extension qui défie les règles de l'anthropologie classique – la capacité de dépasser la subjectivité de l'autobiographie et d'effacer le « filtre du producteur[8] ». De ce fait, son œuvre se transformerait en témoignage exclusif et vériste sur les modes de vie de toute une génération américaine. Les commentateurs flottent ainsi entre deux genres – autobiographie et reportage –, entre vision subjective du réel et idéal d'"objectivation" de la réalité, n'hésitant pas à nier leur foncière irréversibilité afin de pouvoir ranger l'œuvre de Nan Goldin dans une nouvelle catégorie. Celle-ci s'apparenterait à une sorte de « journalisme [ou reportage] intimiste[9] ». Les commentaires flirtent avec l'*ekphrasis*, retranscriptions énumératives lettrées de ce que l'artiste semble avoir raconté en pixels. « Elle montrait [...] les stars de l'East Village, les folles travesties, les call-girls, les cinéastes indépendants, les musiciens punk, les poètes[10]... » Une des principales préoccupations des journalistes critiques semble être d'assurer aux lecteurs que les images de Goldin montrent bien la réalité « sans fard[11] » et que le réalisme des photographies ne peut être mis en doute puisqu'on peut y apercevoir « Nan Goldin elle-même, son compagnon, ses amis », mais surtout « Jim Jarmusch, John Lurie, Sarah Driver[12] ».

4 Ainsi, la logique est presque purement informative, l'image étant appréhendée à partir du sens commun et de sa valeur d'usage. Tout se passe comme si l'important n'était pas la photographie en elle-même et encore moins la façon dont elle a été utilisée par son auteur, mais sa capacité à être la preuve d'une histoire à laquelle peu de personnes ont assisté et que seule l'artiste peut raconter. De ce fait, une grande partie des spécificités de l'œuvre de Nan Goldin est passée sous silence.

5 S'il est d'une pratique courante et normale de s'appuyer sur les paroles d'un artiste afin de mieux comprendre son œuvre, il semble cependant que lui laisser le soin d'être son propre exégète peut poser question quant au rôle véritable du critique. On peut en effet s'interroger sur le fait qu'un journaliste décide de publier, sans aucun commentaire personnel, des propos de l'artiste tels que : « En 1972, tous les photographes qui prétendaient faire du documentaire, prenaient des gens dont ils ne savaient rien. Moi, j'ai été la première à photographier ma vie[13]. » Pourtant, l'histoire de la photographie nous apprend que des artistes photographes comme Larry Clark, pour citer le plus connu, ont précédé Nan Goldin ou, du moins, se sont engagés dans cette voie en même temps qu'elle. De la même manière, l'homologie entre champ artistique et champ religieux, définie par Pierre Bourdieu[14], qui place l'artiste dans la position du « prophète » et ses commentateurs dans celle de « prêtres »[15], illustre, encore une fois très bien, l'effacement critique du journaliste qui publie en 1995 des extraits de commentaires de l'artiste. Ces commentaires définissent la façon dont doit être jugée

son œuvre, et ce à quoi l'on reconnaît une « bonne » photographie. Ainsi peut-on lire : « Nan Goldin pense que : "[son] travail ne peut-être jugé que dans sa globalité et non image par image". Ce qui n'empêche pas Nan Goldin de cerner la bonne image : "La bonne image n'est pas liée à sa composition mais à la personne qui est imprimée dessus et au sentiment exprimé. Une bonne photo, c'est un sentiment d'amour."[16].»

6 Ce dernier commentaire assimilé comme tel par la critique, hisse une partie du discours à un second niveau de lecture, moins prosaïque et plus abstrait. Ainsi, on peut noter dans certains textes l'assimilation de l'œuvre de Nan Goldin à une métaphore amoureuse : « Cet amour partagé entre un artiste et ses personnages, Nan Goldin nous le montre en deux temps[17]. » Il s'agit cependant d'une interprétation fondée sur une émotion qui ne peut être un argument analytique convaincant, même partagé par les prêtres les plus convaincus. Une autre tentative d'élévation analytique, dont les exemples sont rares, consiste à souligner le potentiel d'universalisation qui réside dans l'œuvre de Nan Goldin. Interprétation d'autant plus valorisante qu'elle serait l'une des preuves de l'authenticité du créateur et de son œuvre dans un régime de singularité[18]. Plusieurs journaux, en effet, vont faire ressortir des thèmes clefs dans l'œuvre de Nan Goldin qui ont trait à la condition humaine et qui transcenderaient le singulier. On trouve notamment la « solitude[19] », la « fragilité de l'individu face à lui-même[20] », « l'incommunicabilité[21] », etc. D'autres, allant plus loin encore, affirment que : « Ce qu'elle photographie est [...] un film sans héros, sans fin et sans trucages et qui au fond, n'a pas besoin d'être sous-titré puisqu'il est universel. » Sans pour autant remettre en cause la pertinence de cette interprétation, rares sont les journalistes qui l'explicitent. Seules Elisabeth Lebovici[22] et Claire Brunet [23] mentionnent l'existence de motifs récurrents qui, agencés d'une manière particulière, pourraient former une sorte de langage universel des corps et des expressions.

7 Dans une « société qui [a fait de l'image] le rapport privilégié et le plus direct à la réalité[24] », une grande partie des commentateurs de l'œuvre de Nan Goldin auraient-ils été victimes de l'idéologie informationnelle de « la transparence et de l'immédiateté[25] » dénoncée par Dominique Wolton, alors même que « tout montrer et tout dire ne sont plus synonymes de vérité[26] » ? (À supposer que l'inverse ait jamais été démontré.) L'apparente transparence de l'œuvre de Nan Goldin aurait donc pu mener la plupart des critiques à ne pas chercher d'autres outils d'analyse que ceux livrés par les images et les commentaires de leur auteur, et à produire un discours qui semble relever de la logique de l'événement.

8 Seuls quelques critiques se sont risqués à émettre des doutes quant au naturalisme des photographies et des propos de Nan Goldin. Émerge alors l'hypothèse que l'œuvre de Nan Goldin pourrait être plus opaque qu'il n'y paraît et, par conséquent, que sa facilité d'approche pourrait n'être qu'une façade. Si dans certains cas, ces doutes se transformèrent en accusations sans preuve[27], résultat sans doute de ce que Wolton nomme « la logique impitoyable de la concurrence[28] », d'autres s'avérèrent fondés. Un article[29], paru en 2000 dans le quotidien suisse *Le Temps*, écrit par un témoin à charge va ainsi ébranler les fondements de la croyance des « prêtres » en la parole du « prophète ». En effet, lors de l'exposition "New Works" à la galerie Scalo de Zurich en 1999, Nan Goldin aurait intégré à ses photographies dites naturalistes, des photos de mode « réalisées à la suite d'une commande pour le supplément mode de *Libération* paru en octobre 1999 » sans le préciser. Ce fait est relativement dérangeant au regard de ce qui a fait son succès et sa réputation, mais aussi des propos tenus par l'artiste et

rapportés dans un article de *Libération* paru en 1997 : « Je travaille pour la presse. Les gens ne s'en rendent pas compte car je ne mélange pas les photos de commande aux autres[30]. » Dans un registre moins anecdotique et plus analytique, certains critiques ont tenté de mettre en évidence une ou plusieurs particularités formelles au sein même de l'œuvre de Nan Goldin, 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 », de « motifs ». L'idée qu'« une fiction secrète naît[rait] de la juxtaposition des images » est avancée[31] et mériterait d'être développée.

La mécanique du mythe

9 La biographie de Nan Goldin tient une place centrale dans les commentaires produits à l'occasion de la réception de son œuvre. Celle-ci, en effet, se voit octroyer un rôle plus large que celui de simple « mise en intrigue[32] ». Cependant, l'intérêt porté à ses différentes biographies et à la manière dont elles servent l'analyse et l'interprétation de l'œuvre a fait ressortir, encore une fois, un parti pris consensuel. La vie de l'artiste va en effet être dépeinte sous ses aspects les plus sombres et tragiques par le biais de « biographèmes[33] » clefs. Ainsi, le socle de l'analyse censée expliquer et légitimer l'œuvre de Nan Goldin se trouve être, dans 90 % des articles étudiés, une biographie fabriquée. Cela a pour conséquence la construction d'un mythe qui ne cessera d'être entretenu et d'occuper la même place introductive et imposante au sein des commentaires. Celui-ci jouera, de plus, un grand rôle dans la sélection des œuvres commentées. Ce mythe présente Nan Goldin comme une figure rimbaldienne, sorte de "Van Goghette pré-mortem", équivalent féminin et contemporain de l'artiste romantique et maudit, soi-disant incompris en son temps. Il fut surtout l'un des topiques de l'authenticité artistique dès la seconde moitié du XIX^e^ siècle dont le modèle perdure aujourd'hui de manière implicite mais vivace. Ainsi, les « biographèmes » clefs invoqués par la critique sont principalement tirés de la période 1970-1980 et se répartissent en deux grandes phases.

10 La première phase de la biographie de l'artiste, abondamment relayée par la presse, correspond à ce qu'elle nomme ses « années folles », c'est-à-dire, ses années d'adolescence qui vont déterminer et justifier son « devenir-adulte » ainsi que sa démarche photographique. À la lecture des articles de presse étudiés mais aussi des écrits indépendants, celles-ci seront marquées par le suicide de sa sœur aînée, Barbara Holly Goldin et ses répercussions sur la suite de la vie et le mode de vie de l'artiste[34]. Nous apprenons en effet, qu'en fuyant sa famille qui avait caché le suicide de sa sœur, Nan Goldin aurait sombré dans la débauche, la déchéance, la violence conjugale, ne vivant que la nuit dans des endroits sordides, fréquentant les « minorités rejetées de la société » : travestis, transsexuels, homosexuels. Ses seules échappatoires auraient été alors une sexualité débridée, un plongeon dans l'alcool et les drogues dures. Version dramatisante de l'histoire. La version bohème de cette période, quant à elle, met l'accent sur le caractère (soi-disant) « contestataire » et « courageux » de ce mode de vie. « Il faut alors un certain courage pour affronter le regard et les foudres des descendants des pères fondateurs de l'Union[35] », lit-on dans *L'Œil* en 2001.

11 La seconde phase de la biographie de l'artiste mise en évidence par la majorité des commentateurs correspondrait à une prise de conscience et à un assagissement de

l'artiste allant de pair avec l'arrivée du virus du sida. Ce fléau toucha un grand nombre de ses amis et fit basculer Nan Goldin du statut de rebelle à celui de « survivante[36] » « au sida, à la mort, à la drogue, à l'addiction dans ses formes les plus crues[37] », terme éminemment tragique qui porte le poids de son passé et non celui d'un hypothétique avenir.

12 S'il n'est aucunement question de démentir ou de mettre en cause ce que Nan Goldin a pu vivre, ni de minimiser l'impact de ces drames humains sur sa vie, il est intéressant de constater que la critique s'est uniquement arrêtée sur les pièces les plus sombres du puzzle. Ainsi donne-t-elle à la vie de l'artiste des allures de tragédie et délaisse-t-elle la plupart du temps la phase post-ouragan (la plus récente), comme si elle n'était pas digne d'intérêt ou ne pouvait mettre en valeur son œuvre. À cette accumulation sélective de « biographèmes » va venir se greffer, comme corollaire, l'image d'une figure emblématique d'un humanisme post-moderne. Image d'une femme qui, malgré la douleur et le malheur, n'a pour seul leitmotiv que l'amour qu'elle porte à ceux qui l'entourent et qui se fiche de la célébrité et de l'argent. Ainsi peut-on lire : « L'amour d'abord, même si tout n'a pas été rose dans la vie de Nan Goldin[38]. » Ou encore : « Elle a reçu à l'automne dernier l'hommage d'une rétrospective au Whitney Museum de New York [...]. Cette consécration la laisse froide : "Un peu plus d'argent pour aller au restaurant, pour un appartement un peu mieux... Ça ne change pas grand chose[39]." »

13 Nan Goldin serait habituée à l'ascétisme financier car, si l'on en croit les critiques, elle n'aurait pas tout de suite été gâtée par le succès. En effet, dix ans avant son arrivée sur la scène artistique française, Nan Goldin – « ancienne barmaid[40] », comme le soulignent certains – exposait déjà, mais dans les bars "underground" de la Grosse Pomme et n'était (re)connue que d'une minorité sans réel pouvoir d'achat.

14 À cette reconnaissance "tardive" s'ajouterait la présence de détracteurs anonymes, dont quelques rares journalistes se feraient les dénonciateurs. Ils se transforment ainsi en "journalistes justiciers" dans une "lutte idéologique" pour la vérité héritée du XIXe siècle, qui n'a pas réellement lieu d'être au regard de sa réception formelle. « On lui reproche aujourd'hui d'être sortie de son rôle d'artiste maudite ou trash[41] », etc. Cependant, cette pratique s'apparente fortement à la fabrication d'une rumeur et de son démenti dans la majorité des cas.

15 Dans un autre style rhétorique que l'on peut rapprocher de ce que Nathalie Heinich nomme « l'herméneutique négative[42] », à savoir « la mise en évidence de ce que l'œuvre [et les intentions de l'artiste][43] » ne sont pas, beaucoup de journalistes semblent tenter de démontrer ce en quoi les intentions de l'artiste « échappent aux critères traditionnels de jugement[44] ». Cette forme de « discours autorisé[45] », fort répandue, a pour conséquence de positionner l'artiste en "potentielle" victime de "potentiels" détracteurs et les journalistes en avocats, sortes de défenseurs des opprimés et des nobles causes. Ainsi, peut-on notamment lire : « Ni déposition, ni témoin à charge, jamais déclarative, ni démonstrative [...][46]» ou : « Pas d'exhibitionnisme, Nan Goldin ne nous rend jamais voyeur[47] [...]. » Des affirmations contre d'éventuels reproches éthiques qui mériteraient sans doute de réelles explications pour acquérir une valeur.

16 Toutes ces caractéristiques cumulées nous mènent étrangement à la définition paradigmatique de l'artiste d'avant-garde. Celle-ci s'est construite au moment où le champ artistique accédait à sa pleine autonomie, c'est-à-dire au milieu du XIXe siècle avec les écrits, actions et positions de nomothètes tels que Baudelaire ou Flaubert et dont Van Gogh incarne la figure légendaire. À cela s'ajoute le fait que l'artiste moderne

ne peut triompher symboliquement que là où il échoue financièrement dans un premier temps. Pour Baudelaire, en effet, le « dénuement et la misère [...] apparaissent comme le seul lieu possible de la liberté et le seul principe légitime d'une inspiration inséparable d'une insurrection[48] ». La réception de l'œuvre de Nan Goldin en France serait-elle uniquement construite sur les poncifs d'une critique d'art héritée du XIXe siècle ?

17 Il semblerait que cette sélection dans la biographie de l'artiste puisse aussi avoir un lien avec certaines déviances de la pratique informationnelle. Cette hypothèse semble être partagée au moins par l'un des commentateurs de Goldin, Éric Troncy, qui dans un article paru en 1995 dans *Art Press*[49] parle de « réflexe *people* aujourd'hui étouffant des médias » à propos de « cette vision hagiographique [qu'ils font et donnent] de l'œuvre d'art » et en particulier de celle de Nan Goldin. Ainsi développe-t-il à propos du portrait de l'artiste que dressent la majorité de ses commentateurs : « Il y a quelque chose de problématique à évoquer ainsi ces aspects cosmopolites, extravagants, "bohèmes", qui reconstruisent en tout point le cliché de l'artiste romantique et semblent toujours servir de faire-valoir à [ses] œuvres qui n'en ont par ailleurs aucunement besoin. » On peut même aller plus loin en se demandant si ces pratiques ne visent pas à mettre en valeur leur auteur autant que leur sujet. Quoi qu'il en soit, dans le cas de Nan Goldin, la recherche de valorisation est telle qu'elle en devient visible et pousse à s'interroger quant à la véritable valeur de l'œuvre.

18 Cependant, si les journalistes pourraient avoir eu un double intérêt à véhiculer cette image de Nan Goldin en artiste romantique et maudite, l'artiste ne les a jamais contredits. Au contraire. En effet, les rares interviews de l'artiste par les journaux étudiés, recensées entre 1987 et 2003, sont non seulement les lieux privilégiés de la construction du mythe par les journalistes mais aussi de l'auto-mythification de l'artiste. Car si les questions des journalistes tournent incessamment autour des biographèmes que nous avons mis en évidence précédemment, l'artiste semble s'en satisfaire et s'y complaire en les invoquant sans cesse comme une sorte de litanie purificatrice. À cela s'ajoute le fait qu'elle commente elle-même sa réception et prévient elle-même les éventuelles attaques dont elle pourrait faire l'objet. Ainsi, se décrit-elle comme une artiste romantique et maudite qui fut pendant longtemps détestée et incomprise.

19 À aucun moment donc, les journalistes n'ont inventé ou déduit abusivement. Ils ont la plupart du temps traduit avec leurs propres mots, styles et tons, des propos qui, semble-t-il, servaient les intérêts de tous et valorisaient les deux parties. Mais la complaisance de l'artiste autorise-t-elle celle de ses commentateurs ? D'ailleurs, dans le cas d'une œuvre qui se veut autobiographique, l'artiste n'est-il pas forcément dans une posture d'auto-engendrement ? Posture qui implique fatalement une "re-création" de son passé, avec ce que cela comporte de raccourcis, d'oublis volontaires et/ou involontaires, d'insistances, de moments phares. Toute autobiographie contient intrinsèquement sa part de mythe.

Une réception immobile ou le fétichisme de la critique

20 Ce parti pris des journalistes vis-à-vis de la biographie de l'artiste se répercute sur ses "équivalents visuels" et mène à une réception immobile de l'œuvre, alors même que celle-ci, comprise dans sa démarche, est en perpétuel mouvement. En effet, alors que la

nature des articles écrits entre 1987 et le milieu des années 1990 relève majoritairement du "contextuel", la nature des critiques du milieu des années 1990 à la fin de la période étudiée tourne au "cultuel". Autrement dit, on passe d'une période où le journaliste commente de manière évolutive les œuvres montrées en France, à une période où la critique se trouve face à un choix d'œuvres plus conséquent et toujours en évolution, mais focalise son discours sur les premières images de Nan Goldin, constituant dans cette inactualité du regard critique la production récente en une sorte d'œuvre fantôme.

21 Ainsi, à partir de 1995, le temps semble s'être arrêté pour les critiques. À l'exception de quelques articles, tous les journalistes ont centré leurs commentaires autour de l'œuvre "culte" qu'est "The Ballad of Sexual Dependency" et parfois "The Other Side", assimilant souvent l'un à l'autre. Ces œuvres, réalisées dans les années 1970 et 1980, comprennent justement, isolés, des "équivalents visuels" de la biographie de l'artiste véhiculée par les journaux. En effet, par une sélection non arbitraire de photographies tirées de ces deux séries, il est aisé de rassembler les ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une vie sous le signe de l'inconscience et du tragique, de transformer un événement en généralité et une vie en mythe. De ce fait, les raccourcis sont pléthore et à la lecture des articles les plus récents, un lecteur non averti ne peut se douter que Nan Goldin ait réalisé des œuvres traitant d'autre chose que « [des] pétards, [des] coquards, [de] la défonce, [de] sexe, [de] larmes, [de] sommeil et [de] maladie[50] », de cette « cohorte des marginaux[51] » et que son regard soit autre que compatissant.

22 Car pour la série "The Other Side" (1972-1992), comme il est question de minorité, la confusion qui consiste à en parler comme de « paumés », d'« exclus » et à assimiler Nan Goldin à ces adjectifs qui appellent le pathos, est facile. À aucun moment, pourtant, les photographies, par le choix de l'instant ou du cadrage, ne montrent ces travestis ou transsexuels sous un tel angle. Au contraire, le choix de les assembler en série sans y ajouter d'éléments qui appelleraient le contraste entre normalité et anormalité, traduit une volonté de véhiculer d'eux une image tout sauf compatissante et négative. De plus, resituées dans leur contexte, ces photographies n'ont rien de folklorique. En effet, comme le rappelle Éric Troncy[52] : « Le goût pour le travestissement est une des données typiques du rock – [générateur de la contre-culture des *seventies*] – façon "Bowie des débuts". »

23 Quant aux autoportraits pris en cure de désintoxication et aux photographies des conséquences de cette « vie sexuelle débridée », à savoir le virus du sida et la mort, qui viennent compléter la partie photographique du mythe, il convient de rappeler à ce sujet que l'une des caractéristiques de la contre-culture des années 1970 est la mythique « révolution sexuelle » de cette « génération qui refuse les contraintes et repousse les tabous », « qui privilégie le plaisir sous toutes ses formes, notamment en matière de sexualité[53] ». Décontextualisation, sélection et confusion temporelle donc mais aussi dénominative, car comme le précise Éric Troncy : « Ce n'est pas la marginalité que montrent les photos de Nan Goldin, mais les traces de la contre–culture des années 1970. Il convient donc d'affirmer que Nan Goldin n'est pas un personnage folklorique [...][54]. »

24 À partir du milieu des années 1990, s'opère un changement dans l'œuvre de Nan Goldin sur lequel la critique n'embraye pas. Pourtant, au regard de sa démarche, rien n'a changé. Les supports et mises en forme ont simplement évolué. Nous sommes encore moins qu'avant dans une logique de narration linéaire mais plutôt dans le domaine de

la métaphore visuelle qui oblige à dépasser le simple référent. De nouveaux thèmes apparaissent, comme la maternité, l'enfance, la famille unie ; les sourires font concurrence aux pleurs. Les paysages et les natures mortes s'affirment de manière expressionniste et picturale. Les décors et contextes ont – fatalement – changé et les discours sur le couple et les relations homme/femme ont évolué de manière positive. Pour les commentateurs de Goldin, ce réenchantement semble ne pas peser lourd face aux stéréotypes que fournissaient jusqu'alors le sexe et la mort.

25 L'œuvre post-1980 serait-elle alors du "sous-Goldin" pour ses commentateurs ? Tout se passe cependant comme si tout choix était absent des commentaires alors même que ceux-ci sous-entendent le contraire, soit par la répartition disproportionnée du nombre de paragraphes qu'ils consacrent respectivement aux « deux phases » de l'œuvre de Goldin, soit par l'absence totale d'allusion à la « seconde partie » de son œuvre. Seul, un article paru dans *Le Figaro*[55] en 2001 à propos de la rétrospective de Nan Goldin au centre Georges-Pompidou, rompt le silence et affiche une position et un point de vue relativement clairs. En effet, dès le premier paragraphe, l'auteur donne le ton : « Attention, l'importante exposition que [...] consacre le centre Georges-Pompidou [à Nan Goldin] montre une œuvre dont l'unité de façade ne doit pas tromper : il y a le monde des années 1970 et 1980 et celui d'après. » Autrement dit, il y a "The Ballad of Sexual Dependency", "The Other Side", "The Cookie Mueller Portfolio", quelques autres photographies de l'époque et le reste. Le "reste" – qui correspond dans son article à la deuxième moitié de l'exposition – serait « académique », selon l'auteur. Disposant sous ce chapeau informel ce que nous avons nommé « la seconde phase » de l'œuvre de Nan Goldin, l'auteur considère que « tout cela devient plus formel, se vide d'émotion, s'académise. Même les "comings" plus hard, n'ont plus l'intensité d'autrefois ». Son jugement est alors sans appel : « La deuxième moitié de l'exposition navigue entre les natures mortes, les paysages et les banalités familiales piquetées de scènes un peu sexuelles. »

26 Serait-ce par les mêmes mots que l'on devrait remplacer le silence de la majorité des autres critiques[56] ? Est-ce parce que l'œuvre de Goldin serait devenue « académique » à partir de la fin des années 1980 qu'elle ne mérite pas que l'on s'y attarde ? D'ailleurs, est-ce l'œuvre ou la vie de Goldin qui se serait "académisée" ? Car, à aucun moment ne sont invoquées de justifications formelles ou esthétiques : seul le référent compte, preuve d'un « ça a été[57] ».

27 Ainsi donc, il semblerait que l'intérêt de la vie de Goldin ait fait en grande partie l'intérêt de son œuvre. Si tel est réellement le cas, cela pose un véritable problème quant à la nature et à la légitimité de la reconnaissance de son œuvre par la presse française. Cette utilisation du terme « académique » appliqué à la « seconde phase » de l'œuvre de Goldin induit que la première phase était, elle, pleine d'une valeur subversive. On retrouve là un des topiques de l'authenticité artistique telle qu'elle a été définie au XIX^e^ siècle dans un régime artistique de singularité : l'objet pour prétendre "faire œuvre" doit être transgressif.

Quand la transgression devient académisme…

28 Une autre marque de la réception critique de Nan Goldin apparaît sous la forme paradoxalement consensuelle de la transgression, et affirme à nouveau le caractère d'inactualité des analyses produites. Car si certains des arguments affirmant les vertus

transgressives de l'œuvre pouvaient être valables il y a trente ans, beaucoup ne le sont plus aujourd'hui.

29 La première des caractéristiques soi-disant « transgressives » de l'œuvre de Goldin soulignée par la majorité des commentateurs résiderait dans l'assimilation des photographies de l'artiste à une sorte de "miroir du monde". « Nan est l'une de ces photographes qui tire vers nous des images que l'on ne veut jamais voir[58] », peut-on lire par exemple. Comme le fait remarquer Bruno Remaury dans un article d'*Art Press*[59] : « Pour ses commentateurs, Goldin [...] [a] le courage de "nommer l'innommable" et se voit de ce fait crédité[e] d'un rôle subversif, puisque nous aidant à voir ce que nous ne voulons pas voir (ou ne savons pas voir, ce qui revient au même). » Or, encore une fois, les photographies commentées datent des années 1970-1980. À cette époque, justement, résonne encore l'un des éléments phares du discours contestataire : la vérité à tout prix. Et si ce discours était alors contestataire et transgressif, il est aujourd'hui devenu le discours dominant. C'est d'ailleurs ce sur quoi insistent notamment le sociologue Jean-Pierre Le Goff et l'écrivain critique Bruno Remaury : « Persuadé de remplir une mission de révélation, en célébrant un art subversif (en fait descriptif), le journaliste qui croit le défendre ne fait que réaffirmer la suprématie culturelle du système de pensée idéologiquement correct, puisque dominant, dont il est l'un des acteurs majeurs[60]. » Il précise plus loin que « dans une culture pour qui le discours doit être à la fois socio-descriptif et subversif, les photographies de Goldin (à l'instar de Houellebecq, par exemple) sont logiques, idéologiquement désirées et prennent le caractère d'expressions officielles de la culture dominante, le passage par l'institution prolongeant et confirmant la validation de ce système ».

30 Une autre des caractéristiques subversives repérées est la facture "plastique" des photographies de Nan Goldin. En effet, l'instantané, le flou et la couleur s'opposeraient aux « conventions esthétisantes du *look clean*[61] ». L'utilisation de la couleur serait un pied de nez à la primauté supposée du noir et blanc, l'instantané le serait au « moment décisif[62] »de Cartier-Bresson et le flou à une définition historique de la « bonne » photographie qui devrait être nette. « Des clichés sans apprêt qui sont un défi à l'adornement artistique et à la conscience de soi cosmétique de l'Amérique[63] », peut-on lire en 1997. Or si cette utilisation de la photographie dans les années 1970 est encore fortement raillée par le milieu de l'art, elle est aujourd'hui largement acceptée. Elle ne représente donc plus un signe de transgression comme le laissent entendre beaucoup d'articles qui ne remettent pas ces caractéristiques dans leur contexte, ni dans l'histoire de la photographie, et qui omettent bien souvent de parler du changement de facture des photographies de l'artiste.

31 Enfin, le troisième aspect de la première phase de l'œuvre de Nan Goldin qui bénéficie de ce prestige subversif est l'utilisation du *slide-show*. Celui-ci est assimilé à la récupération d'une forme déclassée, l'introduction dans le champ de l'art contemporain d'un procédé longtemps utilisé par les amateurs. Le diaporama en musique serait alors à Nan Goldin ce que l'urinoir est à Duchamp. Dans un article paru en 2001 dans *Le Monde*[64] au moment de la rétrospective de Nan Goldin à Beaubourg, on assiste à une apologie nostalgique du procédé au lieu d'un commentaire sur les nouvelles œuvres de Nan Goldin présentées lors de l'exposition. « Gonflé », « scotché », « jamais rien vu de comparable » sont les termes qui sont accolés à ce « truc » tellement novateur qu'il n'était pas encore nommable. On apprend qu'à l'époque où un *slide-show* de Nan Goldin est pour la première fois montré en France[65] : « La projection de diapos

en musique, si elle existait déjà pour les Rencontres d'Arles, était un procédé jugé ringard, surtout dans l'art contemporain et qui devait rester cantonné aux "soirées diapos" en famille. » Autrement dit, « le format était très nouveau dans l'art ».

32 Il semblerait que la majorité des commentateurs de Goldin se soient contentés de chercher des propositions similaires et antérieures dans le domaine de la photographie. Une telle recherche dans le domaine plus vaste de l'art contemporain les aurait sans doute menés à rapprocher l'œuvre de Nan Goldin d'installations comme celles développées dans les années 1960-1970 par des artistes tels que Dan Graham. Plus globalement, il semblerait que la majorité d'entre eux ait – volontairement ou non – ignoré la présence de travaux d'artistes antérieurs à ceux de Goldin et qui auraient développé une ou plusieurs caractéristiques jugées innovantes et par conséquent transgressives dans le cas de l'artiste dont nous étudions la réception.

33 Dans un régime de singularité tel qu'il a été défini au XIX^e^ siècle, la réussite d'un artiste sera d'autant plus grande que sa proposition sera innovante et sans aucun rapport avec une proposition antérieure. Si tel est le cas, la construction de la légitimité d'un artiste en termes de degré de transgression est d'autant plus facile et moins attaquable. En effet, comme le souligne Nathalie Heinich : « Il existe des niveaux dans la transgression selon qu'elle est inédite ou qu'elle reprend des passages déjà frayés en les approfondissant [...], c'est ce qui fera la différence entre un grand et moins grand artiste[66]. » L'enjeu est donc de taille. Serait-ce l'une des raisons implicites et/ou inconscientes qui auraient poussé l'ensemble des journalistes critiques dont nous étudions les articles à présenter Nan Goldin comme une artiste autodidacte, passant sous silence ou minimisant ses références artistiques, alors même qu'elle est une photographe très informée de l'histoire de l'art, que ce soit en peinture, photographie ou cinéma ?

34 De même est la tendance généralisée chez ses commentateurs à faire presque totalement abstraction d'une histoire de la photographie plus ou moins proche dont l'œuvre de Nan Goldin porte bien des traces. Ce silence mènerait donc à penser que Nan Goldin est l'instigatrice des différentes utilisations de la photographie qui ont fait son succès. La suggestion étant souvent plus efficace que l'affirmation.

35 Cependant, il est un fait particulier qui témoignerait explicitement de cette volonté invisible d'ériger Nan Goldin en instigatrice d'une nouvelle approche photographique. En effet, deux critiques écrivant respectivement pour *Le Monde* et *Le Figaro* se sont engagés dans une "joute" écrite et idéologique, sans doute involontaire, afin de déterminer lequel des deux artistes que sont Nan Goldin et Larry Clark est allé le « plus loin ».

36 Ainsi, si l'un[67] reconnaît que « cette photographie d'intimité a un père : Larry Clark [...] », il ajoute cependant que « Nan Goldin est allée plus loin en introduisant la couleur souvent kitsch, vulgaire, tapante ». L'autre, dans un article[68] consacré à Larry Clark, prétend que « si l'on a comparé Larry Clark à Nan Goldin parce qu'ils explorent le même univers, elle s'est fixée dans un certain académisme tandis qu'il restait sur le fil. Il ne s'est jamais laissé enfermer. Libre. » On retrouve encore une fois le terme « académisme » appliqué à Nan Goldin et qui l'opposerait fermement à Larry Clark. Par qui Clark ne se serait-il jamais laissé « enfermer » contrairement à Nan Goldin ? Il semblerait que ce soit par les institutions artistiques officielles. Autrement dit, un changement dans l'œuvre de Nan Goldin se serait opéré dès lors qu'elle aurait été "récupérée". La date de sa reconnaissance officielle aux États-Unis coïncide d'ailleurs

avec le moment où la majorité des critiques a commencé à ignorer la partie de l'œuvre de Goldin postérieure à cette date.

37 Ce qui aurait changé dans son œuvre au moment de sa récupération massive par les instances muséales et par le marché de l'art, serait sa présentation qui dès lors privilégierait le cadre et l'agrandissement, faisant de ce fait disparaître tout le côté « intime » de son œuvre. « [...] Nan Goldin éparpille au mur ses photos, pour dévoyer dans l'abondance, la profusion même, la souveraineté du regard unique. [Mais] c'est là une trouvaille qui s'accorde malheureusement mal à la lourdeur des épais cadres noirs[69] », peut s'entendre reprocher Nan Goldin dans un article du *Figaro*. Un article paru dans *Le Monde*[70], questionne de son côté, à l'instar du cinéaste John Waters, le « passage délicat et problématique de la vie quotidienne à l'espace sacralisé du musée et dans l'espace marchand », ayant constaté que dans l'opération, « les photos de Nan Goldin [...] ont grossi en format et en prix » et qu'elles ont « perdu [leur] candeur, [leur] fraîcheur et [leur] authenticité ».

38 Si cette argumentation n'est pas dénuée de sens à maints égards, elle pose cependant un certain nombre de questions.

39 Le premier problème réside dans le fait que le type d'œuvre qu'ils regrettent et décrivent porte un nom : l'"installation". Il s'agit d'« un type de création artistique qui rejette la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leur contexte[71] » et pour lequel l'espace serait appréhendé comme « praxis » : « [...] un espace actif avec les choses et les gens qu'il contient[72] ». Ainsi, ce qui est étonnant n'est pas l'affiliation possible de l'œuvre de Nan Goldin avec cette forme d'art contemporain, bien au contraire, mais le fait que ce type d'arguments n'aient jamais été invoqués auparavant. Ils auraient pu mettre leurs auteurs sur une nouvelle piste d'appréhension et de catégorisation de l'œuvre de Goldin. Tout ceci nous mène à penser que ce ne serait pas tant le problème du format qui contrarie les commentateurs que sa "récupération" institutionnelle et son acceptation par l'artiste. Mais les commentateurs de Nan Goldin n'ont-ils pas contribué eux-mêmes à la reconnaissance de l'artiste, à la "désingularisation" et à l'acceptation de son œuvre, tout en essayant – dans un double mouvement paradoxal – d'en souligner les caractéristiques transgressives qui, au fil du temps, ne l'étaient plus que pour ceux qui « ne sont pas dans le coup[73] » ?

40 On en arrive alors à la situation paradoxale où la majorité des journalistes s'accroche à la première partie de l'œuvre/vie de Nan Goldin comme à la dernière branche d'une transgression périmée et d'une biographie qui a depuis largement évolué, tout en affirmant que Nan Goldin est aujourd'hui une star incontournable de la photographie, adulée par les musées du monde entier.

41 Ainsi, au regard des discours étudiés, il semblerait que peu d'entre eux légitiment réellement l'œuvre de Nan Goldin. Car, non seulement les commentaires paraissent relever plus de la communication que de l'analyse critique, mais les arguments invoqués pour légitimer son œuvre prouvent difficilement, et sa réussite en terme de transgression, et sa valeur en terme de quotient d'art. De plus, si la majorité des critiques a rangé très tôt l'œuvre de Nan Goldin dans le tiroir des œuvres photographiques, aucun n'a cherché à l'inscrire en dehors de cette sphère, sinon à la limite, ni n'a émis l'hypothèse que la valeur de son œuvre résidait moins dans ses photographies que dans l'utilisation qu'elle en fait. Enfin, à force de justifications qui n'en sont pas ou, justement, d'absence de justifications, les défenseurs de Nan Goldin

ont fini par créer des doutes sur la réelle valeur de son œuvre, mais aussi sur leur capacité à eux, journalistes critiques, à formuler des discours critiques, à prendre des risques, à se dégager des poncifs d'une critique d'art peut-être trop vieille, ainsi qu'à se dégager de l'organe communicationnel et informationnel pour lequel ils œuvrent.

42 "Vers une 'critique blanche'?", pour reprendre une interrogation de Régis Durand en 1992 dans un article d'*Art Press*[74]. Autrement dit, le cas de Nan Goldin est-il exceptionnel ou au contraire éminemment révélateur de l'état d'une certaine critique photographique aujourd'hui ?

43 S'il m'est impossible aujourd'hui de répondre entièrement à cette question, la lecture de plusieurs articles de quotidiens censés commenter les œuvres de Larry Clark et Nobuyoshi Araki[75] permet au moins d'affirmer que le cas Nan Goldin n'est pas un cas isolé et qu'il existe réellement un problème de discours critique pour ces œuvres qui convoquent l'autobiographie.

NOTES

1. Sa première exposition aux États-Unis se déroule en 1973, dans le sous-sol d'une galerie de Cambridge dans le Massachusetts.

2. À cette occasion, 70 de ses photographies sont exposées à l'hôtel de Luppé et le s*lide-show* "The Ballad of Sexual Dependency" est projeté le 9 juillet 1987 lors d'une soirée organisée au théâtre antique de la ville.

3. Dans mon travail universitaire, *La Réception critique de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003)*, maîtrise en histoire de l'art, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2004, annexes, p. 18-30, j'ai établi des comparaisons dont la valeur est indicative et qui ne prétendent pas à l'exhaustivité. J'ai comparé le nombre et la fréquence des expositions individuelles de Nan Goldin en France de 1987 à 2003 avec trois autres artistes étrangers : Nobuyoshi Araki, Cindy Sherman et Philip-Lorca di Corcia, dont les œuvres, bien que fondamentalement différentes les unes des autres, comportent assez de similitudes avec celle de Goldin pour que nombre de leurs commentateurs les aient comparées. Nan Goldin, à l'instar de son homologue japonais, aurait exposé individuellement son œuvre à huit reprises et de manière régulière, Cindy Sherman n'aurait été exposée qu'une fois et Philip-Lorca di Corcia trois fois. Sur la même période, j'ai comparé le nombre et la fréquence des expositions collectives auxquelles Nan Goldin a participé en France avec les mêmes artistes. Goldin est l'artiste dont l'œuvre a été le plus souvent et le plus régulièrement associée à des expositions collectives. De 1987 à 2003, elle a participé au moins à 38 expositions collectives contre 20 pour Araki, 4 pour Sherman et 8 pour di Corcia.

4. 1987 correspond à la date de la première apparition de l'œuvre de Nan Goldin sur la scène artistique française, et 2003, à l'année où les informations étaient les plus complètes au moment de l'entreprise de cette étude. Cependant, l'analyse est toujours valable aujourd'hui au regard des quelques articles non pris en compte dans cette étude.

5. Sur un panel de trois quotidiens nationaux – *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro/Figaroscope* – et de quatre périodiques artistiques – *Connaissance des arts*, *L'Œil*, *Beaux-Arts magazine* et *Art Press* –, sélectionnés afin d'étudier et de symboliser la réception critique de l'œuvre de Nan Goldin en France, tous ont parlé d'elle au moins une fois, certains ont suivi son œuvre avec régularité et

engagement (*Libération*, *Le Monde*, *Art Press* et *Beaux-Arts magazine*) même si d'autres ne se sont réveillés que tardivement. Dans ce corpus, seuls quelques articles du *Figaro* font exception au concert de louanges.

6. Nous emploierons le terme "critique" dans un sens global car, le fait doit être souligné, en matière de photographie contemporaine pour la période concernée, la critique est majoritairement produite par les journalistes.

7. Position adoptée par les théoriciens de la valeur indicielle de la photographie – Charles Sanders Pierce, Roland Barthes, Rosalind Krauss – contre les partisans de l'image comme représentation – Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, etc. – dans le débat ontologique et irrésolu sur le rapport entre photographie et vérité.

8. Clément CHÉROUX, "La vérité si je mens", *Bulletin de la SFP*, n° 8, juin 2000, p. 10.

9. Jean-Yves JOUANNAIS, "Désordres", *Art Press*, n° 174, nov. 1992, p. 72.

10. Bérénice REYNAUD, "Nan Goldin retrouve la lumière", *Libération*, 27-28 oct. 1990.

11. Patrick ROGIERS, Nan GOLDIN, "Nan Goldin, chronique d'une photographe amoureuse", *Le Monde*, 25 juin 1987, p. 19. On retrouve la même idée dans un article de Brigitte Ollier : Nan Goldin « n'essaie ni d'enjoliver, ni de rendre plus cruelle la réalité », B. OLLIER, "Une radio-autobiographie d'une Américaine voyeuse de sa propre vie bourrée de sexe de néon et de néant", *Libération*, 12 déc. 1996, p. 8.

12. Edouard WAINTROP, "Arles. Nan Goldin fait passer le courant", *Libération*, 11-12 juil. 1987.

13. Ange-Dominique BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", *Libération*, 9 juillet 1997, p. 33.

14. Pierre BOURDIEU, "Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber", *Archives européennes de la sociologie*, vol. XII, n° 1, 1971, p. 3-21.

15. Nathalie HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain,* Paris, éd. de Minuit, coll. Paradoxes, 1998, p. 54 : « [...] organisant l'assimilation de la parole prophétique à la doxa religieuse. »

16. Michel GUERRIN, "En photographiant les adolescents japonais, Nan Goldin retrouve le calme", *Le Monde*, 29 nov. 1995, p. 27.

17. Jean-Louis PINTE, "Nan Goldin. Désirs de femmes", *Le Figaroscope*, 24 sept. 1997, p. 34. À propos de l'ensemble de son œuvre.

18. N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain, op. cit.*, p. 140 : « La grandeur de l'œuvre suppose qu'elle objective ce qui, dans la singularité d'un créateur, n'est pas particulier à sa personne mais rejoint l'universel. »

19. A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit., et J.-L. PINTE, "Nan Goldin à Beaubourg. Journal intime en noir et blanc", art. cit.

20. J.-L. PINTE, "Nan Goldin à Beaubourg...", art. cit.

21. A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.

22. Elisabeth LEBOVICI, "Les étreintes de Nan Goldin", LIBÉRATION, 11 oct. 2001, p. 37.

23. Claire BRUNET, "Jugements de goûts", *Art Press*, janv. 1993, p. 24-29.

24. Dominique WOLTON, *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1997, p. 225.

25. *Ibid.*, p. 228.

26. *Ibid.*

27. Voir notamment l'article de Stéphane BOUQUET, "Élégie pour quelques-uns", *Les Cahiers du cinéma*, n° 506, 1996.

28. D. WOLTON, *Penser la communication, op. cit.*, p. 211.

29. Sandrine FABBRI, "Exposées chez Scalo, les photos 'mode' de Nan Goldin sont-elles une tromperie ?", *Le Temps*, n° 639, 4 mars 2000.

30. A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.

31. B. RAYNAUD, "Nan Goldin retrouve la lumière", art. cit.

32. Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, 1984.

33. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 54.

34. Lire par exemple E. Lebovici, "Les étreintes de Nan Goldin", art. cit. : « Nan Goldin a dit combien la mort de sa sœur avait été déterminante dans son désir de faire des images... ».

35. Alain DISTER, "Le *reality show* de Nan Goldin", *L'Œil*, oct. 2001, p. 43-46.

36. E. LEBOVICI, "Les étreintes de Nan Goldin", art cit.

37. *Ibid.*

38. M. GUERRIN, "En photographiant les adolescents japonais, Nan Goldin retrouve le calme", art. cit.

39. A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.

40. M. GUERRIN, "En photographiant les adolescents japonais, Nan Goldin retrouve le calme", art. cit.

41. *Ibid.*

42. N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain, op. cit.*, p. 307.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. Ami Barak, "Nan Goldin", *ArtPress*, nov. 1991, p. 103

47. J.-L. Pinte, "Nan Goldin à Beaubourg...", art. cit.

48. *Ibid.*, p. 115.

49. Éric TRONCY, "Nan Goldin. White Light, White Heat", *Art Press*, nov. 1995, p. 44-48.

50. B. OLLIER, "Une radio-autobiographie d'une américaine...", art. cit., p. 8.

51. A. DISTER, "Le *reality show* de Nan Goldin", art. cit.

52. É. Troncy, "Nan Goldin. White Light, White Heat", art. cit.

53. Christiane SAINT-JEAN-PAULIN, *Quand l'Amérique contestait, 1960-1970*, Ophrys-Ploton, 1999, p. 115.

54. É. TRONCY, "Nan Goldin. White Light, White Heat", art. cité.

55. Michel NURIDSANY, "Nan Goldin. Impression, soleil couchant", *Le Figaro*, 12 oct. 2001, p. 28.

56. À l'exception notamment d'articles d'*Art Press* et de celui de *Libération* : E. Lebovici, "Les étreintes de Nan Goldin", art. cit.

57. R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 119.

58. L. M., "Arles, le tout quotidien de Nan Goldin", *Libération*, 9 juillet 1987, p. 22, à propos de "The Ballad of Sexual Dependency".

59. Bruno REMAURY (anthropologue social, professeur à l'Institut français de la mode), "À propos de l'accueil médiatique de deux expositions récentes au centre Pompidou", *Art Press*, juin 2002, p. 92.

60. *Ibid.*

61. Bérénice RAYNAUD, "Les Golden Years commencent à New York", *Libération*, 29 janv. 1987, p. 32.

62. *Cf. Ibid.*

63. A.-D. BOUZET, "Nan Goldin. La vie sans cliché", art. cit.

64. M. GUERRIN, "'La Balade', forme originale de récit photographique", *Le Monde*, 15 oct. 2001. Nous remarquerons au passage que le *slide-show* est assimilé exclusivement à l'œuvre "The Ballad of Sexual Dependency".

65. "The Ballad of Sexual Dependency", en 1987.

66. N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain, op. cit.*, p. 71.

67. M. GUERRIN, "L'Amérique de Nan Goldin à Paris. L'image coup de poing", *Le Monde*, 15 déc. 1993, p. 19. Idée que l'on retrouve chez l'auteur dans un article paru dix ans plus tard : *id.*, "L'album de famille cru et intime de Nan Goldin", *Le Monde*, 13 déc. 2003, p. 26.

68. M. NURIDSANY, “Une rétrospective consacrée à l’artiste américain. Les regards de Larry Clark”, *Le Figaro*, 19 déc. 2000, p. 32.
69. *Id.*, “Nan Goldin. Impression, soleil couchant”, art. cit.
70. M. GUERRIN, “Le passage problématique de la photo au musée et à l’espace marchand”, *Le Monde*, 3 juin 1999.
71. Nicolas DE OLIVEIRA, Nicola OXLEY et Michael PETRY, *Installations. L’art en situation*, Londres, Thames & Hudson, 1997, p. 8.
72. *Ibid.*
73. N. HEINICH, *Le Triple Jeu de l’art contemporain, op. cit.*, p. 96.
74. R. DURAND, “Vers une ‘critique blanche’?”, *Art Press*, n° 165, janv. 1992, p. 73. La “blancheur” de l’écriture est à comprendre comme “stérile”.
75. Voir notamment : M. GUERRIN, “Larry Clark, adolescence et drogue. La poudre aux yeux”, *Le Monde*, 20 fév. 1992 ; *id.*, “La France découvre et consacre Araki, photographe scandaleux”, *Le Monde*, 14 mai 1995 ; *id.*, “Araki, rock star adulée de la photographie”, *Le Monde*, 31 oct. 2000.

AUTEUR

MARIE BOTTIN

Université Paris I