Marges

Revue d'art contemporain

04 | 2005

Interdisciplinarité

La pratique du journal photographique comme questionnement des codes artistiques

The practice of a Photographic Diary as a Way of Questioning the Artistic Codes

Colette Hinzelin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/728>

DOI : 10.4000/marges.728

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 45-58

ISBN : 978-2-84292-248-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Colette Hinzelin, « La pratique du journal photographique comme questionnement des codes artistiques », *Marges* [En ligne], 04 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/728> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.728>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Presses universitaires de Vincennes

La pratique du journal photographique comme questionnement des codes artistiques

The practice of a Photographic Diary as a Way of Questioning the Artistic Codes

Colette Hinzelin

- ¹ Art et savoir apparaissent a priori antagonistes, si l'on considère – selon un point de vue qui mériterait discussion – que le premier instaure un rapport au monde fondé sur la subjectivité du créateur, voire du spectateur, tandis que le second instaure une relation objective avec le réel, développée par un discours argumentatif qui vise à mettre au jour une vérité¹ sur celui-ci. Cette dichotomie semble corroborée par l'histoire de la philosophie elle-même, qui, de Platon à Hegel, n'a pas toujours accordé à l'art un statut de vérité. Mais elle est cependant à nuancer fortement au regard de la nécessité pour chacun de ces domaines de générer, pour eux-mêmes, une *épistémè* avec ses codes, ses concepts, ses théories, certes élaborés au contact du réel, mais qui sont aussi le produit de leur histoire. De ce point de vue, l'artiste, pas plus que le chercheur scientifique, n'échappe à une culture, et donc à ce qui a été élaboré, construit au sein de celle-ci, et son travail ne prendra de valeur que par référence à l'ensemble des concepts ou réalisations existant à un moment donné. En ce sens, ils dialoguent, l'un comme l'autre, avec des objets de savoirs constitués, issus de l'histoire de l'art ou des sciences. Or pour l'artiste et le chercheur le dialogue avec le réel, avec le fait brut, et *a fortiori* le retour à l'expérience, permettent d'éprouver la validité de ces savoirs, de les confirmer ou de les accommoder, voire de les restructurer.

Une réorientation concomitante de l'histoire et de l'art vers la figure de l'homme quotidien

- 2 Parties prenantes de l'*épistémè* d'une époque, il a pu arriver qu'art et science opèrent dans le même temps une sortie hors de leur champ spécifique, pour relégitimer leur propos au contact d'une même réalité. Ce fut le cas à la fin des années 1960 et au tout début des années 1970, pour l'Histoire notamment, et un pan entier de la création artistique, qui se sont retrouvées sur le terrain commun de l'homme au quotidien. En effet, creusant plus avant la voie ouverte par l'École des Annales, la Nouvelle Histoire a, pour sa part, élargi son domaine à celui de l'anthropologie, délaissant l'événement, le politique, l'humeur des grands de ce monde comme déterminants primordiaux des évolutions, pour une prise en compte de l'homme quotidien, et une analyse des structures familiales, des habitudes, et de la « culture matérielle », c'est-à-dire les objets usuels et les habitations. C'est tout particulièrement « l'histoire des mentalités » qui a imposé à l'historien de voir des hommes, là où le philosophe peut affirmer qu'il existe *un* homme, à propos duquel il présente ses réflexions. Ainsi la Nouvelle Histoire se situe au point de jonction de l'individuel et du collectif, du temps long et du quotidien, de l'inconscient et de l'intentionnel, du marginal et du général².
- 3 Dans le même temps, l'art s'est détourné de la conception d'un médium artistique qui n'existerait que pour et par lui-même, qui devrait de ce fait travailler au plus près de sa spécificité pour atteindre à sa pureté, dans une parfaite autonomie par rapport au réel, et à une intelligibilité assurée par la seule continuité de l'art. Des mouvements des années 1960, comme Fluxus ou le Pop Art, nourris par les audaces avant-gardistes du début du 20^e siècle, ont rompu avec cette spécialisation à l'intérieur du champ artistique lui-même, et plus largement, avec la spécialisation des savoirs et des activités humaines. Les membres de Fluxus ont ainsi ouvert la voie à des échanges intenses entre « l'illimité de la vie et l'illimité de l'art³ », selon l'expression de George Maciunas, théoricien du mouvement. L'art, tel qu'Allan Kaprow le définit, doit être élargi à la notion d'« environnement³ », et intégrer les formes les plus banales et les plus aléatoires de l'existence ordinaire, car toutes sortes d'objets le concernent : nourriture, objets usuels... Cette ouverture à la banalité du quotidien a ainsi opéré un décroisement radical de l'art et de la vie, et, plus qu'une simple prise en charge du quotidien, une implication active dans celui-ci, et, à terme, l'expérience plus que l'objet fini, le faire plus que le savoir-faire, et en tout cas une relation au monde non entravée par la barrière de savoirs constitués.

Le journal photographique comme forme d'intégration radicale de l'homme quotidien dans l'art

- 4 C'est ainsi qu'un « art moyen » comme la photographie, imprégné de la biographie de chacun dans son usage courant d'identification, de mémorisation, de célébration, a pu être un médium privilégié de cette mobilisation de l'homme quotidien dans l'art. Parmi toutes les entreprises photographiques à visée autobiographique qui ont essaimé ces trente dernières années, la forme du journal photographique apparaît la plus symptomatique. En effet, il y a comme une surdétermination du quotidien dans l'utilisation conjointe de ce médium, la photographie, et de cette forme, le journal, et, par

là même, une affirmation redoublée de faire œuvre hors des limites de l'art. La photographie, à cause des usages sociaux qui en sont faits, et donc de sa finalité pragmatique, a été longtemps marginalisée par rapport aux autres arts visuels. Du point de vue de l'art muséal, elle est en effet un art *impur*, car ancré dans les domaines du travail, de la communication et de la famille⁴. Le genre du journal, par son refus de travailler de prime abord la représentation, confiné qu'il est à la consignation de l'instant, a longtemps été considéré comme un genre illégitime, un sous-genre, qui ne pouvait pas accéder au statut d'œuvre⁵. Quotidien, le journal l'est donc par son processus et par son contenu, puisque tenu jour après jour et en prise sur l'expérience que le diariste a de lui-même et du cours de sa vie, dans ses aspects les plus saillants ou les plus inconsistants. Quotidien, voire trivial, le journal l'est aussi, dans l'acception polysémique du terme, à la fois au sens étymologique de ce qui est « à la croisée des voies », et au sens courant de « contraire aux bons usages, aux bienséances », puisque situé à la frontière de l'art et du non-art, par son identité protéiforme qui lui permet d'intégrer tous les aléas de l'expérience, sans égard pour les codes de la représentation, qu'ils soient moraux ou esthétiques.

- 5 La combinaison d'un art « fonctionnel », la photographie, et d'un dispositif formel ouvert, le journal, assure à la pratique autobiographique de se situer sur le terrain de l'expérimentation, avant toute rationalisation. Mais en dehors même de cet ancrage dans la praxis de la vie qui justifie le recours au journal photographique comme déplacement des territoires de l'art, ou comme élargissement, en quoi ce genre précis est-il plus profondément lié à la remise en cause générale de savoirs constitués ?

Le journal comme forme privilégiée d'enregistrement d'un monde en mutation : ses liens avec la contre-culture américaine

- 6 On peut expliquer le développement, ces trente dernières années, de la pratique du journal intime, qu'il soit littéraire, photographique ou filmique par la conjonction de plusieurs facteurs. Ceux-ci relèvent à la fois de circonstances historiques et individuelles, et de mutations sociales, qui fragilisent l'identité du sujet, l'obligent à s'interroger sur sa place dans le monde, et suscitent inévitablement un retour sur soi. Ainsi, si l'on prend en considération la manière dont le genre du journal a informé les œuvres de la culture américaine des années 1960 – 1970 et au-delà, on peut déterminer un véritable réseau d'influences sur plusieurs générations d'artistes. En amont, on trouve d'abord le poète Allen Ginsberg, véritable apôtre de la *Beat Generation*, pratiquant une photographie autobiographique annotée à même le cliché, et auteur, dans les années 1960, de poèmes constitués par des transcriptions de journaux enregistrés au magnétophone pendant ses voyages, ainsi que de véritables journaux écrits, tels ses *Journaux Indiens*.
- 7 Robert Frank est lié à ce mouvement par la co-réalisation, en 1959, du seul film *beat* au sens strict du terme, *Pull My Daisy*, où l'on retrouve à l'image Allen Ginsberg et d'autres figures emblématiques tels Jack Kerouac et Gregory Corso. Son album photographique, *Les Américains*, paru la même année, met également en œuvre un des préceptes de cette culture héritée du jazz, en captant, de façon aléatoire, le quotidien de l'Amérique dans ce qu'il a de plus banal, et en en proposant ainsi une vision non consensuelle. C'est à partir de 1974 qu'il conçoit des collages de photogrammes, de photographies ou de planches-

contacts, véritables poèmes visuels à dimension autobiographique. Beaucoup de ces compositions de photos et de textes déclinent des paysages vus de sa fenêtre, à Mabou, en Nouvelle-Écosse, des portraits d'intimes ou des photos de photos suspendues sur un fil à linge avec des mots ou bribes de phrases parfois grattés à même le négatif ou écrits sur le tirage dans une graphie maladroite, pour y dire ses sentiments, célébrer des liens ou des dates anniversaires. Ce réseau intègre, pour finir, Jonas Mekas, cinéaste expérimental new-yorkais d'origine lituanienne, dont tout le travail a pris, depuis 1950 jusqu'à aujourd'hui, la forme d'un journal filmé, dont il a décliné certains fragments sous le titre, entre autres, de *Journaux, Notes & Esquisses*, appelé aussi *Walden*, en 1970.

- 8 À ces différentes pratiques de soi qui ont contribué à installer la contre-culture des années 1970, par leur refus de l'ordre établi et leur promotion d'une nouvelle façon de vivre, de jouer sa vie, on peut rattacher le journal photographique de Nan Goldin qu'elle rend public en 1986, sous la forme d'un album, intitulé *La Ballade de la dépendance sexuelle*, et qui met au jour certaines expériences de mise en danger de soi, comme des effets de cette contre-culture⁶. Ainsi les liens que l'on peut établir, sur quelque trente années, entre ces différents protagonistes de l'art américain, se fondent sur une conception de l'œuvre autobiographique comme le lieu d'une autre perception de la réalité sociale, voire politique mais également comme le lieu de visibilité d'un hors-champ de la société américaine puritaine et finalement, comme un lieu de constitution du moi et de sa préservation.

Jonas Mekas : figure tutélaire des pratiques autobiographiques contemporaines

- 9 À s'attarder plus particulièrement sur le cas de Jonas Mekas – très influencé par Ginsberg, qu'il fait intervenir dans plusieurs de ses films –, on discerne à quel point le choix du journal découle à la fois de bouleversements historiques qui ont eu des répercussions sur le plan individuel, et de prises de position personnelles vis-à-vis de l'industrie cinématographique, ces deux facteurs conférant à son projet autobiographique une dimension existentielle et militante. La violence de l'histoire, et plus particulièrement les événements liés à la Seconde Guerre mondiale, sont ainsi à l'origine du recours au journal, et du désir de Mekas de tout enregistrer avec sa Bolex : « En tant qu'exilé, que personne déplacée, j'ai senti que j'avais tout perdu, mon pays, ma famille, même mes premiers journaux écrits, dit-il. Dix ans après cela, j'ai ressenti le besoin d'essayer de retenir chaque expérience vécue au moyen de ma caméra. C'est devenu une obsession, une passion, une maladie. Quand on a traversé ce que j'ai traversé, les guerres, les occupations, le génocide, les camps de travaux forcés, de personnes déplacées... alors on ne comprend plus du tout les êtres humains. Je ne les ai plus compris depuis et je me contente de filmer, d'enregistrer chaque chose que je vois, sans distinction⁷ ». Selon lui, les terribles réalités de 1933-1944 ont détruit toutes nos histoires. Il ne restait plus qu'à retourner à la vie réelle, qu'à saisir ce qui était réel dans l'histoire de chacun. Le reste n'avait pas de sens. On le voit : le propos se situe au-delà d'un discours de remise en cause du seul champ de l'art, et touche à une grave crise des valeurs, motivée par l'expérience extrême de la déshumanisation qui pousse l'artiste à revenir à une sorte de récit premier, élaboré avec une grande économie de moyens : « Juste moi, la caméra, et une bobine de film ». Le journal est donc envisagé comme une pratique radicale, seule à même, par la simplicité de son dispositif, d'être en prise sur le réel, dans une stratégie de réparation de

la perte, voire de survie post-traumatique. Mais ce plan, strictement existentiel, est parfaitement accordé avec le choix esthétique du journal, apparenté au *home movie*, dans une visée de contestation du cinéma industriel. En effet, le récit qui court au fil des films-journaux de Mekas est la tentative de regagner le paradis perdu de sa Lituanie natale, identifiée à sa communauté villageoise, son environnement, ses pratiques culturelles. Cette rémunération de l'exil s'accomplit par l'inscription du diariste dans une communauté particulière, celle de l'avant-garde artistique new-yorkaise, marginalisée par ses options underground, par une représentation de la ville selon les termes de la campagne, et par une pratique cinématographique « anti-esthétique » dans la mesure où il transforme les imperfections liées à un matériel rudimentaire (variation d'exposition, de cadrage et de vitesse) en éléments de style d'un art populaire, qui ne s'intéresse par ailleurs qu'à des scènes quotidiennes⁸. Ce n'est pas pour rien qu'il dédie *Walden* aux frères Lumière. Si ce cinéma domestique connaît une médiatisation, elle ne va guère au-delà d'un cercle d'amateurs et d'amis, et se situe entre l'extrême marginalité et la diffusion plus large du film d'auteur, par le circuit art et essai.

Nan Goldin/Jonas Mekas

- 10 S'il est intéressant de développer les raisons qui justifient la pratique du journal filmé chez Mekas, alors que le champ d'étude annoncé concernait le journal photographique, c'est que Mekas apparaît à bien des égards comme une figure tutélaire des entreprises autobiographiques des dernières années – il a été par exemple invité à ce titre au festival des arts visuels du Printemps de Cahors de 1998, intitulé *La Sphère de l'intime*. En effet, depuis plusieurs années, il détache, du flux cinématographique de ses films-journaux, des séries de trois ou quatre photogrammes et les diffuse à l'état de photographies en format tableau⁹. Ses films-journaux ont, sur bien des plans, à voir avec le journal photographique indéfiniment repris de Nan Goldin, qui reconnaît d'ailleurs Jonas Mekas comme un de ses inspireurs. Leurs œuvres répondent l'une et l'autre à la même urgence d'enregistrer toutes les traces de la vie autour d'eux, caméra 16 mm ou appareil photographique vissés à l'œil, dans une véritable hantise de la perte, et une constante célébration de leur famille d'élection, celle de l'avant-garde artistique new-yorkaise des années 1960-1970, dont la Factory d'Andy Warhol, pour Mekas, et celle des *drag queens*, transsexuels et autres amis de Boston, puis de New York, des années 1970 à aujourd'hui, pour Goldin. Ce n'est certes pas un vacillement existentiel aussi profond que celui ressenti par Mekas qui a impulsé la pratique de Goldin, mais sa préface de *La Ballade*, dédiée à sa sœur, institue clairement le suicide de cette dernière comme origine de l'œuvre. La pandémie du sida qui touchera de plein fouet la communauté marginale, dépendante des drogues et d'une sexualité à risques, à laquelle elle appartient, renforcera cette pulsion autobiographique dans sa valeur de commémoration et d'affirmation de la permanence du lien. Fonction mnémonique de préservation du présent et restauration de soi combinées donc pour le journal visuel de Goldin.
- 11 Sur le plan esthétique, Mekas comme Goldin privilégient l'expérience du moment, l'émotion qu'elle suscite plutôt que la perfection technique du rendu, et requalifient les défaillances d'une pratique « amateur » en fonctions expressives. Il est d'ailleurs curieux de noter que l'un des traits de style spécifiques de Mekas, le surgissement intermittent dans ses films de salves de photogrammes – produit par un filmage image par image – n'est pas sans écho avec le premier mode de diffusion de *La Ballade* de Goldin, sous la

forme d'un diaporama. En effet, si le film de Mekas déjoue la règle des 24 images par seconde, dans une volonté d'expérimenter la décomposition de l'image filmique, rejoignant en cela la photographie, Goldin semble animée de la tentation inverse, celle du dégel de l'image fixe par un défilement quasi filmique des clichés à l'intérieur du *slide-show* ou diaporama. Beaucoup d'autres points les unissent comme la « publicisation » initiale de leur travail, restreinte aux quelques lieux new-yorkais susceptibles de les accueillir, et à l'auditoire de leur communauté d'appartenance. La quête de soi, l'enregistrement de soi sont donc liés à des mutations historiques ou sociales qui minent les discours établis, les systèmes de pensée, au point d'invalider les codes de la représentation artistique, et d'impulser des alternatives à ceux-ci pour les relégitimer au contact d'une nouvelle expérience.

- 12 Il faut cependant émettre une réserve en ce qui concerne cette dimension proprement critique du journal au regard des formes qu'il a pu prendre de façon récente. On remarque en effet, qu'entre l'espace contestataire que le journal a constitué pour un Ginsberg qui y a libéré une parole anti-conformiste, animée par des rythmes nouveaux et la langue de la rue, encore portée par un souffle utopiste, et les derniers avatars photographiques d'une nouvelle génération de diaristes fixant le rien de leur vie, il y a l'exténuation progressive de cette veine autobiographique qui se résout en une pose désenchantée, hors même la mobilisation d'une quelconque subjectivité. On pense plus particulièrement à des réalisations comme celles de Rebecca Bournigault pour laquelle le journal sert la xaptation d'une micro-gestualité du quotidien, dans une exploration minimaliste de soi à l'encodage purement dénotatif, qui plus est, en prise directe sur les représentations offertes par la sphère médiatique à travers le *reality show*. Ici, le journal ne donne plus à voir l'expérience d'un doute, d'un trouble par rapport à des discours dominants, qu'ils soient esthétiques, philosophiques ou politiques, il est à l'image même de l'exhibitionnisme du rien-à-dire, rien-à-faire, de l'insignifiance que généralisent les médias en direction d'auditoires extrêmement larges.

L'« art sans art » de Nan Goldin et de Nobuyoshi Araki

- 13 Au-delà des conditions diverses qui motivent son émergence, le journal photographique est d'abord perçu comme une pratique par les artistes, avant d'être un objet à réaliser, c'est-à-dire qu'il est centré sur une expérience, celle de l'auteur, sans prise en compte de sa réception par un spectateur, donc d'une réorganisation de la matière brute enregistrée. Et pour être au plus près de la réalité à laquelle le photographe réagit, mais également de l'état d'esprit avec lequel il la perçoit, il faut que la technique s'efface au profit d'une empathie exprimée sans entraves. D'où un parti pris anti-esthétique, dont il a déjà été question plus haut, qui suppose une photographie plus proche de l'instantané que de la photographie dite « créative », et le recours à des appareils simplifiés, dont la très grande souplesse d'utilisation et la grande réactivité permettent de capter le moment.
- 14 Une autre figure notoire de cette pratique du journal photographique, initiée dès la fin des années 1960, mais que l'Occident ne connaît que depuis dix ans, le Japonais Nobuyoshi Araki – qui a du reste, conçu un projet commun avec Nan Goldin¹⁰. Celui-ci a fait de l'utilisation d'appareils automatiques, des *baka-chon*, littéralement « appareils pour les idiots » permettant l'inscription de la date de la prise de vue dans le cadre de l'image, un des traits caractéristiques de son travail¹¹.

- 15 Nan Goldin revendique, quant à elle, l'esthétique du *snapshot*, ou instantané, comme un des usages les plus purs de la photographie, celui qui est le mieux défini par l'amour¹². On le voit, on est ici plus près d'une discipline émotionnelle que d'une formalisation de l'acte, plus près du faire que du savoir-faire, ce qui ramène la pratique du journal à une sorte de performance au quotidien. Cette dimension est d'autant plus sensible que ces deux photographes n'instaurent jamais aucune distance avec la réalité qu'ils enregistrent, mais qu'ils y sont pleinement impliqués, comme acteurs de celle-ci. Cela invalide de ce point de vue l'étiquette de document sociologique sur une certaine marginalité américaine qu'on a accolée parfois au travail de Nan Goldin¹³. Cette précellence du faire sur le résultat met aussi en doute leur statut d'artiste, au sens traditionnel du terme. Nobuyoshi Araki manifeste, en tout cas, une grande indifférence par rapport à celui-ci, préférant se livrer à une autobiographie permanente, exercée sans entraves, plutôt qu'avoir à se conformer à des normes esthétiques. Selon lui, les photographies doivent être prises rapidement, comme il le dit à Nan Goldin dans un entretien informel¹⁴. La photographie n'est pas un médium qui requiert une réflexion sérieuse et une mise en œuvre parfaite. La mécanique du regard et la capacité de production de l'appareil comptent décidément plus pour lui que le résultat.
- 16 Art sans art et accumulation des vues sont donc les deux topiques de la pratique du diariste-photographe. L'imperfection, la préservation des scories de l'expérience d'une part, l'enregistrement systématique du réel d'autre part sont garants de l'authenticité du propos. On pourrait même dire que, sous certains aspects, les défauts de l'instantané – flou, bougé, sous ou surexposition, manque de piqué, décadage – ressortissent à une tentation de retrouver une photographie originelle, celle des premiers temps de cet art, et par là même à une restauration de sa valeur auratique que les capacités technologiques actuelles lui ont en principe fait perdre. Cette imperfection serait l'empreinte même de la vision subjective du photographe et ne couperait pas le regardeur de la singularité émotionnelle de l'expérience vécue.
- 17 Un sentiment équivalent de débordement du réel dans l'image peut être éprouvé au contact de la photographie d'Araki qui multiplie au-delà de ce qui semble possible les capacités d'enregistrement des différentes modalités de sa présence au monde. Le critique d'art Alain Jouffroy l'identifie à « un œil-caméra qui traverse tous les sujets de la vie courante de toutes les manières possibles, où l'instantanéité de la prise de vue décide du résultat. Debout, à genoux ou assis, couché, marchant ou courant, comme je l'ai vu faire à Tokyo, dit-il, il photographie ce qui surgit dans le flot des milliers d'individus, des milliers de corps et de visages, des milliers de paysages, jour et nuit¹⁵ ». Tout se passe comme si Araki voulait rendre lisible l'intégralité de la vie quotidienne dans une sorte d'encyclopédie visuelle infinie, incontrôlée et incontrôlable. Cet enregistrement du tout venant dépasse de fait les limites du représentable et du non-représentable. En effet, de la même façon qu'Araki subvertit les règles du savoir-faire photographique, – qu'il connaît pourtant parfaitement comme ancien photographe de l'industrie publicitaire –, il ignore les normes de la représentation, telles qu'elles se sont établies au cours de l'histoire des arts visuels. Cela vaut tout aussi bien pour ses images qui soumettent au regardeur des paysages urbains extrêmement banals, des séries de ciels aux infimes variations de blancs et de gris, qui semblent sans qualité particulière, et pour ses autres images, au contraire excessivement sensationnelles car manifestant une configuration des corps et des pratiques érotiques d'habitude repoussée dans un en-deçà de la représentation artistique, plus précisément dans l'imagerie pornographique. Le journal autorise certes ce balayage

sans discrimination du champ de l'expérience et semble se situer au-delà de toute nécessité de sélection, car son dispositif fondé sur l'ouverture permet d'intégrer tous les degrés du rapport au monde.

De la pratique quotidienne du diariste à l'objet-journal : traitement sélectif, montage et diffusion des images

- 18 Cependant, la pratique du journal débouche inmanquablement sur la mise en œuvre de séquences prélevées sur la masse des images accumulées, afin de les présenter sous la forme d'un album, d'un *slide-show* ou d'une exposition, et en cela, elle oblige le photographe à un décentrement pour prendre en compte le spectateur auquel il va donner à voir, non pas son expérience du réel, mais la reconceptualisation de celle-ci sous les espèces d'un objet fabriqué. Or, quelles sont les implications de ce passage de la prise de vue dans sa valeur performative au journal photographique en tant qu'objet temporairement clos sur lui-même ?
- 19 Si l'on s'intéresse plus particulièrement aux journaux d'Araki et Goldin, sans doute faut-il établir une distinction entre les procédures de diffusion tout à fait particulières adoptées par le photographe japonais et celles beaucoup plus classiques qui guident Goldin dans sa manière de porter son travail à la connaissance du public. Araki publie presque autant qu'il photographie. Il n'accorde pas plus d'importance à la qualité de la parution de ses images qu'il ne s'attarde à leur perfection au moment de la prise de vue. L'édition japonaise de ses photographies a pu prendre, à certaines occasions, la forme de fascicules de basse qualité, puisque selon Araki, ce qui importe, c'est qu'une photographie soit vite prise et vite publiée. D'autre part, la conception de ses albums est complètement en accord avec sa pratique : la mise en page joue de cette même surabondance, intégrant le plus d'images possible et défiant les capacités d'assimilation du lecteur. Certes, il a aussi plus précisément réorganisé la masse de ses images en séries dans une sorte de publication raisonnée de ses œuvres complètes en dix volumes au Japon, entre 1996 et 1997¹⁶, mais s'il réactualise ces regroupements privilégiés dans ses différentes expositions, leur juxtaposition ne laisse pas de dérouter le spectateur, tant ils proposent de versants contradictoires de l'expérience et de mises en formes différentes.
- 20 Si l'on prend l'exemple de l'exposition qui a eu lieu à Paris en 2000, au Centre National de la Photographie, elle présentait des grands formats en couleurs pour la série des natures mortes intitulée *Flowers*, et celle des femmes ligotées selon le rituel du *kinbaku* ou *bondage*, des tirages noir et blanc de petit format, encadrés ou affichés à même le mur, pour les différentes versions du *Voyage sentimental*, évoquant son voyage de noces avec sa femme Yoko en 1971, puis la période de son décès en 1991, des polaroids de nus féminins sur l'intégralité des murs d'une petite pièce pour la série *Polarama*, et de grands tirages noir et blanc placés les uns à côté des autres pour les paysages urbains de Tokyo. La multiplicité des thèmes, des formats et techniques photographiques représentés dans l'exposition correspondait à la volonté de proposer un véritable échantillonnage de la pratique du journal chez Araki, et de restituer le caractère hybride du genre, tel un laboratoire de formes et de sujets à traiter. Il faut remarquer cependant que la mise en espace de son travail tendait à en rationaliser l'accès, selon une lecture propre au commissaire d'exposition, tant il est vrai qu'Araki délègue volontiers la diffusion de son œuvre hors du Japon, à des critiques et éditeurs. Les fixations momentanées du journal

permanent d'Araki semblent donc relativement en prise sur sa pratique au quotidien de la photographie de soi, et le parti-pris de l'absence de style et d'un certain chaos visuel est ce qui frappe d'abord. Cependant, il ne peut se faire que sa figuration du réel ne soit la manifestation d'une fantasmagorie personnelle qui se décline sous les espèces de motifs récurrents, et, à défaut de systématisation de la vision du monde proposée, la répétition permet de repérer un spectre thématique qui mêle célébration de la beauté et de la vie et rappel du déclin et de la finitude.

- 21 Si l'on prend maintenant en compte les différentes lectures du journal de Nan Goldin, telles qu'elle les propose elle-même, à travers ses expositions et publications, on mesure la distance qui sépare l'acte photographique de l'objet-journal, à travers le travail de restructuration effectué. Sans doute la forme du *slide-show*, initialement adoptée dans le milieu des années 1970, pour produire ses images, est-elle la plus en phase avec cette expérience intime. En effet, la projection de plus de 700 diapositives pour une durée de 45 minutes semble plus à même de restituer cet enregistrement obstiné du temps, l'accumulation des images produisant un effet de sédimentation de l'expérience. D'autre part, les lieux choisis au départ pour leur présentation, bars et discothèques, ceux-là même fréquentés par les acteurs de son journal photographique, rendaient la dimension personnelle de son œuvre très convaincante¹⁷. Mais quand elle réutilise le *slide-show* dans les années 1990, elle confronte le spectateur à une complète réécriture du journal. C'est notamment le cas avec *All By Myself* où elle réorganise chronologiquement ses autoportraits, de l'enfance jusqu'en 1996, recentrant l'énonciation du journal du « nous » communautaire, dont elle a pris l'histoire en charge, au « je » (Nan Goldin), et effectuant ainsi une véritable plongée analytique dans l'épaisseur de plus de vingt années de photographie autobiographique, afin d'établir une trajectoire, des années bostoniennes à la cure de désintoxication¹⁸. Dans cet exercice de prélèvement et de reconceptualisation des images accumulées, au sein d'une narration, la photographe pare à l'émiettement du moi, propre à la discontinuité du journal, mais elle réintègre alors les impératifs de composition fournis par la tradition culturelle. On passe donc d'une captation du réel sur le mode de l'empathie au point que le sujet ne sait pas ce qu'il fait, ni où il va, à une continuité signifiante modelée selon des catégories parfaitement répertoriées.
- 22 Une telle entreprise d'historialisation de la personnalité suppose des mécanismes de production très codés, et le principe d'association des images les fait entrer dans un système métaphorique qui permet de dépasser leur dimension intime, leur unicité, pour atteindre à une généralisation propre à les rendre accessibles à un spectateur quelconque, hors du cercle des êtres concernés par le journal. C'est, par exemple, l'exploitation symbolique des variations de lumière qui approfondit le récit de la renaissance, contée par *All By Myself*, entre la lumière artificielle et saturée, correspondant à l'immersion dans le monde nocturne et déréglé de l'underground, et la lumière du jour, qui ouvre sur une nouvelle dimension de l'expérience, où la nature a sa place et élargit le rapport au monde.
- 23 Mais ce qui détermine davantage la recreation du journal, de manière plus radicale encore que l'obligation de fixer ce *work in progress* en une œuvre fermée, c'est sa pérennisation. En effet, quand l'expérience du journal se poursuit sur plus de trente ans, comme c'est le cas pour Araki et Goldin, et qu'elle est nécessairement entrée dans le cycle de la « publicisation », par l'édition et l'exposition, elle finit par s'autoréguler, faire retour sur elle-même et s'enrichir d'une véritable mémoire intratextuelle, qui l'amène à élaborer des systèmes signifiants, à l'égal de n'importe quelle forme artistique. D'autre part, la reconnaissance et l'intégration de cette pratique de soi par le musée modalisent

sa production, ou du moins entraînent inévitablement un dialogue des formes qui amène le sujet à déborder sa mémoire et son horizon individuels pour réinvestir tout un fonds culturel et transhistorique. C'était particulièrement remarquable dans l'exposition rétrospective de Nan Goldin, *Le Feu follet*, organisée au Centre Georges Pompidou fin 2001, puisqu'elle y présentait de nombreuses photographies de paysage, qui ont leur raison d'être dans son parcours personnel, mais qui, présentées dans ce cadre, et dans un format-tableau, ne manquaient pas de faire écho à des références picturales équivalentes. Ainsi, son traitement lyrique, voire romantique, du thème de l'homme solitaire, placé de dos face à de vastes étendues naturelles n'était pas sans faire penser à Caspar David Friedrich, qui a plus d'une fois figuré la confrontation de l'homme et de la nature. Nan Goldin dit certes autre chose que le peintre allemand : son propos n'est pas la fusion avec le monde environnant, mais bien plutôt la difficulté de s'associer au spectacle du monde extérieur, perçu comme trop abstrait¹⁹. Cependant, elle s'approprie les compositions épurées, les motifs suggestifs de la brume et des lumières crépusculaires d'une certaine iconographie romantique, pour spiritualiser ses paysages et porter ses interrogations existentielles. Son expérience s'élargissant également hors de la communauté décrite dans la première version de *La Ballade*, sa photographie reconfigure par ailleurs les relations humaines dans des représentations qui doivent beaucoup à une certaine peinture religieuse. La série intitulée « Nidification » présentait ainsi de véritables citations photographiques de la peinture d'histoire religieuse, avec des représentations de ses amies et de leurs enfants, tels des vierges à l'enfant ou des enfants-rois.

- 24 Il semblerait que le questionnement permanent dont le journal se fait porteur passe alors par les moyens fournis par la culture ; le photographe se réappropriant les référents visuels de celle-ci, pour signifier une expérience particulière, et ceci même sans que peut-être il ne le perçoive nettement. Ainsi peut-on décrire un travail aussi personnel et individuel qu'un journal photographique comme une variante de procédures d'invention parfaitement codées, comme si la tradition culturelle parlait à travers lui et lui fournissait certaines catégories toutes faites, une grammaire qui lui permette d'informer et d'articuler les matériaux inventoriés. Faut-il en conclure qu'une pratique aussi intime que le journal ne peut s'universaliser que par une réactivation de certaines topiques existantes, et même serait condamnée à l'insignifiance si elle ne réinvestissait pas les codes, les figures de la culture²⁰ ? On dira plus justement que le journal photographique met en évidence ce qui est vrai de tout objet artistique, à savoir que chaque réalisation passe évidemment par les lieux communs de la culture, mais qu'elle modifie le potentiel des rapports entre l'expérience individuelle et sa signification culturelle par ces processus de subversion, de modélisation et de réactivation. Cela n'invalide en rien la volonté de situer sa démarche hors des limites de l'art et de son champ de savoir, puisque ne pouvant totalement s'en départir, ne serait-ce que par sa contestation même, elle en revalide les contenus.

NOTES

1. Voir à ce propos : Michel Makarius, « Au plaisir des œuvres », dans *L'Art est-il une connaissance ?*, Quatrième forum *Le Monde*, Le Mans, textes réunis et présentés par Roger-Pol Droit, Le Monde Éditions, 1993, p. 28-36.
2. Voir à ce sujet : Jacques Le Goff, « Les mentalités, une histoire ambiguë » dans *Faire l'histoire, Nouveaux objets*, t. III, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 80-87.
3. Allan Kaprow, « L'Héritage de Jackson Pollock », 1958. Selon l'auteur, Pollock a certes rompu avec les codes de la peinture américaine dominante grâce à la spontanéité du *dripping*, mais il n'a pas fourni à l'art américain les moyens d'une ouverture aussi radicale que celle apportée par le happening. Ce dernier prolonge la peinture hors de son cadre, dans la vie elle-même : il faut ainsi passer de l'acte pictural à la notion « d'environnement ».
4. Voir Jean-Marie Schaeffer, « De l'art photographique », dans *La Recherche photographique* n° 18, « La Photographie est-elle une image pauvre ? » Paris Audiovisuel, Printemps, 1995. Par ailleurs, Jean-Marie Schaeffer se demande, – ce qui correspond au champ de questionnement sur les rapports entre photographie et savoirs artistiques constitués – si la vitalité de l'art photographique n'est pas, paradoxalement, fondée sur l'illégitimité muséale de ses valeurs esthétiques, et si l'on peut prétendre que ses « liens intimes [...] avec l'action, le travail, la communication ou la famille », hors toute préoccupation artistique a priori, l'empêcheront d'avoir une « grande puissance esthétique », à l'instar des vitraux du Moyen-âge, ou de l'architecture en général, dont on ne conteste pas la portée esthétique, bien qu'ils aient d'abord eu une finalité didactique ou fonctionnelle.
5. Voir Maurice Blanchot, « Le journal intime et le récit », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 229. Il dénie toute littérarité au journal, car, selon lui, seule l'épreuve de l'œuvre doit concentrer tout l'effort de l'être qui n'existe que par elle et en elle. Les rapports particuliers que ce dernier entretient avec l'homme du quotidien qui tient éventuellement un journal de lui-même, avec « la vision par laquelle l'œuvre commence », doivent rester incommunicables. Voir également, à propos de la légitimité du journal, l'article de Roland Barthes, « Délibération », dans *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 399-400 : « [...] Ça ne tient pas, [...] je perçois avec découragement l'artifice de la "sincérité", la médiocrité artistique du "spontané", [...] en situation de journal, et précisément parce qu'il ne "travaille" pas (ne se transforme pas sous l'action d'un travail), je est un poseur : c'est une question d'effet, non d'intention, toute la difficulté de la littérature est là. »
6. Voir la mise en perspective particulièrement convaincante qu'établit Éric Troncy dans l'article « Nan Goldin, White Light, White Heat », dans *Art press*, n° 207, novembre 1995, p. 44-48 : « Ce n'est pas la marginalité que montrent les photographies de Nan Goldin, mais les traces d'un mode de vie déterminé par la contre-culture des années 70. [...] Les musiques choisies confirment l'ancrage de cette œuvre à la fin des années 60 : Nico ou le Velvet Underground. On voit aussi comme le slogan "Sex, Drugs and Rock'n Roll" sert de pivot à tous les comportements dont la représentation se précise au fil des photographies ».
7. Jonas Mekas, *Just Like a Shadow*, Göttingen, Steidl, 2000. Entretien avec Jérôme Sans à New-York en février 2000, en préambule de ce recueil de photogrammes extraits de son journal filmé.
8. Voir l'analyse remarquable de la genèse du journal chez Mekas et de sa fonction de réparation par David E. James, « Journal filmé/ Film-journal : pratique et produit dans *Walden* de Jonas

Mekas », dans *Le Livre de Walden*, sous la direction de Pip Chodorov et Christian Lebrat, Paris, éditions Paris Expérimental, Light Cone Vidéo, 1997, p. 25-27.

9. Jonas Mekas, *Just Like a Shadow*, *op. cit.*

10. Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, *Tokyo Love*, Tokyo, Hon-Hon-Do, Ohta Publishing Company, 1994.

11. Voir entretien d'Araki avec Kohtaro Lizawa pour la première exposition française de ses photographies à la Fondation Cartier, dans *Nobuyoshi Araki*, Paris, Contrejour, hors série I, 1995.

12. Nan Goldin, *Couples and Loneliness*, Tokyo, Korinsha Press, 1998, p. 19.

13. Voir Eric Troncy, *op. cit.*, p. 47 : « Goldin est à la fois actrice et observatrice de son champ d'exploration – une situation fermement condamnée par la sociologie classique. »

14. Entretien cité par Urf Erdmann Ziegler, *Nobuyoshi Araki, Shijyo Tokyo, Market-Place of Emotions*, 1998, p. 22.

15. Alain Jouffroy, dans *Araki*, Paris, Nathan, coll. « Photo poche », 2000.

16. Nobuyoshi Araki, *The Works of Nobuyoshi Araki*, Tokyo, Heibonsha, 1996.

17. Éric Troncy, *op. cit.*, p. 47.

18. Nan Goldin, *All by Myself 1995-1996*, diaporama de 5' 33", Collection Yvon Lambert, Avignon.

19. Voir à ce propos l'entretien avec David Armstrong et Walter Keller publié dans le catalogue de la rétrospective de l'œuvre de Nan Goldin au Whitney Museum of Art, « I'll Be your Mirror », New York, Scalo, 1996.

20. Voir la réflexion très stimulante menée par Michel Beaujour sur « Autoportrait et autobiographie », dans *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980, p. 7-14.

RÉSUMÉS

À partir des années 1960, l'avant-garde américaine propose une contestation des codes artistiques établis en prônant un décroisement radical entre l'art et la vie, et en s'ouvrant à la banalité du quotidien. Le journal photographique chez Robert Frank, Nan Goldin, Nobuyoshi Araki et le journal filmé chez Jonas Mekas, s'ils tendent à remettre en cause les codes de la représentation artistique, ont *in fine* élaboré leur propre langage. Légitimé par le musée, le journal photographique réinvestit alors les référents de la culture dominante.

Since the sixties, the American avant-garde challenges the established artistic codes, by promoting a radical de-partitioning of the boundaries of art and life, and by opening to the triviality of everyday life. The photographic diaries of Robert Frank, Nan Goldin, Nobuyoshi Araki as well as the filmed diary of Jonas Mekas, while aiming at challenging artistic conventions of representation, have eventually developed their own language. Legitimized by the museum, the photographic diary invests anew the dominant culture's references.

AUTEUR

COLETTE HINZELIN

Doctorante en Arts Plastiques Science et Technologie des Arts, Paris 8