



**HAL**  
open science

# Paradigmes subversifs du sujet dans la photographie et les écrits de Nan Goldin : Pluralité humaine et révisions épistémologiques

Mélanie Grué

## ► To cite this version:

Mélanie Grué. Paradigmes subversifs du sujet dans la photographie et les écrits de Nan Goldin : Pluralité humaine et révisions épistémologiques. Sociétés Plurielles, 2018, Épistémologies du pluriel, Épistémologies du pluriel, 10.46298/societes-plurielles.2018.4249 . hal-01695312

**HAL Id: hal-01695312**

**<https://hal.science/hal-01695312v1>**

Submitted on 29 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**PARADIGMES SUBVERSIFS DU SUJET  
DANS LA PHOTOGRAPHIE ET LES ÉCRITS DE  
NAN GOLDIN : PLURALITÉ HUMAINE ET RÉVISIONS  
ÉPISTÉMOLOGIQUES**

Mélanie Grué, Professeure agrégée  
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, TransCrit (EA1569)

---

***Sociétés Plurielles* n° 2  
Epistémologies du pluriel**

---

Les **Presses de l'Inalco** publient des ouvrages scientifiques et des revues qui associent aires culturelles et champs disciplinaires. Elles diffusent les bonnes pratiques éditoriales définies par BSN.

**EXIGENCE DE QUALITÉ** avec des évaluations en double aveugle ;

**OPEN ACCESS** : diffusion internationale et ouvrages toujours disponibles ;

**LICENCES D'ÉDITION SOUS CREATIVE COMMONS** pour protéger les auteurs et leurs droits ;

**PUBLICATIONS MULTISUPPORTS ET ENRICHISSEMENTS** sémantiques et audio-visuels ;

**MÉTADONNÉES MULTILINGUES** : titres, résumés, mots-clés.

L'offre éditoriale s'organise autour de collections aires géographiques (AsieS, EuropeS, AfriqueS, MéditerranéeS, TransAireS, AmériqueS, OcéanieS) et de séries correspondant à des regroupements disciplinaires (langues et linguistique, sciences humaines et sociales, arts et lettres, sciences politiques, économiques et juridiques, oralité, traduction).

Les **Presses de l'Inalco** éditent de nombreuses revues : *Cahiers balkaniques*, *Cahiers de littérature orale*, *Cipango*, *Cipango - Japanese studies*, *Études océan Indien*, *Études finno-ougriennes*, *Mandenkan*, *Slovo*, *Sociétés Plurielles*, *Yod*.

# Paradigmes subversifs du sujet dans la photographie et les écrits de Nan Goldin : Pluralité humaine et révisions épistémologiques

Mélanie Grué, Professeure agrégée  
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, TransCrit (EA1569)

La photographe américaine Nan Goldin est née en 1953 et s'est tournée vers la photographie vers l'âge de quinze ans, après le suicide de sa sœur. Alors élève à la Satya Community School de Boston, elle commence à prendre des photographies de ses camarades, puis des *drag queens* avec qui elle s'est liée d'amitié. Dans les années 1970, Goldin fréquente l'École du Musée des Beaux-Arts de Boston, où elle apprend les techniques de la photographie. À la fin des années 1970, elle s'installe à New York, où elle documentera la culture punk et continuera de photographier ses ami.e.s tout en se photographiant elle-même. Les thématiques de l'œuvre de Goldin sont diverses, ainsi que les modèles qu'elle photographie<sup>1</sup>. Les relations amoureuses hétérosexuelles et homosexuelles, la violence et la drogue, le sida, le milieu *drag queen*, la fête et la solitude, parcourent une œuvre qui s'attache à célébrer les individus et à montrer tant les difficultés que les joies de la vie, ainsi que la communion et la désunion qui caractérisent tour à tour les relations. Dans les années 1970-1990, Goldin a photographié ses amis dans l'intimité ou en public : des couples, des *drag queens* et des transsexuels en représentation dans les bars gays ou en coulisses. Nombre de ces clichés ont été présentés pour la première fois dans *The Ballad of Sexual Dependency*, un diaporama musical diffusé au cinéma *Arsenal* de Berlin en 1984, modifié et augmenté au fil des festivals et des expositions (il

---

1. Voir les photographies de l'article sur ce site : <http://www.artnet.fr/artistes/nan-goldin/>

comptera jusqu'à environ 700 diapositives), et édité sous forme de recueil en 1986 à partir d'une sélection de 126 photographies, ce qui explique le décalage entre la date de prise et la date de publication des instantanés. Autre recueil phare, *The Other Side* regroupe des photographies des *drag queens* que Goldin a prises du début des années 1970 au début des années 1990, où elle célèbre « l'euphorie de genre » de ces modèles dont l'apparence remet en question les catégories de genre traditionnelles. Les photographies de Goldin documentent tant la vie de couples hétérosexuels que celle des minorités et des sous-cultures sexuelles, et participent de la critique sociale sur les normes de genre. Elles présentent d'une part le délitement de relations hétérosexuelles normatives mais dysfonctionnelles, en donnant à voir des couples qui ne s'épanouissent pas, ou ne s'épanouissent plus, dans les relations amoureuses. D'autre part, elles présentent des individus de genres dits « déviants », homosexuels et transgenres, ainsi que les *drag queens* qu'elle a côtoyées notamment à Boston et à New York. Ils/Elles acquièrent le statut de sujets viables dans des clichés à l'esthétique personnelle les prouvant dignes d'être représentés dans une histoire collective. La sphère intime devient chez Goldin un espace politique où les identités minoritaires s'épanouissent, où la définition de « l'humain » est repensée et où de nouvelles lignes de genre sont dessinées, à rebours des discours hégémoniques sur le sujet. En ce sens, la photographie de Goldin, ainsi que les propos qui les accompagnent, est *queer* : elle donne à voir la diversité des identités marginales et des expressions transgressives de genre, et célèbre des individus que les codes culturels dominants ne valorisent pas.

Marvin Heiferman explique que la photographie a donné à Goldin une « voix qui refuse la censure, le silence et l'effacement, une voix qui refuse de disparaître »<sup>2</sup> (1996 : 278). Dans cette perspective, la photographie est un témoignage et un instrument d'information, voire de revendication identitaire. Site de révisions épistémologiques, elle peut dès lors être placée en regard des discours sociaux normatifs et des conceptions dominantes, qu'elle corrige et enrichit. En effet, Judith Butler remarque que dans les sociétés occidentales contemporaines, l'identité se forge en fonction de normes sociales contraignantes, de régulations, de prohibitions et de tabous. Les corps perdurent dans le cadre de « schémas régulateurs » régis notamment par le genre, que Butler définit comme « la stylisation répétée des corps [...] à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides » (2009 : 13 ; 2006 : 109-110). Les normes de genre qui sous-

---

2. "Photography gave Goldin a voice that would not be censored, silenced, or lost, that would not disappear".

tendent l'ordre social permettent de distinguer les sujets intelligibles, viables et « humains » des corps « impensables, abjects, invivables », qui ne se plient pas aux règles et sont illisibles au prisme des grilles de lecture normatives (Butler, 2009 : 13). Les photographies de Goldin promeuvent la validité des expressions non-normatives de genre des homosexuels, des transgenres et des *drag queens* qu'elles prennent pour objets. Exposées mondialement, elles transmettent un savoir minoritaire sur la pluralité sexuelle et de genre, et proposent une reconsidération des individus subalternes. En révélant la prolifération des identités de genre qui ne se conforment pas aux « normes d'intelligibilité culturelle », Goldin rend possibles « des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre » (Butler, 2006 : 85).

Le corpus utilisé ici est composé de plusieurs instantanés publiés notamment dans *The Ballad of Sexual Dependency* ([1986] 2012) et *The Other Side* (1993), des textes de Goldin reproduits dans les recueils, et d'interviews de la photographe. Les photographies abordent plusieurs thématiques, en particulier le couple hétérosexuel, l'homosexualité, la relation amoureuse, le sida, le travestissement, et l'autoportrait. Afin de mettre en lumière la manière dont la photographie de Goldin interroge les normes sociales et se fait instrument de savoir sur la pluralité de genre, nous définissons tout d'abord les mécanismes sociaux de catégorisation, de hiérarchisation et de dévalorisation mis en lumière par les études sociales et la théorie *queer*. Nous établissons ensuite les liens entre photographie, politique et esthétique chez Goldin, et étudions la manière dont Goldin documente les relations hétérosexuelles dans des clichés qui semblent illustrer leur hégémonie, mais révèlent la fragilité de l'hétérosexualité normative et les méfaits du binarisme de genre à l'œuvre dans les relations intimes. Enfin, nous analysons le réinvestissement *queer* des normes de genres à partir des clichés des ami(e)s homosexuel(le)s, transgenres et *drag queens* de la photographe ; nous envisagerons alors la photographie comme un révélateur des subjectivités minoritaires et comme un site d'épanouissement des identités de genre subversives.

### **Catégorisation et hiérarchisation : modalités de la discipline sociale**

Judith Butler s'intéresse à la manière dont les normes régissent la structure sociale et conditionnent l'émergence des sujets, et souligne que le corps revêt toujours une dimension publique car il est constamment exposé au regard des autres, cible de la violence du monde et façonné par un certain nombre d'idéaux physiques (Butler, 2012 : 35-36 ; 43). Les corps des sujets considérés viables s'insèrent dans le dispositif du genre, « par lequel le masculin et le féminin sont produits et normalisés », tandis que ceux des sujets abjects en dévient (*ibid.* : 59 ; 2009 : 13).

Les sociétés occidentales reposent par ailleurs sur une morale sexuelle en vertu de laquelle certains comportements sont naturalisés au détriment de pratiques jugées inacceptables. Le « système « sexe/genre » » consiste alors en un alignement du sexe biologique avec des comportements sociaux conventionnels, en la répression des traits « féminins » chez les hommes et des traits « masculins » chez les femmes, et en l'endossement de rôles de sexe spécifiques, mis au service de l'hétérosexualité monogame procréative (Rubin, 2010 : 33 ; 49 ; 75-76). Les normes de genre assurent donc la perpétuation du binarisme et la complémentarité des corps mâles masculins et des corps femelles féminins dans le cadre de l'hétérosexualité hégémonique. Les discours sociaux, politiques et moraux dominants contribuent à la définition des corps « genrés » acceptables et des identités aberrantes. Dès la naissance, les individus se voient attribuer un genre en fonction de leur sexe, et les interpellations de genre répétées contribuent à la conservation du champ de l'« humain », qui regroupe les individus « correctement genrés » (Butler, 2009 : 21). Par ailleurs, la « loi du sexe » et l'impératif hétérosexuel imposent une certaine direction aux identifications sexuelles ; les identifications déviantes sont rejetées dans « le domaine des corps impensables, abjects, invivables » (*ibid.* : 13 ; 29). Les homosexuels et les personnes transgenres et transsexuelles sont victimes de harcèlement ou de violences meurtrières infligées en conséquence de leur caractère pathologique perçu, mais qui contribuent également à leur déshumanisation (Butler, 2012 : 18-19 ; 32 ; 38).

Aux États-Unis, les périodes de tolérance et d'oppression se succédèrent au gré des crises, et le statut des homosexuels connut une évolution tumultueuse, depuis la construction de la figure pathologique et dangereuse de l'homosexuel par les discours médicaux et légaux au XIX<sup>ème</sup> siècle, jusqu'à « l'affirmation volontairement provocatrice d'une homosexualité libérée des contraintes morales » à partir de la fin des années 1960 (Tamagne, 2010 : 175). Dans les années 1970, le mouvement de libération homosexuel s'aligna avec la culture hétérosexuelle dominante et se détourna de sa critique radicale de la répression sexuelle, mettant un terme à sa promotion des désirs polymorphes au profit d'une lutte pour l'obtention de droits civiques reposant sur une identité homosexuelle acceptable et figée (D'Emilio & Freedman, 1997 : 323). Depuis cette période, certaines pratiques sexuelles transgressives et certaines expressions de genre ont été vues d'un mauvais œil par certains homosexuels : les branches dominantes du mouvement gay se sont progressivement figées autour d'une certaine définition de l'homosexualité et ont défendu des valeurs devenues hégémoniques auxquelles se sont opposés de nouveaux groupes marginalisés. La lutte pour la libération sexuelle s'est muée en un mouvement de revendication pour les droits de la famille nucléaire homosexuelle et la monogamie, si bien qu'une hiérarchie a été

instaurée par et contre les homosexuels : certains sont devenus représentatifs de la normalité, tandis que d'autres ont été marginalisés car ils véhiculaient une menace de déviance (Seidman, 1997 : 149-150). Les sadomasochistes, les folles, les travestis et les transgenres ont notamment été visés par de nouvelles stratégies de stigmatisation émanant de la communauté homosexuelle dominante (Tamagne, 2001 : 213). À ce titre, Marjorie Garber rappelle qu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, le travestissement des hommes en femmes a provoqué une panique chez certains homosexuels craignant d'être également considérés comme efféminés puis marginalisés ; Garber remarque que cette « travestophobie » émanait de l'intérieur même de la culture gay, elle-même marquée par des divisions de genre qui rendent difficile pour certains l'acceptation de l'altérité au sein de l'identité gay (Garber, 2012 : 137).

Le terme « transgenre » s'applique à celles et ceux qui vivent en dehors des relations normatives de sexe et de genre, c'est-à-dire aux individus dont l'apparence de genre (comme l'habillement et les manières) ne correspond pas aux comportements traditionnellement associés aux membres d'un sexe biologique : les personnes qui se travestissent plus ou moins durablement, les *drag queens* et les transsexuels en font partie (Namaste, 2000 : 1). Or, dans la mesure où le genre est un critère de reconnaissance de l'humanité des individus, les personnes transgenres génèrent une peur de la monstruosité et des sentiments négatifs entraînant à leur tour la violence physique ou émotionnelle (Stryker, 2008 : 5). Au sein du groupe transgenre, les *drag queens* sont des hommes souvent homosexuels qui se travestissent en femmes et exagèrent les attributs féminins dans le cadre de spectacles dans les bars gays. Namaste souligne que les *drag queens* sont souvent tolérées uniquement dans l'espace clairement délimité de la scène, strictement réservé à la performance et aux défilés (Namaste, 2000 : 10). Ainsi associées à la représentation théâtralisée et au divertissement, les *drag queens* sont des curiosités, considérées comme des individus qui « jouent » leur identité, à distinguer des homosexuels non *drag* d'un genre « authentique » (*ibid.* : 11). La transgression *drag* est tolérée mais contrôlée, et le statut des *drag queens* est un exemple de la reproduction, au sein de la communauté homosexuelle, de la hiérarchisation des genres et des catégorisations qui en découlent.

Comme le souligne Tamagne, ces minorités en marge de la culture gay dominante « ont développé leurs propres représentations, entre provocation et second degré », de manière à revendiquer la diversité identitaire ( Tamagne, 2001 : 247). Nan Goldin fait partie des artistes qui ont favorisé la visibilité des minorités et interrogé les modèles dominants du genre.

## Photographie, politique et esthétique chez Goldin

Dès son invention, la photographie a été utilisée comme un outil d'exploration de la société et s'est orientée tant vers l'art que vers l'enquête sociale. Elle a exposé les maux de la société aux côtés des sociologues et s'est trouvée au cœur de projets à visée sociologique avec des prétentions à la vérité et à la représentativité (Becker, 1974 : 3 ; 5). Par ailleurs, la photographie permet d'observer librement des corps bannis de la bonne société et des associations de corps taboues et interdites en son sein (Halberstam, 2013 : 96). Elle rend visibles les expériences individuelles non-normatives qui ne sont pas forcément incluses dans le champ de la connaissance car elles interrogent les structures du pouvoir et les politiques sociales (Hannem, 2012 : 21). Dans cette perspective, la représentation est un acte de pouvoir, qui fait entrer dans le champ de la connaissance les individus et les groupes qui en sont traditionnellement exclus. La pratique photographique prend position contre les discours dominants et participe à la reconfiguration des positions sociales et des savoirs. De plus, à la faveur des mouvements de libération des années 1960, le corps s'est progressivement libéré des carcans normatifs, a plus librement exprimé ses désirs et est devenu le sujet de la création artistique (Pultz & Mondenard, 1995 : 147). À partir de cette époque, les photographes ont plus régulièrement photographié le corps libéré « dans son intimité, sa souffrance, sa sexualité, au moyen d'images parfois dérangeantes » (*ibid.* : 147), s'immisçant dans la sphère privée dont ils franchissaient plus librement les barrières. Par ailleurs, ils ont photographié la vie quotidienne sans artifice, dans ce que Pultz et Mondenard appellent des « documents bruts » (*ibid.* : 115). À cette période de libération succédèrent des temps plus sombres de crise puis l'ère du sida ; les photographes se sont alors évertués à représenter les angoisses d'une société incertaine et le corps malade ou mourant dans une création « éprouvante et parfois rebutante » (*ibid.* : 147). Certains ont témoigné de leur propre quotidien, s'éloignant ainsi de la tradition documentaire qui consiste à observer un groupe depuis une position de spectateur privilégié (*ibid.* : 155). Comme Goldin, ils appartiennent au groupe qu'ils photographient et entretiennent avec lui des « liens émotifs et psychologiques » (*ibid.* : 155).

Arrivée dans le monde de l'art alors qu'elle prenait des photographies à des fins personnelles, Goldin est devenue le témoin bienveillant d'une communauté alternative et a documenté l'intimité de ses amis hétérosexuels, homosexuels, transsexuels et transgenres à partir des années 1970. Contre les représentations officielles du sujet « genre », elle a créé un « savoir historique » relatif aux altérités et aux marginalités (Ruddy, 2009 : 358) en usant d'un mode opératoire également subversif : elle réinvestit l'esthétique de l'instantané, ce cliché pris spontanément



et relevant de la photographie familiale, qui entretient le souvenir des gens, des lieux et des moments partagés (*ibid.* : 358). Cette pratique non artistique confère aux clichés un caractère très personnel et crée une proximité avec le spectateur, qui est invité à mesurer l'humanité de sujets vus et perçus dans leur individualité au prisme de l'objectif de Goldin, et non plus présentés de manière abstraite au prisme des grilles de lecture sociologiques et morales collectives.

D'une part, Goldin pervertit les scénarios traditionnels des portraits de famille, en donnant à voir « l'envers émotionnel » des scènes célébrées et des « non événements » : « tristesse, disputes, toxicomanie ou encore maladie [...] l'ennui ou encore l'absence de communication » (Cotton, 2005 : 138), qui s'opposent à la gaieté et à la naïveté typiques de l'album de famille (Kozloff, 1987 : 39). Les photographies familiales sont traditionnellement prises « pour témoigner de nos liens affectifs ou de nos réussites sociales », à des « moments de communion et de partage » et permettent de « visualiser le bon fonctionnement des rôles de chacun et de les célébrer » (Cotton, 2005 : 137). Goldin, en revanche, documente les scènes banales et les identités taboues. D'autre part, ses clichés s'opposent aux « conventions esthétisantes du *look clean* » et de la « bonne » photographie (Bottin, 2005 : 8). Les scènes ordinaires et anodines s'accumulent dans des clichés imparfaits qui documentent une intimité authentique et présentent les caractéristiques de la photographie de famille qu'elle pervertit : « cadrage aléatoire, image floue, lumière du flash non homogène, couleurs criardes des tirages machine, etc », des « défauts » techniques qui permettent de mieux transmettre l'expérience privée car ils révèlent les liens étroits de l'artiste avec son sujet (Cotton, 2005 : 137). Il s'agit alors de capturer l'instant passé avec des proches, sans se soucier des détails techniques qui rendraient la relation artificielle et ne permettraient pas de voir les individus se comporter de manière entièrement naturelle. L'aspect non-esthétique des clichés résulte de la spontanéité de Goldin, qui ne calcule pas les effets, ne prépare pas de mise en scène et ne transforme pas les situations qu'elle immortalise. Goldin a vécu dans les milieux *underground* de New York, Boston ou Chicago, et insiste sur la nécessité de photographier ses proches pour produire « un témoignage authentique » (Cotton, 2005 : 141). Elle explique : « Dans [*The Ballad*] il a toujours été question de la réalité, de l'entière vérité, et il n'y a jamais eu aucun artifice »<sup>3</sup> (Goldin, 2012 : 145). Les titres mêmes des clichés les ancrent dans la réalité physique : ils fournissent le nom ou le statut des sujets, une indication géographique et une date, des données factuelles qui rendent ses sujets presque palpables.

---

3. "The work was always about reality, the hard truth, and there was never any artifice".

### La romancé hétérosexuelle, entre affirmation et délitement

En réinvestissant les codes de l'instantané, Goldin s'inscrit dans le cercle intime de ses sujets, et met l'imperfection esthétique au service de l'interrogation des relations, des affinités, des positions sociales et culturelles de chacun. Sa photographie nie notamment la légitimité de la conception binaire du genre et promeut « l'euphorie de genre » [*gender euphoria*] de personnes qui sortent des cadres réducteurs normatifs (Goldin, 1993 : 8). « Nous sommes programmés par les limites de la distinction de genre »<sup>4</sup>, affirme Goldin avant d'exposer tout en les subvertissant les codes d'existence et de représentation (Goldin, 2012 : 8). Elle oscille entre représentation quasi-stéréotypée de la romance hétérosexuelle et illustration de son délitement, invitant à réfléchir à la légitimité d'un modèle sexuel et de genre qui ne garantit pas forcément l'épanouissement des sujets masculins et féminins correctement « genrés ».

#### *Parfaits clichés hétérosexuels*

Goldin a parfois douté de l'existence de liens amoureux dans le couple hétérosexuel, mais a aussi voulu montrer « l'amour extatique » qui peut régner au sein d'un couple. Pour ce faire, elle a « demandé à des amis de pouvoir les photographier chez eux en train de faire l'amour, sans mise en scène » (Guerrin, 2001 : web). Les clichés illustrant les comportements et les relations amoureuses hétérosexuelles suggèrent parfois effectivement que Goldin embrasse les images dominantes du couple, de la sexualité et du genre.

*Suzanne and Philippe on the bench, Tompkins Square Park, New York City 1983* (Goldin, 2012 : 17) est un cliché légèrement flou où l'homme et la femme sont enlacés, la femme bientôt assise à califourchon sur les genoux de l'homme. Malgré le fait que le banc sur lequel ils sont assis est très long, les corps se mélangent dans l'embrassade et le vaste espace laissé vide symbolise en creux la fusion passionnelle. L'extrême proximité des corps crée une impression d'androgynie, renforcée par le fait qu'on ne voit pas les visages des deux protagonistes portant des vêtements très similaires : jean bleu, t-shirt blanc et bottes en cuir, des vêtements neutres, non « genrés », qui renforcent le sentiment que les deux êtres ne font qu'un. C'est grâce aux prénoms indiqués dans le titre que l'on acquiert la certitude qu'il s'agit là d'un homme et d'une femme. Le flou traduit le désir insatiable qui s'empare du couple, dont l'intimité s'installe dans la sphère publique. La photographie est prise en extérieur, et pourtant le couple et la photographe sont seuls, à l'exception

---

4. "We are programmed into the limitations of gender distinction".

d'un homme assis sur un autre banc, au loin. Goldin et le spectateur occupent une position privilégiée de proximité délibérée et tolérée, et l'excitation qui se dégage de l'amas des corps suggère que sa présence discrète est à peine remarquée, en tout cas pas intrusive. On se trouve ici à la frontière du public et du privé, de l'extérieur et de l'intime. Passion et tension se dégagent de la photographie, qui rend compte de l'incapacité à repousser le moment de l'enlacement et illustre l'ardeur du couple sans gêne<sup>5</sup>.

Dans *Nan on Brian's lap, Nan's birthday, New York City 1981* (Goldin, 2012 : 11), le cliché romantique qui ouvre le recueil *The Ballad of Sexual Dependency*, le couple apparemment heureux et épanoui est assis dans la cuisine, lieu emblématique de la domesticité. Nan et Brian ne sont pas au centre de l'image mais n'en occupent qu'une moitié, l'autre laissant clairement apparaître le mobilier et les appareils électroménagers à l'arrière-plan flouté. Le couple net et vivement éclairé au premier plan attire immédiatement le regard, les formes arrondies des corps et les couleurs vives contrastent fortement avec la linéarité froide du mobilier blanc de la cuisine. En ce jour de fête, Nan est vêtue, coiffée, parée et maquillée avec soin : notre attention est immédiatement attirée par son rouge à lèvres fuchsia, son collier de perles blanches et sa robe vert-pomme, qui marquent la coquetterie des grandes occasions. Pâle et hagard, Brian porte une simple chemise blanche et fixe l'objectif de ses yeux bleus perçants mais légèrement injectés de sang, peut-être sous l'effet de l'alcool. C'est donc Nan qui, par le contraste des couleurs, ressort de ce cliché, en bonne reine de la fête. Assise sur les genoux de son amant, elle l'enlace de ses deux bras et offre à l'objectif un large sourire de satisfaction. Ce cliché semble être celui d'une fin de soirée joyeuse, où se concentrent tous les codes de domesticité et le mythe d'une hétérosexualité heureuse et désirable véhiculé par la tradition occidentale : dans les sociétés occidentales à la culture hétérosexuelle, « l'attirance pour l'autre sexe est partout figurée, cultivée, célébrée » (Tin, 2003 : 123).

Si Goldin documente les moments de communion et de complicité, elle repousse les frontières de l'intime lorsqu'elle photographie des couples lors de leurs relations sexuelles. Par exemple, *Me on top of my lover, Boston 1978* et *Roommates in bed, New York City 1980* (Goldin, 2012 : 132 ; 134) se déroulent dans l'intimité des chambres et mettent en scène le paroxysme des relations

---

5. Autre instantané parfait de la romance hétérosexuelle, *Rise and Monty kissing, New York City, USA, 1988* rend également compte de la tension qui se dégage de la fusion amoureuse et de l'érotisme. Cette fois-ci, la femme est bien assise à califourchon sur l'homme. Ils s'embrassent fougueusement alors que les mains se plaquent dans le cou, le bas du dos, sur la tempe et les cheveux, accentuant l'idée de communion des corps et d'empressement amoureux.

hétérosexuelles en représentant des hommes et des femmes à quelques instants de relations sexuelles. *Me on top of my lover* représente un homme torse-nu allongé sur le dos sur un lit, tandis qu'une femme en sous-vêtements noirs transparents et bottines est assise à califourchon sur son ventre. Les corps sont tronqués, le cliché est centré sur l'entrejambe de l'homme et le postérieur de la femme, le couple étant de toute évidence engagé dans les préliminaires à l'acte sexuel. Le pantalon de velours noir contraste avec les bottines mauves brillantes, masculinité et féminité sont clairement marquées par les vêtements et s'associent dans la superposition des corps. L'anonymat qu'implique la tronque des corps et des visages (bien qu'il soit partiellement annulé par le pronom *me* présent dans le titre) permet d'attirer l'attention non pas sur les individus, mais sur les relations qu'ils entretiennent et dont ils deviennent de parfaits exemples ; ici, l'accent est mis sur la manière dont les corps interagissent au moment de l'acte sexuel. *Roommates in bed, New York City 1980* fait partie des nombreuses photographies de couples hétérosexuels en train de faire l'amour que Goldin a prises pour montrer « l'amour extatique ». L'homme et la femme s'embrassent fougueusement, nus sur un lit. La photographe a pénétré l'intimité sordide du couple : les murs de la chambre sont sales et recouverts de dessins, photos, affiches et cartes postales en pagaille ; le lit entièrement défait révèle un matelas taché ; les protagonistes eux-mêmes ont la plante des pieds noircie. Les teintes sont particulièrement ternes, mis à part le rouge du t-shirt que la femme aura bientôt enlevé. Cependant, les corps dénudés s'exposent sans gêne et la photographie invite le spectateur à se concentrer sur l'action qui se déroule dans ce décor peu attrayant dont on finit par faire abstraction. Le couple s'affirme, les corps masculin et féminin se rencontrent et fusionnent sans violence, et la romance hétérosexuelle semble à son comble dans ce moment d'intimité.

Cependant, d'autres clichés complètent ce tableau et mettent en lumière les failles qui se creusent sous le vernis des relations. Comme nous allons le voir, en miroir de la relation sociale et sexuelle fonctionnelle, ils exposent le délitement des liens amoureux et la rupture de l'harmonie hétérosexuelle, qui laisse place au silence, à l'éloignement et à la violence.

### *Délitement des relations et mise à mal de la romance hétérosexuelle*

Dans l'introduction qui ouvre son recueil de photographies *The Ballad of Sexual Dependency*, Goldin formule sa crainte que les hommes et les femmes soient irrévocablement étrangers les uns aux autres, mais souligne que « [m]ême si les

relations sont destructrices, les gens restent ensemble »<sup>6</sup> (Goldin, 2012 : 7). Elle définit son diaporama comme « un travail sur la guerre entre les hommes et les femmes, la violence masculine, les dépendances à l'égard du sexe, des drogues, de l'amour aussi » (Guerrin, 2001), des thèmes récurrents dans ses clichés qui documentent le délitement des relations et la séparation qui suit la fusion amoureuse.

*Nan and Brian in bed, New York City 1983* (Goldin, 2012 : 137) représente le couple dans l'intimité de leur chambre, tout en suggérant que les liens qui semblaient les unir dans le cliché d'anniversaire sont en train de se rompre. Nan est allongée sur le lit, les yeux levés vers Brian qui fume assis au bord du matelas, ne lui fait pas face et l'ignore. La pièce est baignée d'une lumière orangée, mais malgré ce ton chaud qui devrait faire de la chambre un cocon réconfortant, une ligne visible sur le mur sépare les deux protagonistes, qui sont en réalité baignés dans deux lumières différentes, ce qui renforce l'idée d'une désunion des corps. Nan est allongée dans la partie la plus éclairée de la pièce, qui pourrait symboliser l'espoir d'entretenir la relation et s'accorde tant avec son attitude d'attente qu'avec son regard à la fois inquiet et implorant. Elle est cependant habillée en noir et devient une figure du deuil de la relation interrompue. Assis au premier plan le dos légèrement tourné vers l'objectif, Brian occupe une partie conséquente du cliché et nous apparaît comme une masse imposante. Il est assis dans l'espace le moins éclairé de la chambre, celui où la désunion est déjà consommée, comme le suggère ironiquement le cliché détourné de la cigarette fumée après l'amour. L'absence de connexion entre l'homme massif et sombre et la femme recroquevillée et inquiète brise le mythe de la fougue amoureuse tout en illustrant la violence sourde de rôles de genre que les protagonistes semblent avoir intériorisés et qui transparaissent immédiatement dans l'instantané<sup>7</sup>.

La mise en regard des deux clichés de Nan et Brian offre une illustration des propos introducteurs de Goldin : « J'ai vu comment la mythologie amoureuse

---

6. "Even if relationships are destructive, people cling together".

7. Le même sentiment d'éloignement et d'incompréhension du couple se dégage de *Couple in bed, Chicago 1977*, qui suit immédiatement *Nan and Brian in bed* (Goldin, 2012 : 138). La crise semble avoir atteint un nouveau stade dans le second cliché, car la femme n'essaie même pas, comme Nan, d'établir un contact visuel avec son compagnon. Alors que l'homme est assis au bord du lit et, comme Brian, regarde dans le vide d'un air pensif, la femme entièrement nue est allongée sur le lit et lui tourne le dos. Son visage est fermé et elle regarde elle aussi dans le vide. Les expressions de leurs deux visages semblent signaler l'absence totale et irrémédiable de communion dans le couple, dont on ne sait s'il vient de faire l'amour ou si le malaise était tel qu'ils se sont interrompus.

contredit la réalité du couple et perpétue une définition de l'amour qui crée des attentes dangereuses. [...] L'opposition entre les fantasmes et les réalités des relations peut conduire à l'aliénation et à la violence »<sup>8</sup> (Goldin, 2012 : 7). L'expression « mythologie amoureuse » semble traduire l'idée que l'imaginaire collectif est nourri d'idées mensongères sur le couple hétérosexuel, qui contribuent à des constructions culturelles erronées du rapport amoureux. *Nan and Brian in bed* est teinté d'ironie, puisqu'une photographie accrochée au mur représente Brian fumant une cigarette et fixant délibérément l'objectif, si bien que la seule connexion établie avec le spectateur se fait par le biais d'un cliché dans le cliché, alors que les protagonistes de chair et d'os perdent toute capacité à communiquer entre eux ou avec l'objectif. La connexion espérée par Nan échoue par deux fois, réellement et virtuellement : leurs regards ne se croisent pas dans la chambre, et le regard venant du mur n'est pas orienté vers elle, mais lui passe au dessus. « Je ne l'ai pas mis en scène, je n'ai pas fait de croquis, je ne l'ai pas prémédité. J'ai seulement photographié ce qui se passait vraiment »<sup>9</sup>, explique Goldin, qui souligne la spontanéité d'un cliché révélant une vérité douloureuse sur la relation hétérosexuelle prétendument normative et représente des personnages « séparés, silencieux et un peu tristes »<sup>10</sup>, dont la relation amoureuse se solde par la distance et l'aliénation (Krief, 1999).

Brian battra Goldin un an plus tard, au point de lui faire presque perdre la vue d'un œil, une violence dont témoigne *Nan after being battered, 1984* (Goldin, 2012 : 83), un autoportrait d'une netteté et d'un contraste saisissants qui immortalise la défiguration de Goldin et que Sussman qualifie « d'apogée émotionnel » (*emotional climax*) du recueil (1996 : 36). Le masque du bien-être est tombé et la conception romantique du couple est définitivement mise à mal, Nan fait face au spectateur et regarde droit dans l'objectif pour révéler son visage tuméfié. Victime d'une violence que les hématomes dénoncent en même temps qu'ils l'exhibent, Goldin apparaît avant tout ici comme une survivante déterminée. Le marron bleuâtre de l'ecchymose, qui symbolise tant l'intensité de la violence masculine que la vulnérabilité féminine, contraste fortement avec le rouge vif impeccablement appliqué sur les lèvres de la victime et la blancheur des perles autour de son cou, qui insistent sur sa féminité et sa coquetterie malgré

---

8. "I've seen how the mythology of romance contradicts the reality of coupling and perpetuates a definition of love that creates dangerous expectations. [...] The friction between the fantasies and the realities of relationships can lead to alienation or violence".

9. "I didn't prearrange it, I didn't draw it, I didn't envision it. I just photographed what actually happened".

10. "We're both estranged, quiet and sort of sad".

la défiguration. Sont ici exposées et dénoncées les conséquences dramatiques des relations de genre, entendues comme « rapport de domination qui donne sens au processus de différenciation des pratiques sociales » assignées aux hommes et aux femmes (Le Feuvre, 2003 : 45-46). Plus qu'un autoportrait, le cliché est un instantané de l'ordre hiérarchique au sein duquel la masculinité est définie par la domination et la féminité par la subordination. Masculin et féminin entrent en collision grâce au contraste des couleurs dans ce cliché où la femme est seule représentée, mais où l'amant est un spectre dérangeant, présent au travers des blessures. Le rouge recouvre les lèvres féminines mais remplit aussi l'œil gauche injecté de sang, homme et femme se retrouvent tout à la fois dans le rouge du maquillage coquet et de la violence sanglante. Brian est ainsi circonscrit dans les cadres du genre, défini en creux par la figure de la femme meurtrie. Finalement, l'homme et la femme se séparent difficilement dans ce cliché qui dénonce la violence de genre.

Si la relation amoureuse explose dans l'autoportrait le plus violent de Goldin, la relation amoureuse semble être purement absente de plusieurs clichés. Dans *Shelley on her sofa, New York City 1979* (Goldin, 2012 : 31), Shelley semble apprêtée pour sortir, vêtue d'un pantalon doré et d'un haut recouvert de sequins brillants. Ainsi habillée et bien maquillée, elle est pourtant seule, allongée et endormie sur un imposant sofa au revêtement soyeux également brillant. Le regard est attiré par cette masse lumineuse, et l'on remarque rapidement que la scène repose sur des contrastes forts : la femme coquette en tenue de fête aguicheuse est endormie, elle a pour compagnie un magazine *Playboy* fermé, une télévision en marche derrière elle, et deux rangs de disques vinyles rangés derrière le sofa. Shelley est donc entourée de sources de divertissement : feuilleton télévisé, musique, articles de mode ou photos érotiques s'offrent à elle, mais elle est aveugle et sourde à ce qui l'entoure. Le cliché est empreint d'un sentiment de solitude et de déception : recroquevillée sur le sofa dans une position fœtale enfantine qui suggère également la vulnérabilité, Shelley semble ne plus attendre que la soirée commence. On suppose qu'elle a d'abord fait passer le temps avec le feuilleton et le magazine, puis qu'elle s'est résignée à l'idée que la soirée était avortée. Les interactions et les animations n'auront été qu'artificielles, les connexions sociales n'auront pas lieu ce soir, et le cliché suggère une préparation inutile, un désœuvrement soudain, et l'absence de connexions sociales et amoureuses pour la protagoniste qui devient une figure de l'abandon<sup>11</sup>.

---

11. On pourra également consulter *Cookie et Tin Pan Alley, New York City, 1983* ; *Suzanne in yellow hotel room, Hotel Seville, Merida, Mexico 1981* ; *Brian in hotel room with three beds, Merida, Mexico 1982*, qui abordent également le thème de la solitude, de l'ennui et de l'abandon (Goldin, 2012: 29 ; 42 ; 56)

Alors que la relation hétérosexuelle se défait, Goldin replace sur le devant de la scène diverses figures de l'abjection définies par les discours dominants. Les homosexuels, les transgenres et les *drag queens* occupent délibérément l'espace ; la viabilité, l'humanité et la fragilité des « figures de l'enfer » sont fièrement revendiquées (Butler, 2009 : 112). Dans une perspective *queer*, les structures du genre explosent au profit de la prolifération et de la célébration de ses expressions multiples.

### ***Queerisation* du genre : homosexualité et travestissement**

Les mouvements de revendication gays et lesbiens américains ont été marqués par des conflits internes au sujet des stratégies de revendication à adopter. Les assimilationnistes ont adopté une stratégie de défense des droits homosexuels au sein des cadres sociaux préexistants et cherché à s'intégrer dans le système politique et social établi, tout en étant conscients que le progrès social se ferait par étapes (Rimmerman, 2015 : 5). L'approche libérationniste met en avant des transformations plus radicales du champ social, politique et culturel, qui émanent de l'extérieur des structures politiques établies (*ibid.* : 5-6). Les libérationnistes ont cherché à subvertir les hiérarchies qui sous-tendent l'ordre social et politique hégémonique en mettant en lumière les contradictions qui le traversent (Phelan, 2001 : 32). Rimmerman souligne que la stratégie assimilationniste a prévalu dans les mouvements gays et lesbiens dominants jusqu'aux émeutes de Stonewall en 1969 (*ibid.* : 8). Par la suite, les activistes ont développé une approche libérationniste plus agressive, reposant sur un militantisme associé à d'autres mouvements, tels que le mouvement de libération des femmes ou le mouvement pour les droits civiques. Il n'était plus question de réformer la société, mais de la réinventer complètement (*ibid.* : 8). Alors que jusqu'en 1980 environ, les groupes exclus réclamaient l'inclusion dans le système social et politique américain, et soulignaient leurs points communs avec la majorité masculine blanche, à partir de 1980 les théoricien.n.e.s féministes puis *queer* ont mis en question le bien-fondé de la revendication d'une identité universelle comme point de départ à la revendication politique des groupes marginalisés (Turner, 2000 : 11).

Le mouvement *queer* s'inscrit donc dans la continuité de la perspective libérationniste, et le terme « queer » indique l'échec ou le refus du sujet à entrer dans les catégories imposées de l'identité sexuelle et de l'identité de genre. À la fin des années 1980 aux États-Unis, les contre-discours sur la sexualité et le genre s'orientaient ainsi vers le *queer* en affirmant la valeur des identités non-normatives et en appelant la société à se libérer des carcans des structures institutionnelles du sexe et du genre. La critique *queer* s'est attaquée aux « présupposés sur les



limites et les bons usages du genre » qui « limitent les significations du genre à des idées reçues sur la masculinité et la féminité » (Butler, 2006 : 26). Elle entend par ailleurs « contester ces régimes de vérité qui stipulaient que certaines formes d'expression genrées étaient simplement fausses ou de pâles imitations, et que d'autres avaient la vérité de l'original » (*ibid.* : 46). La dénaturalisation du genre doit ainsi désamorcer les normes violentes qui le gouvernent et mettre à mal la conception selon laquelle l'hétérosexualité serait naturelle (*ibid.* : 43). Les photographies de Goldin s'inscrivent dans cette perspective, puisqu'elles subvertissent les stéréotypes normatifs et donnent à voir les identités que la culture dominante n'enregistre et ne valorise pas. Marvin Heiferman explique que les communautés *underground* que Goldin photographie « sont souvent aussi vulnérables qu'elles sont craintes, [que] ce sont des gens qui doivent rester dans le placard et éviter de s'exposer en public s'ils veulent survivre. Ce que Goldin fait, aucun politicien ne peut le faire : elle donne le pouvoir aux gens en les photographiant »<sup>12</sup> (Heiferman, 1996 : 282). Goldin accorde une plus grande visibilité aux sujets « inintelligibles » aux corps « impensables », en les glorifiant dans des clichés anodins et pourtant subversifs, qui posent sans la résoudre la question de l'identité de genre. Les corps non-normatifs de Goldin invitent à penser la profusion du genre et mettent en scène l'abolition *queer* du « rapport mimétique » entre le genre et le sexe (Butler, 2006 : 68) au profit de stylisations alternatives du corps.

### *Couples homosexuels : normalité, fragilité, humanité*

Dans une série de photographies de ses amis Gilles et Gotscho, Goldin met l'accent sur la tendresse des relations homosexuelles souvent stéréotypées et mal perçues, tout en donnant à voir le versant sombre d'histoires qui prennent douloureusement fin après l'apparition du sida. En photographiant le couple sans artifice, dans l'intimité, elle procède à une revalorisation de l'identité homosexuelle particulièrement vilipendée par les conservateurs depuis l'apparition du sida, en donnant à voir la communion des corps tant dans des moments de tendresse heureuse que dans la détresse de la maladie qui les menace de désunion. Le temps passe et les corps sont toujours proches, et Goldin donne à voir la réalité de la relation amoureuse et douloureuse dans laquelle elle s'est discrètement immiscée,

---

12. "The communities Nan photographs are often as vulnerable as they are feared, people who must stay in the closet and shun public exposure in order to survive. What Goldin does is ultimately something no politician can: she empowers people by representing them".

jusqu'à la séparation des deux hommes par la maladie et la mort.

*Gilles and Gotscho embracing, Paris, France, 1992* (Costa, 2013 : 77) porte un regard candide sur la communion du couple dans un moment banal d'embrassade, peut-être à la fin d'un repas, comme en attestent la soucoupe et la tasse de café qui reposent dans la main de Gilles. Gilles fait face à l'objectif, mais son visage est dissimulé car il enfouit sa tête dans le cou de Gotscho qui, quant à lui, tourne le dos à l'objectif et enfouit son visage dans le cou de Gilles. La complémentarité des corps est frappante ici, les deux hommes adoptant la même position mais présentant chacun une face différente du corps à la photographe, dans un mouvement de symétrie qui suggère leur parfaite union. Gilles est d'une carrure athlétique mais assez fine et porte un t-shirt à la coupe masculine, tandis que Gotscho est particulièrement musclé et porte un débardeur bleu à très fines bretelles, dont la coupe féminine contraste fortement avec la masse de muscles de son dos. Les codes d'apparence du masculin et du féminin fusionnent ici, dans le couple et au sein d'un même protagoniste, mais le cliché semble appeler à la reconnaissance de la réalité et de la douce palpabilité de la relation homosexuelle, en laissant entrevoir à l'arrière plan ce qui semble être deux personnages masculins cartonnés en deux dimensions, deux figures sans vie et sans émotions posées côte à côte, fade image du couple de chair et d'os qui s'enlace au premier plan<sup>13</sup>.

Le cliché suivant représente le même couple seulement un an plus tard, mais dans un contexte douloureusement différent. Atteint du sida, Gilles est allongé dans un petit lit d'hôpital, calé sur deux oreillers. Alors que dans le cliché précédent, les deux hommes portaient des vêtements colorés, dans *Gotscho kissing Gilles, Paris, France, 1993* (Costa, 2013 : 79) ils sont vêtus de blanc, couleur du vide, de l'absence, de l'innocence aussi. Alors que les deux hommes sont unis par la couleur similaire de leurs vêtements, c'est cette fois leur état de santé qui permet de les distinguer : Gilles transpirant est consumé par la maladie, extrêmement

---

13. On pourra également consulter *Bruce on top of French Chris, Fire Island, N.Y. 1979* (Goldin, 2012: 127) pour constater la manière dont Goldin documente les relations homosexuelles de manière bienveillante. Dans le cliché pris à la plage, Bruce est allongé sur le dos de Chris, lui-même allongé sur une serviette sur le sable. Une douce insouciance et une grande sérénité se dégagent du cliché : canettes de bières, pelures d'orange, mégots de cigarette et livres jonchent la serviette saupoudrée de sable, suggérant un moment de détente prolongé. Un léger sourire se dessine sur les lèvres de Bruce apaisé, dont la tête est délicatement posée sur le dos de Chris qui, dissimulé par le corps de Bruce, n'offre aucune résistance. Rien dans le titre n'indique qu'il s'agit là d'un couple homosexuel, sinon l'écho que constitue, au loin, un couple d'hommes qui se tient des deux mains par la tête et par la taille, comme s'ils étaient sur le point de s'embrasser.

amaigri et enfoncé dans les oreillers. Ses traits sont particulièrement saillants et ses yeux cernés sont enfoncés dans leurs orbites. Gotscho, qui se penche au dessus du lit et embrasse son amant sur l'œil gauche, semble toujours aussi vaillant que sur le cliché précédent. L'écart se creuse entre les deux hommes, dont l'un s'affaiblit et disparaît petit à petit, tandis que l'autre endosse le rôle de protecteur, comme le suggère le titre même du cliché, qui fait de Gotscho le seul acteur de la scène, tandis que Gilles reçoit le baiser sans avoir la force de le rendre. L'intimité dans laquelle la photographe pénètre est bien différente de celle dans laquelle nous découvrons ses autres couples : le décor est impersonnel et froid, à l'image de la barre horizontale en acier qui brille cruellement au dessus du couple et de la lumière verdâtre sans âme émanant de l'éclairage hospitalier. Pourtant, malgré l'environnement sordide et inhumain, des deux protagonistes émane une humanité sans limite. La fusion des corps opère jusqu'au seuil de la mort, la tendresse qui se dégage du baiser délicat déposé les yeux fermés par Gotscho sur le visage du mourant rend à elle seule compte de l'amour que se portent les deux hommes. On s'éloigne résolument ici des discours conservateurs sur le sida, adressés à la communauté homosexuelle vilipendée par la classe politique et religieuse. La douce communion de *Gilles and Gotscho embracing* n'a finalement pas perdu de sa puissance dans *Gotscho kissing Gilles* ; la mise en regard des deux clichés semble crier à l'injustice qui frappe des couples dont l'objectif discret de Goldin révèle la douloureuse humanité.

### *Réinventer le(s) genre(s)*

Louis Kaplan analyse la photographie de Goldin comme une réponse à certains idéaux en vogue dans les années 1950 aux États-Unis et à la propagation d'une idéologie conservatrice reposant sur le couple hétérosexuel et la famille, promus au rang de normes par les discours sociaux et politiques : Goldin met en avant l'homosexualité et les genres déstabilisés contre lesquels se construisent les valeurs familiales et le puritanisme des années 1980 (Kaplan, 2001 : 14-15). La photographe installe son appareil en territoire connu, dans des endroits traditionnellement occupés par le couple et la famille, pour finalement mieux renverser les codes structurants et envisager le genre comme une « décision » et une donnée « malléable » (Goldin, 2012 : 7). Ses modèles renversent les positions traditionnellement assignées aux hommes et aux femmes en vertu des normes de masculinité et de féminité, illustrant ainsi le monde idéal de Goldin, caractérisé par ce qu'elle appelle une androgynie totale, en vertu de laquelle seule la nudité révélerait le sexe d'un individu (*ibid.* : 7). Goldin relit la réalité sociale au prisme de son objectif, donnant à voir une structure alternative où le binarisme de genre n'est plus valable. -

*Man and woman in slips, New York City 1980* (Goldin, 2012 : 133) permet d'envisager un premier stade ludique de réinvention du genre : un homme et une femme sont couchés l'un sur l'autre sur un lit, tous deux vêtus de nuisettes en dentelle fort similaires. On distingue clairement le visage et le corps de la femme, couchée sur le dos, mais l'homme étant couché à plat ventre, la tête dans son bras, il est difficile de distinguer clairement les attributs physiques qui permettraient de fixer plus fermement l'identité du modèle, au-delà des jambes franchement masculines. Impossible de savoir ici quel est le degré de subversion atteint par les protagonistes, puisque l'extrême similitude des tenues féminines portées simultanément par l'homme et la femme dans le cadre privé laissent entrevoir la possibilité que ce travestissement n'est qu'un jeu.

En revanche, *Picnic on the esplanade, Boston 1973* (Goldin, 2012 : 109), qui se déroule en extérieur et réinvestit les codes du rassemblement familial, perturbe plus profondément les normes : les membres de la famille traditionnelle sont remplacés par les amies *drag queens* de Goldin, certaines d'entre elles étant représentées dans d'autres clichés du recueil, dans leurs costumes de concours de beauté. On les retrouve ici vêtues sans fioritures et dans un contexte tout à fait banal, qu'elles perturbent par leurs expressions de genre. La marge sociale investit l'espace public de l'esplanade et s'approprie les normes hétéro-sexistes. En effet, les cinq protagonistes sont des hommes qui pervertissent à divers degrés les codes de l'apparence : celui qui est assis le plus à gauche est habillé en noir, de manière assez masculine, au détail près que le haut qu'il porte semble être particulièrement échancré, d'une coupe traditionnellement féminine ; son voisin est d'une carrure plus résolument masculine, qui contraste avec sa blouse à carreaux et à col blanc ouvert, assortie d'un collier serré au ras de son cou. Le protagoniste central est celui qui s'approprie le plus les codes de la féminité : il est non seulement vêtu d'une longue robe à fleurs dont le décolleté révèle son torse masculin, mais il est également lourdement maquillé. Le rouge à lèvres très rouge, l'ombre à paupières grise, le fard à joues rose et les fleurs fuchsias imprimées sur la robe contrastent fortement avec l'étendue neutre et morne d'eau bleue qui sert d'arrière plan, et attirent l'attention sur le renversement des rôles de genre et du rituel social, le groupe riant en mangeant de grosses parts de gâteau à la crème, symbole de la célébration extravagante à l'américaine. Les allers-retours entre centre et marge, norme et dissidence, sont constants dans cette photographie parodique, les rôles de genre sont performés en même temps qu'ils sont détournés, la scène tout entière révèle leur artificialité et la possibilité d'établir des identités à contre-courant des identités imposées. En mettant en avant la proximité des corps assis en demi-cercle, la communion signalée par les regards et les rires, le cliché souligne la joie partagée

de protagonistes très à l'aise dans le contexte traditionnel du pique-nique qu'ils s'approprient, et qui mettent en œuvre la puissance d'agir dont il est question chez Butler (2009 : 27 ; 30) : les codes sont utilisés, « cités » mais détournés et relus pour permettre l'expression de positions non-normatives<sup>14</sup>.

### *Rendre visible et légitime le troisième genre du drag*

Goldin explique qu'au début des années 1970, lorsqu'elle a commencé à vivre avec les *drag queens* à Boston, ces dernières ne pouvaient pas travailler ou sortir de jour. Ils vivaient donc tous une vie nocturne (Krief, 1999), demeuraient cachés et invisibles le reste du temps. Le lundi soir, les *queens* revêtaient leurs costumes pour se rendre à la *Beauty Parade* ayant lieu dans le bar The Other Side ; à l'issue d'un défilé, les participantes les plus glamour recevaient des trophées (Goldin, 1993 : 5). Mises à part ces performances, les *queens* ne pouvaient pas travailler et étaient même rejetées par la majorité de la communauté homosexuelle masculine (*ibid.* : 6). Goldin attire l'attention sur leur mode d'être et leur accorde une visibilité salvatrice : si les *queens* vivent cachées, elle leur offre un espace de vie dans ses photographies, qui glorifient le « troisième genre » de *drag queens* représentant « une autre option sexuelle, une option de genre » (Westfall, 1991). De même selon Garber, le travestissement remet en question la binarité et interroge les catégories « féminin » et « masculin » (Garber, 2012 : 10), mais le « troisième terme » résultant de la critique de la pensée binaire est en réalité un « mode d'articulation », permettant de décrire un espace de possibilité (*ibid.* : 11). Il est donc question, dans les notions « d'option » et de « possibilité », de subvertir l'ordre du genre et ses significations figées. Après avoir passé des années à photographier la lutte entre les deux genres dominants, Goldin dit s'être sentie libérée lorsqu'elle a rencontré des gens qui franchissaient les frontières du genre : certains de ses amis changeaient de genre quotidiennement, se comportant en

---

14. Le cliché trouve un écho deux pages plus loin dans *The Ballad : Monopoly game, New York City 1980* qui semble être, au contraire, un parfait cliché du binarisme de genre et de l'activité conventionnelle non subvertie. Dans cette scène d'intérieur, un groupe d'amis, vraisemblablement, joue au Monopoly. Ils sont assis en cercle sur un canapé ou sur des chaises et sont tous penché, pensifs, sur le tableau de jeu. Contrairement au léger arc de cercle formé par les travestis de *Picnic on the esplanade*, qui semble être une invitation à les rejoindre, le cercle formé dans *Monopoly game* est fermé. La photographe semble occuper la dernière place disponible, et aucun autre invité ne semble pouvoir le rejoindre. Les têtes penchées vers le bas et les expressions mornes sont également bien moins attractives que les visages ouverts et rieurs du groupe de travestis, qui apparaît par comparaison bien plus amical et désirable que le groupe ici réuni de personnes correctement « genrées ».

homme puis en femme ; certains étaient transsexuels (pré- ou post-opérateurs), et parmi ces derniers certains s'identifiaient exclusivement comme femmes, tandis que d'autres se définissaient comme transsexuels ; d'autres encore se déguisaient en femmes uniquement pour des représentations sur scène mais vivaient le reste de leur vie en tant qu'hommes homosexuels ; enfin, d'autres n'essayaient d'entrer dans aucune case, préférant vivre dans une zone non-genrée (*gender-free zone*) et se considérant comme un troisième sexe (Goldin, 1993 : 6-7). Les photographies de ces sujets d'un genre indéfinissable rendent compte non pas d'une « dysphorie de genre »<sup>15</sup>, mais plutôt de « l'euphorie du genre » [*gender euphoria*], en vertu de laquelle les individus qui se trouvent hors du cercle du sexe et du genre ont réellement gagné la guerre des sexes (*ibid.* : 8).

Alors que, dans les sociétés occidentales, l'habillement régi par des codes est un marqueur fort du genre, le travestissement documenté dans ces photographies interroge le lien entre genre et vêtements. Hommes et femmes ne sont plus reconnaissables grâce à leurs vêtements, le genre suggéré ne se superpose plus au sexe biologique qui lui correspond traditionnellement, si bien que le travestissement s'érige en contre-pratique du genre, en symbole d'une contre-culture qui refuse les identifications hégémoniques réductrices. Dans la pratique *drag queen*, le renversement est extrême et les hommes s'emparent des codes de la féminité qu'ils exagèrent à outrance dans une pratique théâtrale qui met à mal les normes culturelles du genre. Dans les représentations *drag*, la coquetterie est accentuée au point d'être interrogée, exposée comme normative et non naturelle. On pourrait être tenté de lire l'excès *drag* comme une confirmation des stéréotypes de genre, dans la mesure où les attributs et accessoires féminins sont exacerbés. Cependant, sous les accessoires féminins, le corps des *drag queens* photographiées par Goldin demeure indéniablement masculin. Plusieurs modèles correspondent à la description que Richard F. Docter propose des *drag queens* « she-males », ces hommes qui portent des costumes, du maquillage et des coiffures extravagants, tout en révélant un corps manifestement masculin (Docter, 1988 : 9). Cependant, Docter définit les *drag queens* comme des prostituées, ce qui n'est pas nécessairement le cas de tous les modèles de Goldin. Les *drag queens* ne renforcent pas le stéréotype féminin, mais interrogent plutôt le binarisme strict de genre en associant corps masculin et attributs féminins dans un sujet difficilement lisible. Comme le souligne Garber, le

---

15. La dysphorie de genre (*gender dysphoria*) est le nouveau nom donné au « trouble de l'identité de genre » (*Gender Identity Disorder* ou *GID*) dans le *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-5) de 2013. Il concerne les individus qui s'identifient avec un genre différent de celui qui leur a été assigné à la naissance.

travestissement consiste en une interaction complexe des marqueurs et catégories de genre, un glissement des uns aux autres (Garber, 2012 : 134). Il n'est donc pas question d'affirmer et renforcer l'identité de genre féminine dans la pratique *drag*, mais de proposer une « recontextualisation parodique » de ces marqueurs et catégories en déployant ce que Garber appelle une « rhétorique » de l'habillement, de la désignation et de la performance (*ibid.* : 134). Le travestissement propose une critique du modèle binaire du genre en dénaturalisant et en déstabilisant les signes du sexe et du genre (*ibid.* : 147) : comme le souligne Oscar Montero, c'est l'imperfection de l'imitation dans la pratique *drag* qui déstabilise car il y a toujours dans la représentation des signes éloquentes qui trahissent la masculinité de l'interprète, que ce soit la forme du corps, les gestes ou la voix (Montero, 1988 : 41). L'exagération de la féminité ne peut donc jamais renforcer les stéréotypes du genre, puisque le genre masculin demeure visible et lisible dans la performance, interrogeant ainsi le caractère naturel des rôles de genre grâce à la contradiction entre l'habillement et le corps (Garber, 2012 : 151). La féminité mise en scène dans le *drag* est instable, puisqu'elle s'exprime à travers des accessoires amovibles (les robes, les perruques) et des caractéristiques travaillées (la voix) qui, une fois tous ces éléments enlevés et supprimés, laissent place au corps masculin qui révèle le caractère construit des genres (*ibid.* : 152).

Goldin a pris ses premières photographies de *drag queens* en noir et blanc au début des années 1970. *Ivy wearing a fall, Boston 1973* en est un exemple (Goldin, 1993 : 13). Dans son salon, Ivy se tient debout de profil et tourne la tête afin de regarder droit dans l'objectif. Il/elle ne porte qu'une large culotte synthétique brillante, que l'on suppose dorée ou argentée et une très longue perruque attachée en queue de cheval sur le haut de son crâne, et qui tombe à mi-hauteur de ses cuisses. Les codes de la masculinité et de la féminité sont efficacement mélangés dans ce cliché : la longue perruque blond platine et le lourd maquillage que porte Ivy poussent à l'extrême le cliché de la féminité, mais le visage et les mains du sujet sont d'un aspect résolument masculin ; sa mâchoire est forte et ses mains sont larges, ce qui nous mène à penser que sous ses bras croisés se trouve un torse d'homme, et non une poitrine féminine. La pose languoureuse, légèrement cambrée d'un corps rendu particulièrement élancé par la prise en légère contre-plongée attirent l'attention sur la stylisation du corps qui occupe verticalement l'espace comme si Ivy défait le spectateur et exigeait d'être considéré(e) comme un(e) représentant(e) majestueuse/x de l'ambiguïté de genre. Si la photographie d'Ivy a été prise dans l'intimité de la maison et en cours de transformation *drag*, la photo intitulée *Roommate on stage at The Other Side, Boston 1972* (Goldin, 1993 : 29), représente un autre modèle complètement transformé. Le modèle se trouve sur la scène de The Other Side et en pleine performance *drag*, certainement pendant

un des concours de beauté régulièrement organisés par l'établissement. La photographe a pris place parmi le public et le cliché se concentre sur la concurrente, baignée d'une lumière éblouissante, vêtue d'une longue robe blanche rappelant les *proms* américaines, d'une imposante perruque bouclée et d'un boa qui tombe le long de son corps. Contrairement au cliché précédent, qui semblait insister sur l'attitude de défi d'Ivy, on insiste ici sur la majesté de la concurrente qui se trouve au centre de l'attention. Entourée de silhouettes noires restées dans l'ombre, elle est d'un blanc éclatant sous le feu des projecteurs, pose triomphalement les deux bras en l'air comme pour attirer encore plus l'attention du public, et arbore un large sourire ravi. Si tous les attributs de la coquetterie féminine sont réunis ici à l'excès, la morphologie et les traits masculins de la participante ne trompent pas dans cette scène de travestissement joyeux qui ne cache pas son artificialité : derrière le sujet glamour qui joue impeccablement son rôle de reine de la soirée, quelques ballons de baudruche dissimulent mal l'aspect bien morne du décor, ses murs sans décorations et ses câbles qui pendent. Pourtant, l'expression de triomphe et d'extase qui se lit sur le visage central éclairé laissent à penser que l'artificialité et le jeu valent en eux-mêmes, et que les subversions exagérées du genre peuvent conditionner l'épanouissement du sujet.

Les clichés plus tardifs des années 1990 prennent encore pour sujets les *drag queens*, qu'ils représentent cette fois en couleur. *Jimmy Paulette and Taboo! in the bathroom, New York City, USA, 1991* (Costa, 2013 : 67) est l'un des clichés de *drag queens* les plus célèbres de Goldin. Brouillant à nouveau résolument les frontières de la masculinité et de la féminité, il met en scène deux hommes : Taboo! est de dos et porte un imposant collier de perles colorées ; Jimmy Paulette, presque de face, est lourdement maquillé et fixe délibérément l'objectif. Le maquillage outrancier du visage masculin au teint blanchi, aux lèvres rouges, aux paupières noircies et aux sourcils foncés pose sans détour la question des rôles de genre. De même, les surnoms choisis associent prénoms masculin (Jimmy Paulette) et féminin, ou signalent la perception du *drag* comme pratique scandaleuse (Taboo!). Le cliché, reproduit en couverture du recueil *The Other Side*, montre bien cette autre facette du monde et du genre, où les différences physiques et sociales entre hommes et femmes s'estompent. La position du protagoniste le plus proche de la photographe souligne par ailleurs sa complicité avec Goldin : il est presque face à l'objectif et le regarde avec confiance, comme s'il invitait le spectateur à entrer dans la salle de bain pour assister à la transformation avant le spectacle. *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, New York City, USA, 1991* (Costa, 2013 : 69) met en scène deux *drag queens* habillées, maquillées et portant des perruques. On les voit cette fois dans un espace public, entièrement apprêtées pour sortir : leur maquillage est très marqué, les bijoux sont clinquants et les tenues particulièrement



outrancières. En effet, le vinyle noir brillant, la maille blanche transparente et trouée, le soutien-gorge doré bien visible et les perruques criardes contrastées ne sont pas sans rappeler les accessoires de la prostitution. Les accessoires féminins se multiplient de manière tapageuse afin d'exagérer à outrance les attributs du genre, et les deux protagonistes assis face au spectateur le défient du regard et le scrutent sans concession. Ils reproduisent ainsi le comportement indiscret du sujet normatif choqué par la perturbation des rôles. En plaçant le spectateur dans la position inconfortable d'individu dévisagé, ils interrogent la légitimité de ceux qui, habituellement, les dévisagent.

De la même manière, *Kim in Rhinestones, Paris 1991* (Goldin, 1993 : 85) représente une danseuse apprêtée, debout dans sa loge. Faisant face à l'objectif, Kim couvre sa poitrine de ses deux mains. Lourdemment maquillée, exposée dans la tenue minimale que requiert son activité et parée de strass, elle concentre tous les attributs de la femme hyper-féminisée. Cependant, ces codes de la féminité accentués à l'extrême (le maquillage est appliqué en grande quantité, la danseuse aux longs cheveux blonds se présente quasi-nue à la photographe) sont dans le même temps détournés : Kim est un transsexuel, que seul le visage aux traits encore indéniablement masculins trahit. Le cliché opère un équilibre délicat entre l'élégance féminine de Kim et l'arrière plan sordide. Alors que la protagoniste s'affirme comme femme en se couvrant la poitrine et en exhibant des babioles brillantes qui suggèrent une transition achevée, le désordre qui caractérise la loge exigüe et la lumière jaune non esthétique et étrangement lourde signalent la fragilité de l'expérience *drag*. Le décor dans lequel Kim se tient n'a rien de soigné et souligne seulement pour ceux qui regardent avec attention la précarité du sujet qui lutte pour se faire accepter tel qu'il se sent.

Les clichés de *The Other Side* ne représentent que rarement des *drag queens* pendant les représentations et les concours de beauté. La plupart est prise hors-scène, en coulisses ou dans les appartements, loin des paillettes et de la mise en scène. Ces photographies mettent toujours en avant le caractère construit du genre dans la mesure où les *drag queens* sont photographiées à diverses étapes de l'habillage ou du déshabillage, du maquillage ou du démaquillage. En les représentant à des moments de transition et de suspension du genre, Goldin interroge également avec force les représentations normatives : si les *drag queens* sur scène ont entièrement endossé « l'habit » féminin et ont exagérément soumis leur apparence aux codes du genre, les mêmes personnes hors-scène se défont progressivement des attributs réservés aux femmes pour laisser apparaître leurs cheveux courts, leur torse, leurs traits plus marqués, si bien que caractéristiques masculines et féminines se mêlent dans leur apparence indéfinissable, entre-deux-genres. Les clichés mettent également (et paradoxalement) l'accent sur

l'authenticité des individus, qui n'hésitent pas à se mettre à nu face à l'objectif ou à se montrer tels qu'ils sont naturellement sous les apprêts de la fonction *drag*. En faisant face à l'objectif de Goldin, ils deviennent également des figures de la vulnérabilité, car les décors trahissent leurs espoirs, leurs attentes et leur précarité.

## Conclusion

Les clichés de Goldin placent sur l'avant-scène artistique et sociale les membres des sous-cultures urbaines qui ne rentrent pas dans les cadres de définition du sujet « normal ». Cependant, l'artiste affirme qu'elle et ses amis n'ont jamais été marginalisés, puisqu'ils se souciaient peu des représentants du régime de l'hétérosexualité dominante (Reeves, 2013). Alors que le groupe hétérosexuel dominant et le discours de libération homosexuelle de l'Amérique des années 1970-1990 produisent des modèles de l'humain qui se retrouvent dans les programmes politiques et les comportements sociaux fondés sur une hiérarchie des individus, Goldin photographie son cercle d'amis, qui vivent des vies non-normatives et indépendantes en faisant peu de cas des normes de genre qui régissent la société dominante.

La photographie de Goldin interroge le classement moral des pratiques sexuelles et de genre, et met ainsi à mal la construction artificielle de sujets « abjects ». En réinvestissant l'esthétique de l'instantané familial, elle affirme la valeur des communautés « minoritaires », qui sont représentés au filtre d'une technique photographique à laquelle tout un chacun peut s'identifier. L'aspect inesthétique des clichés dédramatise la sexualité et les variations corporelles en matière de masculinité et de féminité, et humanise pleinement les sujets que la société rechigne à reconnaître. À mesure que les clichés informels se multiplient, les processus sociaux d'objectification, d'altérisation et de pathologisation sont mis à mal. En s'introduisant discrètement dans la sphère intime de ses sujets, Goldin a accès aux relations intimes d'amour et de violence, aux moments de détente et de transition des *drag queens*, aux scènes invisibles de la vie quotidienne qui font que l'individu est humain. La romance hétérosexuelle s'effondre, le couple homosexuel se montre tendrement et douloureusement, les transgenres et travestis affichent fièrement leurs stratégies de subversion du genre, dans des clichés pris dans l'intimité des loges et des appartements, lorsque les sujets se situent entre deux genres. Ainsi, ceux qui font habituellement l'objet de fantasmes sexuels et sociaux deviennent accessibles grâce aux clichés.

Goldin contribue finalement à la définition d'une « "réalité" différentielle pour différents types d'humains » (Butler, 2006 :43). Comme le souligne Butler, certaines figures homosexuelles, les *drags* et les *trans* entrent dans le champ

politique en interrogeant les normes qui permettent de conceptualiser la réalité, et ce grâce à une corporalisation (*embodiment*) qui fait du corps un processus pouvant occuper la norme de multiples manières (Butler, 2006 : 44 ; 246). Les normes sont donc interrogées lorsqu'elles sont mises en place « dans un contexte et sous une forme de corporalisation qui défient les attentes normatives » (Butler, 2006 : 248). Goldin propose elle aussi une réelle mutation des normes sociales, sexuelles et de genre ; sa photographie transmet un savoir sur la pluralité sociale et sexuelle, revêtant ainsi une dimension politique. Les clichés personnels contribuent à l'élaboration d'un savoir minoritaire et la photographie s'érige en pratique disciplinaire qui promeut une nouvelle définition de l'humain à partir d'une reconsidération du subalterne.

## Bibliographie

- BECKER, Howard S., 1974, "Photography and Sociology", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, no 1, pp. 3-26.
- BOTTIN, Marie, 2005, « la Critique en dépendance », *Études photographiques*, Mis en ligne le 27/08/ 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/753> [consulté le 24/09/2015].
- BUTLER, Judith, 2006 [*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990], *Trouble dans le genre: le Féminisme et la subversion de l'identité*, KRAUS, Cynthia (trad.), Paris : La Découverte.
- BUTLER, Judit, 2009 [*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, 1993], *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, NORDMANN, Charlotte (trad.), Paris : Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judit, 2012 [*Undoing Gender*, 2004] *Défaire le genre*, CERVULLE, Maxime (trad.), Paris : Éditions Amsterdam.
- COSTA, Guido, 2013 [2001], *Nan Goldin*, Londres : Phaidon.
- COTTON, Charlotte, 2005 [2004], *la Photographie dans l'art contemporain*, Pierre Saint-Jean (trad.), Londres: Thames & Hudson.
- D'EMILIO, John & FREEDMAN, Estelle B., 1997 [1988], *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, Chicago: University of Chicago Press.
- DOCTER, Richard F., 1988, *Transvestites and Transsexuals: Toward a Theory of Cross-Gender Behavior*, New York: Plenum Press.
- GARBER, Marjorie, 2012 [1992], *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Londres: Routledge.
- GOLDIN, Nan & ARMSTRONG, David, KELLER, Walter, (eds), 1993, *The Other Side*, Manchester: Cornehouse Publications.
- GOLDIN, Nan, 2012 [1986], *The Ballad of Sexual Dependency*, New York: Aperture.

- GUERRIN, Michel (13/10/2001), « Nan Goldin, chroniqueuse radicale des nouveaux désordres amoureux », *Le Monde*, [http://laspheredelintime.free.fr/divers/dossiers/nan%20goldin/Interview\\_le\\_monde.html](http://laspheredelintime.free.fr/divers/dossiers/nan%20goldin/Interview_le_monde.html) [consulté le 24/09/2015].
- HALBERSTAM, Jack, 2013, “Queer Faces: Photography and Subcultural Lives”, in MIRZOEFF, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, London, Routledge : pp. 96-108.
- HANNEM, Stacey, 2012, “Theorizing Stigma and the Politics of Resistance”, in HANNEM, Stacey & BRUCKERT, Chris (ed), *Stigma Revisited, Implications of the Mark*, Ottawa: University of Ottawa Press, pp. 10-28.
- HEIFERMAN, Marvin, 1996, “Pictures of Life and Loss”, in GOLDIN, Nan, ARMSTRONG, David & HOLZWARH, Hans Werner, *I’ll be your Mirror*, New York: Whitney Museum of Art, pp. 277-282.
- JAGOSE, Annamarie, 2010 [1996], *Queer Theory: An Introduction*, New York: New York University Press.
- KAPLAN, Louis, 2001, “Photography and the Exposure of Community: Sharing Nan Goldin and Jean-Luc Nancy”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 6, no 3, pp. 7-30.
- KOZLOFF, Max, 1987 (November), “The Family of Nan”, *Art in America*, pp. 39-40.
- KRIEF, Jean-Pierre, 1999, “Contacts vol. 2 : Nan Goldin”, ARTE France, KS Vision (prods.) [https://www.youtube.com/watch?t=729&v=2cEd\\_ctEZQw](https://www.youtube.com/watch?t=729&v=2cEd_ctEZQw) [consulté le 20/10/2015].
- LE FEUVRE, Nicky, 2003, « Le “genre” comme outil d’analyse sociologique », in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique & al. (dir.), *le Genre comme catégorie d’analyse : Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L’Harmattan, p. 39-52.
- MONTERO, Oscar, 1988, “Lipstick Vogue: The Politics of Drag”, *Radical America*, vol. 22, no 1, pp. 35-42.
- NAMASTE, Viviane K., 2000, *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago: University of Chicago Press.

- PHELAN, Shane, 2001, *Sexual Strangers: Gays, Lesbians, and Dilemmas of Citizenship*, Philadelphia: Temple University Press.
- PULTZ, John & MONDENARD, Anne de, 1995, *le Corps photographié*, Paris : Flammarion.
- REEVES, Emma, 2013, *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency (film)*, MOCA, MOCAtv, <https://www.youtube.com/watch?v=2B6nMlajUqU> [consulté le 20/10/2015].
- RIMMERMAN, Craig A., 2015, *The Lesbian and Gay Movements: Assimilation or Liberation ?* Boulder: Westview Press.
- RUBIN, Gayle, 2010, « le Marché aux femmes : “Economie politique” du sexe et systèmes de sexe/genre », *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, BOLTER, Flora *et al.* (trad.), Paris : EPEL, p. 23-82.
- RUDDY, Sarah, 2009, “A Radiant Eye Yearns from Me’ : Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin”, *Feminist Studies*, vol. 35, no 2, pp. 347-380.
- SEIDMAN, Steven, 1997, *Difference Troubles: Queering Social Theory and Sexual Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- STRYKER, Susan, 2008, *Transgender History*, Berkeley: Seal Press.
- SUSSMAN, Elisabeth, 1996, “In/Of Her Time: Nan Goldin’s Photographs”, in GOLDIN, Nan, ARMSTRONG, David & HOLZWARTH, Hans Werner, *I’ll be your Mirror*, New York: Whitney Museum of Art, pp. 25-44.
- TAMAGNE, Florence, 2001, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l’homosexualité*, Paris : Lamartinière.
- TIN, Louis-Georges, 2003, « l’Invention de la culture hétérosexuelle », *Les Temps Modernes*, vol. 3, n° 624, p. 119-136.
- TURNER, William B., 2000, *A Genealogy of Queer Theory*, Boulder: Temple University Press.
- WESTFALL, Stephen, 1991, “Nan Goldin”, *Bomb Magazine*, no 37. <http://bombmagazine.org/article/1476/nan-goldin> [consulté le 25/09/2015].

Résumé : Cet article croise les discours sur le sujet, la sociologie de la photographie et l'œuvre de Nan Goldin, et soutient que la photographe interroge les paradigmes de genre menant à la définition d'identités « abjectes ». En réinvestissant l'esthétique de l'instantané et de la photographie de famille, Goldin rend compte de la pluralité des identités de genre. Sa photographie documente le délitement du couple hétérosexuel et revendique la viabilité des identités homosexuelles, des transgenres et des *drag queens*, s'érigeant en savoir minoritaire et en contre discours sur l'humain.

Mots-clés : genres, identités, Nan Goldin, photographie américaine contemporaine, savoirs minoritaires

### *Subversive Paradigms of the Subject in Nan Goldin's queer Photography: Human Plurality and Epistemological Revisions*

*Abstract: This article associates discourses on the subject, the sociology of photography and Nan Goldin's work, and argues that the photographer questions gender paradigms leading to the definition of « abject » identities. As she reinvests the snapshot aesthetic and family photography, Goldin reveals the plurality of gender identities. Her photography documents the dismantling of the heterosexual couple and claims the social viability of homosexuals, transgender people and drag queens, thus rising to the status of subaltern knowledge and counter-discourse on humanity.*

*Keywords: contemporary American photography, genders, identity, Nan Goldin; subaltern knowledge*

### *Paradigmi sovversivi del soggetto nel fotografia queer di Nan Goldin: Pluralità umana e revisioni epistemologici*

*Riassunto: Questo articolo incrocia i discorsi sul soggetto, la sociologia della fotografia e sostiene che la fotografia da Nan Goldin interroga i paradigmi di genere che conduce alla definizione di identità "abiette". Reinvestendo l'estetica dell'istantanea e della fotografia di famiglia, Goldin rende conto della pluralità delle identità di genere. La sua fotografia documenta lo smontaggio della coppia eterosessuale e riven-*

*dichi la viabilità delle identità omosessuali, dei transgenres e dei drag queens, che si erigono scibile minoritario ed in contro discorso sull'umano.*

*Parole chiave: fotografia americana contemporanea, generi, identità; Nan Goldin; scibile minoritario*