



**HAL**  
open science

**Contre la fausse objectivité, le perspectivisme assumé ?  
le reportage “ gonzo ” de Goldin, Clark, D’Agata,  
Tillmans contre la photographie “ documentaire ”  
d’Evans et Lange.**

Nicolas-Xavier Ferrand

► **To cite this version:**

Nicolas-Xavier Ferrand. Contre la fausse objectivité, le perspectivisme assumé ? le reportage “ gonzo ” de Goldin, Clark, D’Agata, Tillmans contre la photographie “ documentaire ” d’Evans et Lange.. “PHOTOGRAPHIE DOCUMENT(AIRE) & FICTION”, Université Jean Monnet, Dec 2019, Saint-Etienne, France. hal-03156255

**HAL Id: hal-03156255**

**<https://hal.science/hal-03156255>**

Submitted on 2 Mar 2021

**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.

**Contre la fausse objectivité, le perspectivisme assumé ? le reportage  
« gonzo » de Goldin, Clark, D'Agata, Tillmans contre la photographie  
« documentaire » d'Evans et Lange.**

La présente étude porte sur les évolutions et les traditions inhérentes au genre documentaire et la position de l'auteur. Nous avons fait le choix d'analyser séparément et comparativement les cas de deux photographes documentaires notoires, Walker Evans et Dorothea Lange, parce qu'ils produisirent des images sur les mêmes sujets au même moment, tout en se positionnant chacun à deux extrémités du spectre de l'auteur réaliste, objectif et transparent, tel qu'il fut édifié à la fois dans la peinture et la littérature réalistes au XIX<sup>e</sup> s.

Dans un second temps, nous étudierons de façon transversale plusieurs représentants d'une forme documentaire « à la première personne », telle qu'il se déploya dans les travaux de Larry Clark, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, et Antoine d'Agata. Nous analyserons la façon dont leur mise en scène de leur propre subjectivité reconconditionne la question de l'opérateur, mais aussi leur adhésion aux grands principes du discours réaliste classique, aboutissant chez certains à une investigation profonde de la représentation.

**I. Avant 45: objectivité revendiquée, subjectivité aveuglée.**

*a) Dorothea Lange et Walker Evans, deux conceptions de la transparence documentaire ?*

Un ancien paradoxe lié à la neutralité documentaire<sup>1</sup> demeure au sein de la pratique des photographes américains des années 1930, et notamment ceux liés aux commandes d'état, employés par la Resettlement Administration, puis la Farm Security Administration. La tête pensante de ces structures, Roy Stryker, met en avant la neutralité des « documents » fournies par ses photographes, instituant même une différence entre leurs travaux et ceux des journalistes, notamment du fait de la nature « sérielle », donc exhaustive, des enquêtes, là où le journaliste insistera sur un ou deux clichés marquants<sup>2</sup>. Cette vision est du reste toujours à l'œuvre aujourd'hui : Gilles Mora parle à leur endroit de « leur neutralité, de leur absence d'emphase » « leur lisibilité informative » elles mettent « volontairement de côté l'esthétique »<sup>3</sup>. Cependant, cette caractérisation « neutre » du travail des photographes

---

<sup>1</sup> Cf. Olivier LUGON, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001.

<sup>2</sup> Gilles MORA, « L'esthétique documentaire de la FSA : entre regard et vision », *F.S.A, Farm Security Administration, Archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*, Paris, Seuil, 2006, p. 258.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 255.

documentaires fut contredite dès le départ : en 1938, Steichen liait déjà les travaux des opérateurs de la FSA au genre plus général de la photographie humaniste<sup>4</sup>, et à cette volonté de transformation sociale. Ce malaise est perceptible dans la lettre d'engagement de Walker Evans, qui prévenait Stryker de la neutralité de sa démarche de façon si appuyée qu'il ne se faisait manifestement aucun doute sur la nature « orientée » des commandes, n'hésitant pas à les qualifier de « prosélytisme » et de « propagande » auquel il opposait son travail « documentaire »<sup>5</sup>. Cette disjonction entre la volonté documentaire de la RA/FSA et de certains des opérateurs, ayant une autre conception de « l'objectivité », se ressent de la façon la plus stridente chez Evans, qui revendiqua, bien des années après, un détournement particulièrement cynique des commandes publiques à l'avantage de sa propre pratique<sup>6</sup>. Cette méfiance à l'égard de la revendication d'objectivité conduisit Evans à interroger le terme lui-même, pour finalement accoucher de l'oxymoron « style documentaire »<sup>7</sup>. Cette recherche d'objectivité, il faut la lire dans l'ensemble des dispositifs utilisés par Evans au cours de sa carrière : dans son premier grand chantier, à savoir un relevé froid et frontal de l'architecture victorienne en Nouvelle-Angleterre pour le MoMA, que Kirstein décrit comme des « documents parfaits »<sup>8</sup>; de son usage précoce du photomaton au début de sa carrière ; de celui, plus tardif, du polaroid<sup>9</sup> ; de ses photographies d'objets très neutres ; ou encore le fait d'exposer ses photographies célèbres au côté d'enseignes publicitaires de sa collection<sup>10</sup>.

Cette objectivité, mécanique et dépolitisée répond à une autre forme d'objectivité chez Dorothea Lange, dont le travail sériel s'apparente à une forme d'enquête sociologique ou ethnographique<sup>11</sup>. Loin de se cantonner à des portraits de miséreux, la démarche de Lange s'inscrit dans une volonté descriptive totale, Lange capturant les visages, mais aussi les corps en pied, les lieux de résidence, les moyens de locomotion, les interactions, accumulant en plus de ces images foules de notes tirées d'observations personnelles, mais aussi des entretiens oraux réalisés des sujets. Ici, l'objectivité et la neutralité sont obtenues par la multiplication des images, des points de vues, des échelles, la diversité des informations et le caractère direct de leur réception, en accord avec les principes de Stryker. Cette volonté d'objectivité, ou de description maximale, est aussi perceptible dans la souplesse du style de Lange, qui s'adapte

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Cité dans Gille MORA, Beverly W. BRANNAN, *op.cit.*, p. 68.

<sup>6</sup> Cf. Olivier LUGON, *op.cit.*, p. 33. L'auteur ajoute en note une autre citation d'Evans « Dans un sens, j'étais seulement en train de tirer avantage de la FSA et d'utiliser le travail gouvernemental comme une chance d'entreprendre un travail individuel merveilleux. Je me moquais éperdument du bureau de Washington –ou du New Deal, vraiment », *ibid.*

<sup>7</sup> Entretien avec Leslie KATZ, *Art in America*, 1971, p. 87, cité par Clément CHEROUX, *Walker Evans*, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 12.

<sup>8</sup> Clément CHEROUX, *op.cit.*, p. 11.

<sup>9</sup> Avec l'objectif assumé de se déprendre de la maîtrise du procédé photographique.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>11</sup> Cf. Dorothea Lange, *Politics of Seeing*, Londres, Paris, Barbican, Galerie du Jeu de Paume, Prestel, 2018, p. 60.

toujours à son sujet : ici l'on retrouvera les diagonales hyper-dynamiques et les contre-plongées expressives typiques de la Nouvelle Vision ; là on sera davantage confronté à des compositions plus stables et orthogonales, où l'absorbement des figures semble recherché par l'opératrice. La différence entre Evans et Lange (et la plupart des photographes documentaires) se situe dans cette définition des conditions de possibilités de l'objectivité, l'un se réclamant d'une neutralité de l'auteur et du style ; l'autre invoquant l'intensité descriptive.

b) *Une subjectivité masquée, des discours « contraints ».*

Cette revendication d'objectivité n'est cependant pas exempte d'une reconfiguration esthétique ou narrative. Sans aller jusqu'à dire que cette revendication relève de la fausse conscience, il s'agit de constater que chacun déploie tout un arsenal de *dispositifs*, de systèmes conventionnés qui leur permettent justement d'aboutir à cette forme d'objectivité. On pense ici à ceux d'Evans, de ses photographies de passants ou des passagers du métro pris « au hasard », mais grâce à un système bien établi<sup>12</sup>. Cette position paradoxale est renforcée par la part d'édition au moment du tirage : l'un des clichés les plus connus de ces portraits « aléatoires » dans le métro est en fait la réunion subtile de deux photographies différentes, créant un couple mal assorti et légèrement surréaliste ; de la même façon, qu'au moment de sa célèbre série de photographie des paysans survivants difficilement à la Grande Dépression<sup>13</sup>, il n'hésita pas à bouger les meubles de la famille Burroughs pour obtenir les clichés désirés<sup>14</sup>.

Cette objectivité construite se retrouve dans le travail de Dorothea Lange, qui comme on l'a vu déploie l'ensemble du langage photographique pour mieux couvrir ses sujets. La photographe n'hésite pas à utiliser ainsi des retouches et des recadrages : David Company fait ainsi remarquer la disparition de la main gauche de la « migrant mother » sur les clichés publiés<sup>15</sup>. Outre la maîtrise et le déploiement des conventions qui peuvent du reste s'apparenter à des citations picturales des peintres réalistes comme Courbet ou Millet<sup>16</sup>, Lange, par sa méthode de travail, insert une forme de narrativité, notamment par la prise en

---

<sup>12</sup> Cf. cite par Clément CHEROUX, *Walker Evans, op.cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> W. Evans, J. Mc Agee, *Let Us Now Praise Famous Men : Three Tenant Families*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1941.

<sup>14</sup> Jeff L. ROSENHEIM, « « The Cruel Radiance of What Is » : Walker Evans and the South », *Walker Evans*, Princeton, New York, Princeton University Press, Metropolitan Museum of Art, 2000, p. 93.

<sup>15</sup> DAVID COMPANYY, *Dorothea Lange, Politics of Seeing, op.cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> Voir notamment *Near Eutah, Alabama*, 1936, © The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California, City of Oakland. Gift of Paul S. Taylor.

compte du récit des sujets. Comme le note Drew Heath Johnson, Lange prend quasiment systématiquement en note ce qu'elle obtient des sujets, et ces récits peuvent accompagner l'exposition des photographies ou leur servir de titre<sup>17</sup>. Cette volonté de rendre compte est associée à celle de la transformation de la société. C'est aussi ici que l'objectivité de Lange peut être nuancée : elle ne choisit pas n'importe quel sujet, mais opère une sélection orientée par ses propres définitions de l'injustice : discrimination sociale, sexuelle, raciale, judiciaire, géographique, etc., ce qui lui vaudra du reste des désaccords profonds avec ses commanditaires, la FSA comme l'armée américaine<sup>18</sup>. Il y a un désaccord d'angle qui indique que la subjectivité est au cœur de la démarche de Lange, et que c'est au regard de son propre rapport à l'injustice que son travail photographique se déploie<sup>19</sup>. Même si chacun revendique une approche neutre de la photographie, la nature conventionnelle, construite et « contrainte »<sup>20</sup> de leur pratique est bien établie.

c) *Evans et Lange, écrivains réalistes ?*

Ce rapport troublé entre objectivité revendiquée et subjectivité aveugle pose la question du statut de l'auteur. Ici, les déclarations d'Evans sur sa vision de l'auteur sont assez éclairantes. A plusieurs reprises, Evans compare sa démarche photographique au travail de Flaubert, dont il revendique « la méthode »<sup>21</sup>. Evans se réclame de Flaubert du point de vue du « réalisme » et de « la non-apparition de l'auteur, de la non-subjectivité »<sup>22</sup>. Ceci explique son malaise face à la nature politique du projet de la FSA, comme de sa tendance à adapter sa méthode de travail à son sujet de façon automatique<sup>23</sup>. Ceci fait dire à Clément Chéroux, en recoupant avec les clichés d'Evans sur les devantures de photographes professionnels, d'appareils et d'amateurs, que sa démarche comprend une réflexion sur la photographie elle-même<sup>24</sup>, toujours dans une volonté de faire disparaître l'auteur.

Cette disparition est aussi au cœur de la démarche de Lange, dont le rapport positionnel qu'elle entretient avec ses sujets est tout à fait remarquable, notamment au regard

---

<sup>17</sup> Drew Heath JOHNSON, *op.cit.*, p. 18.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup> Cf. Philippe HAMON, « Un discours contraint », in Tzvetan TODOROV, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, pp. 119-168.

<sup>21</sup> Clément CHEROUX, *op.cit.*, p. 13.

<sup>22</sup> Walker Evans, entretien avec Leslie KATZ, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, vol. LIX, N°2, mars-avril 1971, p. 84, édition française; *Le Secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz*, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 24. Chéroux rapport à sa suite la citation de Flaubert : « Un de mes principes (...) est qu'il ne faut pas s'écrire » Gustave Flaubert, lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, dans *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 691, in Clément CHEROUX, *op.cit.*, p. 13.

<sup>23</sup> Clément CHEROUX, *op.cit.*, p. 13. Voir aussi, la liste d'autres automatismes, p. 12.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 12.

de celui revendiqué par les auteurs des générations à venir. Alors que l'essentiel du travail de Lange est tourné vers la dénonciation des discriminations de toutes sortes, Lange ne mit jamais en scène sa propre infirmité, adoptant, finalement, une position généralement surplombante sur ses sujets, arguant justement que son propre handicap lui avait appris « à se rendre invisible » afin de ne pas subir les quolibets, et que cette qualité lui fut bien utile comme photographe<sup>25</sup>.

La remarque d'Evans à propos de Flaubert est un indice particulièrement précieux pour mieux appréhender la position de l'auteur chez les photographes documentaires. On remarque en effet de nombreuses similitudes entre les intentions des écrivains réalistes et celles des photographes documentaires : l'amplification et la précision descriptive, via à une inscription spatio-temporelle solide, mais aussi la démarche sérielle<sup>26</sup>, un ton sérieux, sinon misérabiliste, une vision déterministe des rapports sociaux, une volonté de surpasser l'idéalisme, et bien sûr la volonté d'épurer le style de façon à adhérer au plus près du réel<sup>27</sup>. Dans la littérature réaliste, l'auteur cherche par différents moyens à rendre la langue plus neutre, transparente et objective<sup>28</sup>, en lui retirant tout ce qui pourrait tenir de l'interprétation, du double sens, de l'ironie ou du parti pris. Philippe Hamon parle à juste titre de « discours contraint » à propos de la littérature réaliste, qui vit dans une double illusion : illusion que le langage peut recouvrir parfaitement le réel, soit, de diminuer au maximum l'espace entre les mots et les choses ; illusion de l'absence de l'auteur, alors qu'il lui faut au contraire s'adosser à un épais système de règles et de conventions pour atteindre une forme de perfection référentielle, forcément fictive.

Pour ce qui nous concerne, il est intéressant de noter qu'Evans et Lange (et avec elles, la plupart des photographes documentaires) rejouent deux positions opposées sur le même spectre de la figure de l'auteur réaliste : d'un côté, celui qui fait disparaître l'auteur pour mieux interroger la langue et sa capacité à dire le réel, et dont l'ambition objective conduit à

---

<sup>25</sup> Drew Heath JOHNSON, *Dorothea Lange, Politics of Seeing*, op.cit., p. 16.

<sup>26</sup> La sérialité est au cœur du travail des auteurs réalistes cf. « La Comédie humaine » une « histoire naturelle de la société » de Balzac ; les « Rougon-Macquart » une « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » de Zola, et cf l'influence de ce type de récit sur la peinture de Courbet in Roger BRUYERON, *Courbet, Ecrits, propos, lettres et témoignages*, Paris, Savoir arts, Hermann, 2011, p. 32.

<sup>27</sup> Pour des études approfondies et croisées sur les auteurs réalistes, cf. *Littérature et réalité*, op.cit., et plus particulièrement, outre l'article déjà cité de Philippe Hamon sur le récit réaliste comme discours contraint, celui de Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », pp.11-46, Leo BERSANI « Le réalisme et la peur du désir », pp. 47-80, et Michael RIFFATETTRE « L'Illusion référentielle », pp. 91-118 ; et les analyses que nous en avons tirées dans une première étude comparative avec les peintres réalistes et notamment Courbet, cf. N.X. Ferrand, « La fiction de la réalité: comment "le réalisme" éclaire notre rapport au réel » in « Le réel et la fiction II, ou des relations entre fiction, narration, discours et récit », CNAM, Paris, juin 2019, dont les actes seront publiés en 2021 aux éditions de l'Harmattan.

<sup>28</sup> Au-delà des auteurs spécialisés sur la question du roman réaliste, Foucault lie la volonté de transparence du langage comme l'une des grandes évolutions de l'épistémè entre la Renaissance et le XVIIIe s., cf « Parler », *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, Tel, 1966, 1990, pp. 92-136.

une absence de combat social (ici, le couple Flaubert/Evans) ; de l'autre côté, celui qui fait disparaître l'auteur pour amplifier la description, couvrir au mieux son sujet, lui donner chair et vérité, pour dénoncer une situation et en espérer la transformation (là, le couple Zola/Lange). Chacun active cependant la position de l'auteur invisible au langage transparent, retraçant avec gravité les contours du monde, en ayant l'illusion de la disparition de sa propre subjectivité.

## II. Documentaire « gonzo » d'après-guerre : subjectivité et transparence.

Comme le rappelle Aaron Schuman, on observe une continuité dans les sujets avant et après la Seconde Guerre Mondiale : Riis, Hine, Weegee, Thompson et d'autres photographiaient déjà les marginaux, la nuit et la violence sociale, bien avant Clark, Goldin, Davidson, d'Agata et tant d'autres. Ceci qui change, c'est la vision de l'auteur : la dimension autobiographique s'impose, on troque la position de l'observateur externe pour celle de l'*insider* participant<sup>29</sup>. Alona Pardo et Jane Allison, relèvent quant à elles l'importance de la modification du contexte social autant qu'institutionnel : entre d'une part l'émergence de revendications liées à certaines communautés, remplaçant la lutte des classes par *les* luttes des classes, où il ne s'agit plus seulement de dénoncer la relation dominant-dominés, mais de mettre en récit les discriminations particulières des minorités ethniques ou sexuelles<sup>30</sup> ; et d'autre part, la transition entre Edward Steichen et John Szarkowski au département de photographie du MoMA<sup>31</sup>, amenant à la consécration d'une autre forme de photographie documentaire, la « street photography » de Friedlander, Winogrand et Arbus, au sein de l'exposition *The New Documents*, en 1967.

Pour Alona Pardo, un glissement important se produit à ce moment-là, notamment par le truchement de la photographie de Diane Arbus, dont le travail sur la marginalité va s'accompagner d'une réflexion sur son propre rapport à la normalité<sup>32</sup>, en même temps qu'il s'inscrit dans une résonance aux nouvelles formes de journalisme « le nouveau journalisme », appelé aussi « journalisme gonzo » de Mailer et Wolfe, où il s'agissait autant de rapporter un événement que de reconduire l'expérience même du journaliste<sup>33</sup>. Si la photographie d'Arbus, Davidson et Moriyama constitua sans doute un premier trouble important de la

---

<sup>29</sup> Aaron SCHUMAN, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins*, Londres, Barbican, Prestel, 2018, p.84.

<sup>30</sup> Jane ALISON, Alona PARDO, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins, op.cit.*, p. 8.

<sup>31</sup> Alona PARDO, *op.cit.*, p. 14.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Philip CHARLIER « On Diane Arbus : Establishing a Revisionnist Framework of Analysis », *History of Photography*, 36/4, nov. 2012, p. 434.

figure de l'auteur, la parution de *Tulsa* de Larry Clark fut un tournant décisif, notamment par l'inscription de l'auteur au sein-même du processus photographique, et la revendication d'une forme aigüe de subjectivité, perçue ici comme une meilleure forme de préhension sur le réel. Cette position influença directement Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Antoine d'Agata et d'autres.

a) *La revendication de subjectivité comme garantie de la transparence.*

Le texte introductif de Clark dans *Tulsa* est ici édifiant : il s'y adonne à une forme d'égo-histoire perspectiviste, racontant sa plongée dès l'adolescence dans les amphétamines avec ses amis, et sa lutte actuelle contre l'addiction<sup>34</sup>. De son propre aveu, l'ambition du photographe était de produire des photographies inédites d'un monde autrement jamais représenté par les grands médias de « l'ère Eisenhower »<sup>35</sup>. La nouveauté du travail de Clark résiderait alors dans cette façon de situer le photographe au cœur de l'action, et non en dehors, et de ne pas traiter son sujet comme « l'autre », mais bien comme une part de soi, cherchant ainsi à échapper à la réification à l'œuvre dans la photographie documentaire classique<sup>36</sup>. Le processus est poussé si loin que Clark s'autorise des formes d'interversion entre opérateur et sujet, plaçant une photo de lui, rendu hagard par la drogue, prise par un autre, l'intitulant malgré tout « selfportrait »<sup>37</sup>.

Ce « perspectivisme subjectif » était déjà revendiqué par Arbus et Davidson<sup>38</sup>, il le sera tout autant par la génération suivante. Il semblerait que pour nombre de photographes cherchant à s'approcher au plus près de la « réalité », l'exemple de l'implication de Clark dans son propre sujet mettait au jour la faiblesse de la neutralité de l'auteur<sup>39</sup>. L'influence de Clark sur Goldin est relevée par différents auteurs<sup>40</sup>. Une grande partie de son œuvre, sinon la totalité, tourne autour d'une forme d'autobiographie photographique, relatant les différents épisodes de sa vie : ses proches, ses amours, ses problèmes de drogue. A nouveau, il s'agit de montrer ce qui n'apparaît pas dans les circuits classiques, et qui ne saurait trouver une représentation juste de la part d'un opérateur extérieur : « I'm not crashing ; this is my party.

---

<sup>34</sup> Larry CLARK, *Tulsa*, New York, Lustrum, 1971, pagination absente.

<sup>35</sup> Aaron SCHUMAN, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins*, op.cit., p.84.

<sup>36</sup> Andy GRUNDBERG, « Subject and Style Prospects for a New Documentary », in *Crisis of the Real ; Writings on Photography since 1974*, New York, Aperture, 1999, pp. 196-198.

<sup>37</sup> Aaron SCHUMAN, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins*, op.cit., p.84.

<sup>38</sup> « « I don't like to arrange things. If I stand in front of something, instead of arranging it, I arrange myself » » in Diane ARBUS, *Diane Arbus*, New York, Millerton, Aperture, 1972, p. 12 ; « I don't do detached observation » in Bruce Davidson, Sean O'Hagan, « I Felt I Was Part of Something. That's Always Been the Instinct », *Guardian*, 24 avril 2011.

<sup>39</sup> Alona PARDO, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins*, op.cit., p. 16.

<sup>40</sup> Jonathan WEINBERG, *Fantastic Tales*, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 16 ; Guido Costa, *Nan Goldin*, Londres, New York, Phaidon, 2001, 2005, pagination absente.

This is my family, my history »<sup>41</sup>. Ce perspectivisme permet de donner sa propre version des faits et de contrer les effets toxiques d'une narration unifiée, tenant d'un universalisme centripète faisant disparaître les différences et les marginalités, ce que David Wojnarowicz, autre photographe « subjectif » et compagnon de route de Goldin, décrivait - dans un ouvrage qu'elle-même coordonnait - comme une façon de faire voler en éclat l'illusion de la « ONE TRIBE NATION »<sup>42</sup>. Cette subjectivité déclarée ne constitue, en aucun cas, un abandon du désir de transparence du langage photographique revendiquée par la génération précédente. Elle en est même le renforcement<sup>43</sup>. Comme le note Weinberg, cet usage de la subjectivité pour une meilleure adhérence au réel constitue l'interprétation privilégiée de nombreux commentateurs, qui à aucun moment ne problématisent cela<sup>44</sup>.

On retrouve les mêmes intentions de fusion entre subjectivité et objectivité chez d'Agata :

« Par la transgression de la frontière séparant le photographe de son sujet, je suis devenu l'objet de mes images, l'acteur contraint d'un scénario que j'ai moi-même élaboré (...). Je ne peux photographier si je ne suis pas acteur à part entière des situations dans lesquelles je m'imisce ou que je provoque (...) je photographie ce que je fais, je fais ce que je photographie »<sup>45</sup>

Aussi, l'introduction de l'album *Mala Noche* s'ouvre par une citation de Lawrence Durrell :

« « Nous vivons... des existences fondées sur une sélection de faits imaginaires. Notre sentiment de la réalité est conditionné par notre position dans l'espace et dans le temps, et non par notre personnalité comme nous nous plaisons à le croire. Chaque interprétation de la réalité est donc basée sur une position unique. Deux pas à gauche ou à droite et le tableau tout entier s'en trouve modifié » »<sup>46</sup>.

Les commentaires sur son travail s'inscrivent dans cette même optique, où le perspectivisme active de façon plus stridente la présence du réel. Pour Christian Caujolle, « Antoine d'Agata ne cherche pas à représenter le monde mais à nous dire comment il

---

<sup>41</sup> Nan GOLDIN, *The Ballad of sexual dependency*, New York, Aperture, 1986, p. 6.

<sup>42</sup> David WOJNAROWICZ, « Post Cards from America : X-Rays from Hell », in *Witnesses : Against our Vanishing*, New York, Artists Space, 1989, p. 10.

<sup>43</sup> Cf. Nan GOLDIN, *The Ballad of sexual dependency*, op.cit. p. 6 ; David ARMSTRONG, Walter KELLER, « On Acceptance: A Conversation with Nan Goldin talking with David Armstrong and Walter Keller » in *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 451.

<sup>44</sup> Jonathan WEINBERG, *Fantastic Tales*, op.cit., p. 1.

<sup>45</sup> Antoine D'AGATA, *agonie*, Arles, Actes Sud, Ateliers de Visu, 2009, p. 6, cf. aussi : « « J'ai décidé à vingt ans, de façon lucide, de faire de ma vie la matière même de ma parole » » Antoine D'AGATA, *Le Désir du monde*, Paris, Téraèdre, 2008, p. 48.

<sup>46</sup> Antoine D'AGATA, *Mala Noche*, Nantes, En vues, 1998, p. 22.

s'inscrit dans ce monde »<sup>47</sup>, et « [les] images de d'Agata ont le mérite de ne pas tricher avec « leur relation au réel »<sup>48</sup>.

Même son de cloche chez Tillmans : il commença par photographier « les gens proches de lui »<sup>49</sup>, ce que Daniel Birnbaum rattache aussi à la volonté de faire entrer dans le domaine de la représentation publique des communautés pensées comme marginales, mais dont l'opérateur, inscrit au sein de cette communauté, saura faire émerger la normalité et la véridicité<sup>50</sup>. L'empathie de Tillmans pour son sujet constituerait une forme d'antidote contre la froideur classificatoire des Becher et de l'école de Düsseldorf<sup>51</sup>. L'élargissement du spectre des sujets de l'artiste, qui documenta très rapidement bien plus que la population des raves parties, reste connecté à l'évolution de sa propre subjectivité : sa séropositivité, la perte fréquente de proches et la forte probabilité de sa mort précoce, tout cela l'aurait rendu « attentif à tout »<sup>52 53</sup>. Si Tillmans n'a pas lui-même versé dans la description de son propre travail comme plus transparent, certains commentateurs ne s'en sont pas privé, en raison notamment de l'absence d'esthétique apparente ou de choix de sujets<sup>54</sup>.

b) *Des discours toujours contraints : narrations, codes visuels.*

Ces revendications d'une plus grande adhérence au réel ne doivent cependant pas laisser penser que le langage photographique relève d'une totale spontanéité. Clark affirme que le caractère immédiat, sans esthétique, de ses photographies, est le fruit de toute une série de choix consciemment pris<sup>55</sup>. Alona Pardo remarque que Clark active la dimension autobiographique par l'usage du texte, qui fut introduit par ... Walker Evans<sup>56</sup>. Finalement, on pourrait penser que Clark, qui a reproduit l'expérience liminaire de Tulsa dans toutes les séries suivantes, films compris, mais avec d'autres collectifs et dans d'autres contextes, reconduisait un dispositif.

Le travail de Nan Goldin peut également être envisagé comme une exploration narrative de sa propre vie, dont la monstration exploite différents codes : les portfolios portent

---

<sup>47</sup> Christian CAUJOLLE, *Antoine d'Agata*, Marseille, Images en manœuvre éditions, p. 4.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>49</sup> Russel FERGUSON, *Wolfgang Tillmans*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006, p. 69.

<sup>50</sup> Daniel BIRNBAUM, *Wolfgang Tillmans*, *op.cit.*, p. 20.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 28, voir aussi Russel FERGUSON, *op.cit.*, p. 82.

<sup>52</sup> Wolfgang TILLMANS, Hans Ulrich OBRIST, *The Conversation Series 6*, Cologne, Walther König, 2007, p. 87.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>54</sup> Mark WIGLEY, *Wolfgang Tillmans*, *op.cit.*, p. 147.

<sup>55</sup> Aaron SCHUMAN, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins*, *op.cit.*, p.85.

<sup>56</sup> Alona PARDO, *Another Kind Of Life, Photography Of The Margins*, *op.cit.*, p. 17.

sur un sujet précisés dans le temps et l'espace<sup>57</sup>, au sein d'un dévoilement séquentiel, encore plus accentué lors des expositions : *The Ballad of Sexual Dependency* fut présentée à différentes reprises par une succession de plusieurs centaines de diapositives, accompagnées de musique, reprenant d'une certaine façon le dispositif cinématographique<sup>58</sup>. La nature constructiviste de sa démarche est aussi perceptible dans sa mobilisation de documents annexes : dans *Sœurs, Saintes et Sybilles*<sup>59</sup>, qui relate la tragique histoire de sa sœur, et l'influence de la vie de celle-ci sur sa propre trajectoire, l'artiste intègre à son propre portfolio des photos de famille prises avant sa naissance dont elle n'est évidemment pas l'auteur, accompagnées par différents types de pièces : registres hospitaliers, extraits d'avis médicaux, coupures de presses, auxquels elle surajoute ses propres photographies, prises plusieurs décennies après sur les lieux du drame : la chambre d'hôpital, les rails de chemin de fer où sa sœur se suicida. Goldin active une narration à la fois personnelle et polyphonique, où les documents créés par les autres complètent son propre récit et amplifient sa propre capacité descriptive. A d'autres moments, l'usage de titres lyriques ou démonstratifs comme « *The Sky on the Twilight of Philippine's suicide* » (1997) transforment un coucher de soleil urbain en scène narrative<sup>60</sup>. Weinberg note que la subjectivité est également mise en scène et esthétiquement travaillée chez Goldin par l'usage du flou ou du décadage, métonymies d'une émotion forte – la photo du lieu de décès de sa sœur par exemple – ou des effets de la drogue<sup>61</sup>. Weinberg ajoute aussi que les différentes séries de Goldin s'inscrivent toute dans un certain contexte narratif, qui reprend aussi bien les tropes de la femme battue et des univers marginaux<sup>62</sup>, que des codes confessionnels de la condition féminine telle qu'elle se déploie à la télévision américaine au même moment<sup>63</sup>.

Antoine d'Agata, qui fut formé par Clark et Goldin à l'International Center of Photography de New York, reprend tout ou partie des codes susmentionnés. L'opérateur ne prend ses clichés que sous les effets de l'alcool, de la drogue, de l'urgence du coût, ou les trois à la fois, afin d'échapper à la sélection consciente des cadres, des prises de vue et des moments. Les photographies sont très souvent flous, cadrées aussi bien à la première personne, que prise au retardateur et englobant d'Agata dans la photographie comme s'il était

<sup>57</sup> Joyce Henri ROBINSON, *Fantastic Tales*, op.cit., p. VII ; Arthur C. DANTO, « Nan Goldin's Recent Photographs » in *Parkett* 57, 1999, p. 77.

<sup>58</sup> Jonathan WEINBERG, *Fantastic Tales*, op.cit., p. 3. L'ensemble de son article, est du reste tourné vers une démonstration de la supériorité de la narrativité sur la transparence dans le travail de Nan Goldin. Le lien avec la narration cinématographique est aussi fait par Guido COSTA, *Nan Goldin*, Londres, New York, Phaidon, 2001, 2005, pagination absente.

<sup>59</sup> Nan GOLDIN, *Sœurs, Saintes et Sybilles*, Paris, Edition du Regard, Festival d'Automne à Paris, 2005, pagination absente.

<sup>60</sup> Jonathan WEINBERG, *Fantastic Tales*, op.cit., p. 6.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.19. Weinberg mentionne à ce titre l'influence du travail de Cindy Sherman.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 19.

un personnage. L'action n'est pas toujours compréhensible. Aussi urgentes que ces photos paraissent, elles naissent bel et bien dans le cadre d'un dispositif tout à fait contraignant, rejouant les codes de la spontanéité, envisagée ici comme une catégorie narrative *per se*. La narrativité s'aborde ici par le texte, les portfolios étant quasi-systématiquement accompagnés de fictions ou de récits biographiques produits par d'autres, dans un style toujours gouailler et expressif, donnant un certain ton à l'ensemble<sup>64</sup>. A cela pourrait-on ajouter, que d'Agata reconduit tous les codes de la marginalité, qui comme on l'a vu édifie le récit de la photographie documentaire depuis le début du siècle : nuit, violence, addiction et déviance.

Les conventions visuelles et narratives sont évidentes chez Tillmans, dont la position « anti-esthétique » est tout aussi fictive que celle de Clark : « « I have certain things that I'm looking for ». His lack of a showy, signature style also contributes to the sense that his images simply fall into place by chance »<sup>65</sup>. Les photographies, comme pour les autres, appartiennent à des ensembles sériels produisant un effet narratif global, et sont exposées au sein de manifestations méticuleusement pensées par l'auteur. Julie Ault va jusqu'à penser que les expositions sont des œuvres d'art à part entière<sup>66</sup>. Le « réalisme » et la spontanéité du travail de Tillmans est le résultat d'une profonde réflexion sur la lumière et le cadrage<sup>67</sup>, où les modèles sont mis à contribution<sup>68</sup>. Dominic Molon fait quant à lui remarquer que la démarche de Tillmans s'inscrit dans le cadre plus général d'une interrogation de la photographie conceptuelle<sup>69</sup>, détruisant définitivement l'illusion d'une photographie spontanée et transparente.

Il est notable que l'ensemble des conventions, des dispositifs et de leurs contenus recouvrent une grande partie du spectre de la narration réaliste : si l'auteur est ici très visible, le langage cherche tout de même à se rendre transparent, soit par le refus de l'esthétique, soit par la mobilisation simultanée de plusieurs esthétiques, soit par la recherche d'une forme de déperdition du contrôle (être photographié par d'autres, utiliser les documents des autres, produire les images en pleine altération mentale). De la même façon on retrouve la volonté de retranscrire le quotidien des invisibles ; une certaine obsession pour l'inscription spatio-

---

<sup>64</sup> Cf les textes de Bruno le Dantec et Jose Augustin, ainsi que celui de la quatrième de couverture dans *Mala Noche* : « Aux pays de la misère et des bordels il se crame aux soleils tristes des puttes qui réchauffent le cœur des damnés de la terre, des cantinas sordides, des fantômes de la nuit et de la mort », Antoine D'AGATA, *Mala Noche*, op.cit. ; dans le même style, celui de Rafael GARIDO dans *agonie*, Arles, Actes Sud, Ateliers de Visu, 2009.

<sup>65</sup> Russel FERGUSON, *Wolfgang Tillmans*, op.cit., p. 81.

<sup>66</sup> Julie AULT, *Wolfgang Tillmans*, op.cit., p. 120-136.

<sup>67</sup> « I got rid of everything that's artistic in portraiture : interesting lighting, recognizably « special » techniques, and all the different styles that divide us from the subject and are usually considered to be enhancements of the subjects or the picture. I found a way of indirect lighting that looks like the absence of artificial light. That's often been misunderstood as a lack of formality » cité par Russel FERGUSON, *Wolfgang Tillmans*, op.cit., p. 81.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>69</sup> Dominic, MOLON, *Wolfgang Tillmans*, op.cit., p. 36-54.

temporelle (le lieu et le temps sont précisés, agissent en général comme des titres, les communautés représentées sont évidentes) et l'amplification descriptive, induite par la multiplication des types de documents comme de leur présentation sérielle comme séquentielle, est tout aussi recherchée. Le recours à la subjectivité est aussi un bon moyen d'activer une dimension relativement ignorée par les photographes documentaires de la génération précédente : le dévoilement psychologique, si cher aux auteurs réalistes<sup>70</sup> comme à Courbet, est au cœur de l'entreprise de Goldin et d'Agata dont l'œuvre se lit comme un journal intime, tandis que le premier travail photographique, et ses suites cinématographiques de Larry Clark peuvent être compris comme une tentative d'investigation de l'âme des adolescents et des jeunes adultes. Elle semble, en revanche, parfaitement absente du travail de Tillmans.

On ne saurait dire que les photographes contemporains seraient victimes d'une forme de fausse conscience. La complexité de la pratique de Goldin et Tillmans, ainsi que leur évidente réflexion concernant les modalités de l'exposition photographique, atteste d'une réflexion beaucoup plus large sur la représentation elle-même.

## **Conclusion**

L'étude de ces dispositifs photographiques documentaires ou affiliés invite à comprendre à quel point la configuration de la situation de l'auteur est critique. Elle permet aussi de mesurer combien l'héritage de la peinture et de la littérature réaliste reste déterminant concernant cette situation. On observe ainsi, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une reprise quasiment sans défaut des définitions de la littérature réaliste sur la nature du discours et la position de l'auteur. Après-guerre, l'archipellisation des luttes politiques favorisa l'éclosion d'une nouvelle forme d'auteur. La critique évidente opérée par les photographes, à partir de 1970, de la figure de l'auteur neutre, distant et objectif, rejoint finalement celle d'une certaine forme d'universalisme centripète<sup>71</sup> : dans le premier système, l'auteur crée l'illusion de l'absence de sa propre subjectivité, tout comme il crée l'illusion de la neutralité de son discours, où la subjectivité, désormais aveugle à elle-même, prend les atours de l'objectivité. Après 1970, les autrices et auteurs n'ont plus vocation à dire quelque chose d'universel quant à la condition humaine, mais bien davantage de raconter le peu qu'eux-mêmes en connaissent,

---

<sup>70</sup> Leo BERSANI, « Le réalisme et la peur du désir » [in] *Littérature et réalité*, op.cit., et plus particulièrement p. 67.

<sup>71</sup> Cf notamment Antoine LILTI, *L'Héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*, Paris, EHESS, Seuil, Gallimard, « Hautes Etudes », 2019. On peut aussi penser aussi que cette volonté de mise en visibilité des minorités recoupe les analyses de Didier ERIBON sur la « subjectivité minoritaire », in *Réflexion sur la question gay*, Paris Fayard, 1999 ; *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.

au sein de leur propre enracinement spatio-temporel, sexuel, racial, social. C'est l'addition de chacune de ces petites voix qui aboutit à l'amplification descriptive tant désirée par tous les auteurs réalistes, en essayant ici d'éviter l'aplanissement des aspérités, la mise au carré des différences qui se produit au sein de tout grand système unificateur<sup>72</sup>. C'est l'assurance, pour eux, de garantir l'expression de la complexité du monde, mais aussi des individus eux-mêmes<sup>73</sup>.

Révéler la nature contrainte, conventionnelle de tous ces discours, analyser la façon dont ils constituent des illusions sur eux-mêmes n'est pas leur faire offense. Tous les discours sont contraints, car il est impossible d'accoucher d'un système de signes totalement transparent, totalement adhérent au réel<sup>74</sup>. Il y aura toujours un écart entre les mots et les choses, entre les images et les choses, les premières ne parviennent jamais à désigner parfaitement les secondes, et l'illusion du contraire n'est probablement qu'un héritage de la croyance de la présence de Dieu au sein du Verbe<sup>75</sup>. Cette nature conventionnelle des langages et des processus iconiques n'est pas en soi une tare : elle n'est probablement que le reflet de nos propres rapports conventionnés, encadrés, construits et morcelés aux différents plans de la réalité<sup>76</sup>, dont les expériences imagièrès et littéraires constituent les perspectives complémentaires, contradictoires et irremplaçables.

Nicolas-Xavier Ferrand

---

<sup>72</sup> Le monoperspectivisme a été l'objet de nombreuses critiques, notamment épistémologiques et anthropologiques, de la part d'Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, 2009.

<sup>73</sup> David WOJNAROWICZ, « Post Cards from America : X-Rays from Hell », in *Witnesses : Against our Vanishing*, New York, Artists Space, 1989, p. 9.

<sup>74</sup> « Aucune structure de signification n'est assez puissante pour pouvoir réunir tous les fragments de sens en un seul système » in Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, *op.cit.*, p. 48.

<sup>75</sup> Cf. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op.cit.*, p. 51.

<sup>76</sup> Nicolas-Xavier FERRAND, « Réel, réels, écologie d'une notion », Nice, *Nouveaux imaginaires*, EPI-REVEL, 2020, [en ligne](#).