

# **Masculinité(s), féminité(s) et “euphorie du genre” dans la photographie de Nan Goldin (Masculinities, Femininities and ”Gender Euphoria” in Nan Goldin’s Photographies)**

**Mélanie GRUÉ**

Université Paris-Est, IMAGER, UPEC  
France

**Abstract:** In the 1970s-1990s, the American photographer Nan Goldin took a series of photographs which reproduce the stereotypes of the heterosexual romance, yet also subvert gender norms. She documented the transgender and *drag* subcultures and granted recognition to those who were obliterated by mainstream society. This contribution confronts gender and queer studies, the sociology of homosexuality and transgender history with Goldin’s photographs, and highlights how the photographer destabilizes gender paradigms and interrogates the definitions of masculinity and femininity. Goldin promotes the proliferation of gender expressions and celebrates what she calls “gender euphoria.”

**Keywords:** Celebration; *Drag queens*; Nan Goldin; photography; transgender

## **Introduction**

L’espace social est défini par une série de régulations qui sous-tendent l’émergence des sujets humains, et les normes de genre président à la formation et au maintien des corps. Judith Butler définit le genre comme “la stylisation répétée des corps [...] à l’intérieur d’un cadre régulateur des plus rigides” (2006 : 109-110), et souligne que les normes de genre permettent de catégoriser les individus, de lire les corps au prisme de grilles de lecture normatives sur le sujet et l’identité, et de les considérer comme étant viables ou “invivables” (2009 : 13). Les normes de

genre, qui associent au sexe biologique et à l'anatomie un comportement adéquat dans le cadre de définitions strictes de la masculinité et de la féminité, entraînent la hiérarchisation des corps et des individus, plaçant en bas de l'échelle de l'acceptabilité ceux dont l'apparence ne semble pas correspondre à leur sexe.

Alors que les questions de genre et de sexualité étaient dramatiquement placées sur le devant de la scène sociale et politique à la faveur des mouvements de revendication gays et lesbiens de la fin des années 1960, la photographe américaine Nan Goldin<sup>1</sup> s'est intéressée à la question de l'identité. Elle s'est faite le témoin discret de scènes intimes impliquant des couples hétérosexuels ou homosexuels, des transgenres, *drag queens* et transsexuels, dont elle a révélé les corps dans des clichés pris dans leurs chambres, leurs loges, en extérieur, en représentation. Ses photographies, publiées sous forme de recueils à partir des années 1980, documentent tant l'hégémonie sexuelle que la vie des minorités et des sous-cultures sexuelles, dévoilent les corps et participent de la critique sociale sur les normes de genre.

Certains instantanés semblent confirmer l'ancrage des normes de genre et leur consolidation par les pratiques sociales, mais d'autres clichés interrogent fermement les notions de masculinité, de féminité et de binarisme, mettant en scène la

---

<sup>1</sup> Née à Washington, D.C., en 1953, Nan Goldin s'est tournée vers la photographie vers l'âge de 15 ans, après le suicide de sa sœur aînée. Étudiante à la Boston School of Fine Arts, elle découvre le milieu *drag queen* de Boston grâce à son ami David Armstrong, lui-même devenu *drag queen*, au début des années 1970. Fascinée par le travestissement, les rôles de genres et la sexualité, elle photographie ses amis homosexuels et *drag queens* de Boston, avant de déménager à New York en 1978, où elle deviendra une figure emblématique de la scène artistique de l'East Village. Célèbre pour ses clichés intimes, elle a contribué à faire de la photographie instantanée un genre artistique (Schwartz, 2006 : 622).

prolifération des expressions de genre et la manipulation des codes du masculin et du féminin, qui se mélangent chez les sujets à l'identité trouble. Des corps hybrides porteurs d'identités fluctuantes se déploient dans les photographies des transgenres, et Marvin Heiferman remarque 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), faisant ainsi des clichés des témoignages et des instruments de revendication identitaire. Les instantanés véhiculent un discours sur l'individu et sur le genre, et peuvent être placés en regard des discours sociaux normatifs avec lesquels ils dialoguent : dans la sphère sociale et politique, le sujet est soumis aux normes, sa viabilité reposant sur sa capacité à satisfaire aux schèmes de l'humain ; les photographies de Goldin, en revanche, célèbrent les expressions "déviantes", non-normatives du genre. En accordant une place primordiale aux corps dérangementants des transgenres et des *drag queens* tout à la fois masculins et féminins, ni masculins ni féminins, Goldin rend possibles "des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre" (Butler, 2006 : 85).

Afin de définir la manière dont la photographie transgenre de Goldin promeut "l'euphorie de genre" (Goldin, 1993 : 8) et s'exprime à rebours des discours hégémoniques, nous définirons tout d'abord les mécanismes sociaux de hiérarchisation des genres présentés dans les études sociales. Nous verrons ensuite que de nombreux clichés semblent valider le binarisme de genre et les expressions normatives de la masculinité et de la féminité à l'œuvre dans les relations hétérosexuelles. Enfin, nous analyserons le réinvestissement *queer* des normes de genres à partir des clichés des amis transgenres et *drag queens* de Goldin ;

---

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

il sera alors question d'envisager la photographie comme un révélateur de la prolifération des masculinités et des féminités.

## **Régulations du monde social et exclusions de genre**

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 est façonné par des idéaux physiques (2012 : 43). Alors que les corps qui satisfont aux normes de genre et s'insèrent correctement dans le dispositif "par lequel le masculin et le féminin sont produits et normalisés" sont considérés comme viables, ceux qui en dévient sont considérés comme impensables (2012 : 59 ; 2009 : 13). Par ailleurs, ainsi que le souligne Gayle Rubin, les sociétés occidentales sont régies par le "système « sexe/genre »", en vertu duquel certains comportements sociaux s'alignent avec le sexe biologique des individus, en fonction de conventions qui associent à un sexe (l'organe) donné un genre (comportement) précis. Aux corps femelles correspondront des comportements dits "féminins" et aux corps mâles des comportements dits "masculins" (Rubin, 2010a : 33 ; 49). Selon Bourdieu notamment, la féminité est associée à la soumission, à la sympathie et à l'effacement, tandis que la masculinité est synonyme de virilité et de force (2002 : 74-75 ; 94). De plus, il est attendu de chaque sexe qu'il endosse un rôle sexuel spécifique dans le cadre de l'hétérosexualité monogame procréative reposant sur la complémentarité des corps mâles masculins et des corps femelles féminins (Rubin, 2010a : 75-76). Les discours hégémoniques sur le corps et la sexualité définissent ainsi des corps correctement ou incorrectement "génrés". Conformément à la "loi du sexe" et à l'impératif hétérosexuel, les figures sexuelles déviantes que sont l'homosexuel féminisé et la lesbienne masculine sont rejetées

dans le domaine de l'abjection, tout comme les personnes transgenres et transsexuelles dont l'identification ne peut être clairement définie au moyen de la masculinité et de la féminité (Butler, 2009 : 13 ; 29 ; 106 ; 120).

Après l'émergence d'une sous-culture gay dans les grandes villes américaines au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le statut des personnes incorrectement "générées" aux États-Unis a évolué au gré des crises et des transformations sociales : à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'homosexuel devenait un objet juridique et psychiatrique, cible des discours stigmatisants de la justice et de la médecine. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les individus aux expressions de genre non-normatives ont fait l'objet de théories de la perversion physique, sociale et psychologique (Rubin, 2010b : 382 ; Stryker, 2008 : 37). Dans les années 50, le puritanisme et l'ancrage des valeurs traditionnelles dans les pratiques quotidiennes ont eu pour effet de précipiter l'émergence des mouvements de libération gays et lesbiens qui, à la fin des années 1960, se sont battus de manière provocatrice pour l'acceptation de l'homosexualité et la libération des mœurs (D'Emilio et Freedman 1997 : 308 ; 175). Cependant, la libération sexuelle a eu des conséquences négatives, puisque l'acceptation de l'identité homosexuelle a mené à la création de nouvelles identités vilipendées. En effet, lorsque les États-Unis sont entrés dans une nouvelle période conservatrice dans les années 1970, le mouvement de libération homosexuel en quête de légitimité s'est aligné avec la culture hétérosexuelle dominante, a mis un terme aux provocations et lutté pour l'obtention de droits calqués sur ceux dont jouissait la famille hétérosexuelle. Une identité homosexuelle figée a émergé de ce revirement et la critique des normes sociales a perdu de sa puissance (323). En conséquence, de nouvelles pratiques d'exclusion se sont développées au sein même de la communauté homosexuelle, et les individus

transgenres, notamment, sont devenus de nouvelles cibles des discours moraux (Tamagne, 2001 : 213).

Le terme “transgenre” s’applique aux individus dont l’apparence, l’habillement et les manières ne correspondent pas aux comportements traditionnellement associés aux membres d’un sexe biologique : les personnes qui se travestissent, les *drag queens* et les transsexuels en font partie (Namaste, 2000 : 1). Victimes de violences physiques et émotionnelles du fait qu’ils ne satisfont pas aux idéaux physiques ancrés dans l’imaginaire collectif, les transgenres ont vu leur situation empirer au début des années 1980, lorsque le sida a frappé de plein fouet la communauté transgenre caractérisée notamment par le commerce sexuel et le partage de seringues pour injection d’hormones. Au sein du groupe transgenre, les *drag queens* sont des hommes souvent homosexuels qui se déguisent 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 (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 dit “authentique” (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.

Les contours des identités stigmatisées aux États-Unis, loin d’être figés, ont donc évolué en parallèle des tendances sociales et politiques. De nouvelles identités illisibles et inintelligibles sont apparues au fil du temps, et les individus transgenres sont devenus de nouvelles figures moralement condamnables. Certains clichés

de Goldin documentent l'hétérosexualité hégémonique et les expressions normatives de la masculinité et de la féminité qui semblent justifier la stigmatisation des transgenres. Cependant, la photographe critique le binarisme strict de genre et l'hégémonie hétérosexuelle, révélant que la prétendue romance hétérosexuelle ne garantit en rien l'épanouissement de l'individu "correctement genre".

### **Genres hégémoniques et mise à mal des modèles chez Goldin**

Grâce à l'action des mouvements de libération sexuelle des années 60, le corps s'est libéré des carcans normatifs restrictifs et l'intimité est devenue le sujet de la création artistique (Pultz et Mondenard, 1995 : 147). Les photographes ont plus régulièrement photographié le corps libéré "dans son intimité, sa souffrance, sa sexualité, au moyen d'images parfois dérangeantes" (147), et ont photographié la vie quotidienne sans artifice dans des "documents bruts" (115). Nan Goldin, notamment, réinvestit l'esthétique de l'instantané, ce cliché pris spontanément et relevant de la photographie familiale non artistique, et invite le spectateur à considérer les individus dont les clichés figent les relations et les interactions. Commentant les clichés réunis dans *The Ballad of Sexual Dependency*, elle explique qu'"il a toujours été question de la réalité, de l'entière vérité, et [qu'il] n'y a jamais eu aucun artifice"<sup>3</sup> (Goldin, 2012 : 145). L'imperfection esthétique des clichés permet de rendre honnêtement compte de la réalité sociale, de capturer les visages et les expressions, et d'identifier les positions sociales et culturelles de chacun grâce au jeu des corps. Affirmant que les individus sont "programmés par les limites de la

---

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

distinction de genre”<sup>4</sup>, Goldin associe dans son travail une représentation quasi-stéréotypée de la romance hétérosexuelle et une illustration sans appel de l’échec du binarisme de genre, invitant ainsi le spectateur à réfléchir à la légitimité d’un modèle sexuel et social reposant sur des délimitations strictes de la masculinité et de la féminité (Goldin, 2012 : 8).

Goldin donne ainsi à voir “l’amour extatique” qui règne parfois au sein des couples, notamment hétérosexuels, et a photographié ses amis “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. Dans le célèbre cliché qui ouvre le recueil *The Ballad of Sexual Dependency*, intitulé *Nan on Brian’s lap, Nan’s birthday, New York City 1981* (Goldin, 2012 : 11), le couple 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, son amant 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

---

<sup>4</sup> “We are programmed into the limitations of gender distinction.”

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 la mythologie hétérosexuelle et de la domesticité.

Goldin franchit les barrières de l'intimité et photographie parfois ses couples d'amis dans des positions plus extrêmes, comme c'est le cas dans *Joana and Aurèle making out in my apartment, New York City, USA, 1999* (Costa, 2001 : 121). L'homme et la femme sont ici allongés sur un lit et s'embrassent fougueusement, engagés dans les préliminaires à l'acte sexuel dont la photographie, centrée sur l'entre-jambe féminin, ne dissimule rien. Aurèle est allongé sur le côté et surplombe légèrement Joana, allongée sur le dos et qui le tient par la nuque. Aurèle a passé son bras derrière la nuque de Joana et posé une main sur son sein, tandis que l'autre est glissée dans les sous-vêtements de sa partenaire. Joana porte un t-shirt court qui révèle son nombril, des sous-vêtements à imprimé tigre et des chaussures à talons noires lacées des orteils au chevilles, emblèmes d'une féminité provocatrice. Elle s'abandonne à son amant, la main gauche en suspens, les jambes écartées. L'homme pleinement acteur de la scène et la femme passive sont pleinement complémentaires dans ce moment de fusion des corps, mais le cliché ne manque pas de suggérer l'ancrage des positions de pouvoir liées au genre : les rôles masculins et féminins traditionnels sont endossés, l'activité et la passivité dont il est question chez Bourdieu sont distribuées entre les deux protagonistes, et la romance hétérosexuelle hégémonique se déploie sous les yeux du spectateur-voyeur. De même, dans *Me on top of my lover*, un homme torse-nu allongé sur le dos sur un lit et une femme en sous-vêtements noirs transparents et bottines, assise à califourchon sur son ventre, sont de toute évidence engagé dans

les préliminaires à l'acte sexuel. Les corps sont tronqués, le cliché est centré sur l'entrejambe de l'homme et le postérieur de la femme. 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. Sans voir les visages des protagonistes, le spectateur peut deviner le corps mâle masculin et le corps femelle féminin grâce aux attitudes, aux accessoires et à l'atmosphère générale qui se dégage du cliché. Les couples hétérosexuels avancent inexorablement vers la relation charnelle dans ces clichés qui semblent suggérer une complémentarité heureuse des corps et des genres.

Cependant, d'autres clichés complètent ce tableau et mettent en lumière les failles qui se creusent sous le vernis des relations. En miroir de la relation sociale et sexuelle fonctionnelle, ils exposent le délitement des liens amoureux et la rupture de l'harmonie hétérosexuelle. Dans son introduction à *The Ballad of Sexual Dependency*, Goldin formule sa crainte que les hommes et les femmes soient irrévocablement étrangers les uns aux autres (Goldin, 2012 : 7) et 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 : web), des thèmes récurrents dans ses clichés qui documentent le délitement des relations et la séparation qui suivent la fusion amoureuse.

*Nan and Brian in bed, New York City 1983* (Goldin, 2012 : 137) représente le couple dans l'intimité de la chambre,

tout en suggérant que les liens qui semblaient unir Nan et Brian dans le cliché d'anniversaire<sup>5</sup> 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. 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 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

---

<sup>5</sup> Cf. *supra*.

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. De même, *Greer and Robert on the bed, New York City, 1982* (Costa, 2001 : 38-39) est baigné d'une lumière jaune-orangée, et représente un couple allongé sur un lit et se tournant le dos. Le cliché flou au ton jaune donne aux modèles un aspect fantomatique qui semble symboliser leur éloignement émotionnel. Devenus étrangers l'un à l'autre, ils entretiennent une relation-fantôme sur le grand lit pourtant emblématique de la relation amoureuse. Le manque de communication est fortement suggéré par la position des corps et l'attitude des protagonistes : Robert regarde hors du cadre et du côté opposé à Greer dont il se détourne partiellement ; Greer est recroquevillée sur le lit et s'inspecte les ongles, le maquillage a coulé sur son visage morne comme si une dispute venait d'avoir lieu. Si Robert, vêtu de noir et bien visible, sort partiellement du cadre du cliché (on ne voit que son torse), Greer disparaît également dans la lumière jaune et semble d'autant plus éthérée qu'une mauvaise mise au point rend par endroits son corps légèrement transparent, si bien que l'on aperçoit à travers elle les barreaux du lit. Les deux protagonistes s'éloignent et s'effacent à leur manière, le couple s'ignore comme si aucun n'avait conscience de la présence intrusive de la photographe dans leur intimité en délitement, homme et femme se séparent et mettent un terme à toute forme de communion.

Alors que l'homme et la femme s'éloignent, les femmes ont complètement disparu du cliché *Boys pissing, New York City 1982* (Goldin, 2012 : 74), qui met en scène la performance de la masculinité et critique les codes de socialisation masculine : trois hommes, dont les visages sont tronqués, sont debout dans une

salle de bains, et le cliché se concentre sur le personnage central qui urine, également debout. Le contexte est certainement celui d'une fête, comme en attestent la bouteille de bière qu'un des hommes tient à la main, le gobelet en plastique posé sur le rebord des toilettes, les manches de chemise retroussées qui marquent la détente, et la camaraderie des hommes rassemblés dans un moment habituellement intime. Les corps sont précisément "genrés" et la masculinité reflétée dans les apparences et les activités, depuis le costume et la cravate du personnage central aux bras poilus jusqu'à la grosse chevalière que porte le personnage de droite, au bord du cadre. La photographe semble observer la scène avec une certaine distance critique, suggérée par le fait que les visages sont tronqués et que les hommes ne sont pas des individus, mais des types représentatifs d'une catégorie : l'homme viril qui boit de l'alcool et urine debout. Tous les hommes se ressemblent dans ce cliché qui fait du pénis, invisible mais signifié par le jet d'urine, le centre de l'attention. Le cliché souligne l'alignement des comportements et la ressemblance des corps de ceux qui se conforment aux normes de comportement associées à leur sexe.

Plus dramatiquement, masculinité et féminité peuvent entrer en collision lorsque les hommes et les femmes s'obstinent à demeurer proches. En effet, un an après le cliché heureux d'anniversaire<sup>6</sup>, Brian battra Goldin au point de lui faire presque perdre la vue d'un œil. *Nan after being battered, 1984* (Goldin, 2012 : 83), que Sussman qualifie "d'apogée émotionnelle"<sup>7</sup> du recueil (1996 : 36), est un autoportrait d'une netteté et d'un contraste saisissants, qui rend compte de la violence de l'altercation et immortalise la défiguration de Goldin. Le masque

---

<sup>6</sup> Cf. *supra*.

<sup>7</sup> "emotional climax".

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 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.

En réponse aux dysfonctionnements de la relation hétérosexuelle, Goldin propose des modèles alternatifs de vie et de relations. En particulier, elle a photographié ses amis transgenres qui font exploser les structures du genre au profit de la prolifération et de la célébration de ses expressions multiples. Les sujets de genres troubles évoluent avec grâce dans la photographie

de Goldin, qui offre aux corps “impensables” (Butler, 2009 : 13) un espace d’expression où sont célébrés les jeux de l’apparence, les masculinités et les féminités de tous genres.

### **Masculinité(s) et féminité(s) : la prolifération des genres**

Dans les années 1980 aux États-Unis, les contre-discours sur la sexualité et le genre s’orientaient vers le *queer* en affirmant la valeur des identités non-normatives et en appelant la société à se libérer des carcans institutionnels 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” (26). 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<sup>8</sup> qui fait du corps un processus pouvant occuper la norme de multiples manières (2012 : 44 ; 246). Nan Goldin fait partie des artistes dont l’œuvre véhicule un discours dissident sur le genre en critiquant la conception binaire de ce dernier et en revendiquant la valeur de ses multiples expressions, aussi fragiles et instables soient-elles. Elle accorde une place centrale aux identités non-normatives que la culture dominante ne valorise pas, et invite le spectateur à penser la profusion des genres en mettant systématiquement en scène l’abolition du « rapport mimétique » entre le genre et le

---

<sup>8</sup> “embodiement”.

sexe (Butler, 2006 : 68) au profit de stylisations alternatives du corps. Goldin promeut ainsi “l’euphorie de genre”<sup>9</sup> de personnes qui s’approprient les codes de la masculinité et de la féminité, et sortent des cadres normatifs réducteurs (Goldin, 1993 : 8).

Goldin met en avant l’homosexualité et les genres déstabilisés contre lesquels se construisent les valeurs familiales et le puritanisme des années 80 (Kaplan, 2001 : 14-15), et envisage 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 une androgynie totale en vertu de laquelle seule la nudité révélerait le sexe d’un individu (7). La photographe 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. Elles vivaient donc une vie nocturne (Krief, 1999 : web), demeuraient cachées 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). Mis à part ces performances, les *queens* ne pouvaient pas travailler et étaient même rejetées par la majorité de la communauté homosexuelle masculine (6). Goldin attire l’attention sur le mode d’être de ces catégories culturelles non reconnues, et leur accorde une visibilité salvatrice. Si les *queens* vivent cachées, Goldin leur offre un espace de vie dans ses clichés, qui glorifient le “troisième genre” de *drag queens* représentant “une autre option sexuelle, une option de genre” (Westfall, 1991 : web). Après avoir passé des années à photographier la lutte entre les deux genres dominants,

---

<sup>9</sup> “gender euphoria”.

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 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).

Alors que, dans les sociétés occidentales, l'habillement régi par des codes est un marqueur fort du genre, le travestissement documenté dans ces clichés 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 les pratiques *drag queen*, le renversement est extrême et les hommes s'emparent des codes de la féminité qu'ils exagèrent dans une pratique théâtrale mettant 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. Pour Goldin, les photographies de ces sujets d'un genre indéfinissable rendent compte non pas d'une "dysphorie de genre"<sup>10</sup>, mais plutôt de "l'euphorie du genre"<sup>11</sup> en vertu de

---

<sup>10</sup> 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

laquelle les individus qui se trouvent hors de la sphère normative du sexe et du genre ont réellement gagné la guerre des sexes (Goldin, 1993 : 8). *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

---

concerne les individus qui s'identifient avec un genre différent de celui qui leur a été assigné à la naissance.

<sup>11</sup> "gender euphoria".

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.

Goldin a également pris des 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 trouvent un torse d'homme, et non une poitrine féminine. La pose langoureuse, 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 défiait le spectateur et exigeait d'être considéré(e) comme un(e) représentant(e) majestueuse/x de l'ambiguïté de genre.

Presque vingt ans plus tard, *Kim in Rhinestones, Paris, 1991* (Goldin, 1993 : 85) est un cliché en couleur représentant une danseuse apprêtée, 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 photographie) sont dans le même temps détournés : Kim est un transsexuel, que seul le visage aux traits encore 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 pesante signalent la fragilité de l'expérience *drag*. Le décor dans lequel Kim se tient n'a rien de soigné et souligne la précarité du sujet qui lutte pour se faire accepter tel qu'il se sent. Autre cliché représentant le processus de la transformation *drag* et la suspension des genres, *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 et féminin (Jimmy Paulette), 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. *Crystal with a Trick, Boston 1973* est un cliché de couple qui met d'autant plus efficacement à mal les codes de la masculinité et de la féminité, et ce de manière troublante : Crystal, une *drag queen* vêtue d'une longue robe de soirée satinée à froufrous blanche et maquillée avec soin, se tient de bout à côté d'un "micheton" qui la tient par la taille. Le couple n'a rien de traditionnel et les codes du genre sont brouillés : le micheton est un homme imposant au visage renfrogné, habillé en costume et fumant une cigarette, mais sa compagne à la silhouette fine et apprêtée pour une soirée de fête est également un homme aux traits carrés, masculins, qui jurent avec son nom, Crystal, suggérant la délicatesse et la finesse. Les sexes et les genres ne coïncident pas dans ce cliché en noir et blanc, dans lequel la robe blanche extrêmement féminine contraste particulièrement avec le costume gris masculin.

Dans *Roommate on stage at The Other Side, Boston 1972* (Goldin, 1993 : 29), la transformation est complète, le travesti est représenté en public 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 bals américains (les *proms*), 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 le décor morne, les murs sans décorations et les câbles qui pendent. Pourtant, l'expression de triomphe et d'extase qui se lit sur le visage central éclairé laisse 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.

Dans un autre registre, *Joey at the Love Ball, New York City, USA, 1991* (Costa, 2001: 65) a été pris en pleine rue et de nuit, et représente un ami transsexuel de Goldin faisant face à l'objectif, un poing sur la hanche, l'air mielleux. Il est vêtu d'un costume inspiré des robes de la haute société anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle du film *Barry Lyndon* (64), à la différence que le corsage est échancré de manière à laisser apparaître sa poitrine. La peau blanchie, les yeux et les lèvres colorés d'une teinte bordeaux, il porte une perruque brune extravagante plus large que ses épaules, agrémentée d'anglaises et de bijoux. Masculinité et féminité sont à nouveau étrangement associées dans ce cliché, qui joue avec les codes du genre et du temps. Joey a un visage plus masculin que féminin, et il est difficile de voir si c'est une poitrine féminine ou un torse masculin qui se dégage du corsage, du fait que le cliché est flou. Si Joey ne semble appartenir résolument à aucun genre, ou plutôt réinvestit les codes des deux genres traditionnels, il semble également venir d'une autre époque et être perdu dans la ville contemporaine. En effet, le costume aux détails recherchés jure avec les enseignes, les phares de voitures et autres néons qui forment une constellation de points lumineux colorés à l'arrière-

plan. Histoire et modernité sont associées dans le cliché, tout comme les genres que le protagoniste perturbe et réinvente pour créer son propre personnage, entre raffinement à l'anglaise et provocation sexuelle. D'une manière différente, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, New York City, USA, 1991* (Costa, 2013 : 69) mélange divers codes sociaux pour subvertir efficacement le genre. Si Joey se jouait du raffinement, les *drag queens* Misty et Jimmy Paulette s'emparent des symboles d'une féminité grossière et peu raffinée pour interroger les rôles de genre : 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.

Les clichés de *The Other Side* ne représentent que rarement des *drag queens* pendant les représentations et les concours de beauté. La plupart sont pris 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*.

## **Conclusion**

Si masculinité et féminité s'appliquent impeccablement à certains corps masculins et féminins dans le cadre de relations hétérosexuelles, Goldin met à mal ces paradigmes du genre et du sexe en révélant la violence qui sous-tend les relations normatives. En réponse aux limites de ces relations socialement construites, elle donne à voir les corps libérés de ses amis transgenres, qui font fi des codes figés de la masculinité et de la féminité, et préfèrent la prolifération au binarisme. Les genres se mélangent dans les corps des sujets qui s'approprient les codes de conduite et d'apparence pour interroger la définition du sujet humain. Les normes sont mises à mal du fait que sexe et genre chez Goldin sont associés de manière subversive. La photographe met ainsi en place une nouvelle forme de rituel social d'attribution de genre : à la fois masculins et féminins, ni masculins ni féminins, ces sujets incarnent "l'euphorie de genre" qui caractérise ceux qui ont trouvé le chemin de l'émancipation totale.

Les ami(e)s transgenres de Goldin s'approprient avec force les normes de l'apparence afin de renverser les structures sociales qui voudraient dicter un genre aux individus en fonction de leur

sexe. Sortent victorieux de cette lutte contre les conceptions hégémoniques ceux qui réinventent non seulement leur genre, mais aussi leur sexe, en effectuant une transformation physique et anatomique complète. Les autres, cependant, ne manquent pas de perturber durablement les définitions réductrices du masculin et du féminin.

## Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre ([1998] 2002) : *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BUTLER, Judith (2006 [*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990]) : *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, C. Kraus (trad.), Paris, La Découverte.
- . (2009 [*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, 1993]) : *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, C. Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam.
- . (2012 [*Undoing Gender*, 2004]) : *Défaire le genre*, M. Cervulle (trad.), Paris, Éditions Amsterdam.
- COSTA, Guido ([2001] 2013) : *Nan Goldin*, Londres, Phaidon.
- D'EMILIO, John et FREEDMAN, Estelle B. ([1988] 1997) : *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, Chicago, University of Chicago Press.
- GOLDIN, Nan (1993) : *The Other Side*, D. Armstrong et W. Keller (éds.), Manchester, Cornehouse Publications.
- . ([1986] 2012) : *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].
- HEIFERMAN, Marvin (1996) : "Pictures of Life and Loss", dans N. Goldin, D. Armstrong et H. Werner Holzwarth (éds) : *I'll be your Mirror*, New York, Whitney Museum of Art, p.277-282.
- KAPLAN, Louis (2001) : "Photography and the Exposure of Community: Sharing Nan Goldin and Jean-Luc Nancy", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 6. 3, p. 7-30.

- 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”, dans D. Fougeyrollas-Schwebel *et al.* (éds.) : *Le genre comme catégorie d’analyse : Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L’Harmattan, p. 39-52.
- NAMASTE, Viviane K. (2000) : *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press.
- PULTZ, John et MONDENARD, Anne de (1995) : *Le corps photographié*, Paris, Flammarion.
- RUBIN, Gayle (2010a) : “Le marché aux femmes : « Economie politique » du sexe et systèmes de sexe/genre”, *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, F. Bolter *et al.* (trad.), Paris, EPEL, p. 23-82.
- . (2010b) : “Étudier les subcultures sexuelles : Exhumer l’ethnographie des communautés gaies en milieu urbain nord-américain”, *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, F. Bolter *et al.* (trad.), Paris, EPEL, p. 381-444.
- SCHWARTZ, Danielle (2006) : “Nan Goldin”, dans Lynne Warren (éd) : *Encyclopedia of Twentieth Century Photography, Vol. 1.*, New York, Routledge, p. 621-624.
- STRYKER, Susan (2008) : *Transgender History*, Berkeley, Seal Press.
- SUSSMAN, Elisabeth (1996) : “In/Of her Time: Nan Goldin’s Photographs”, dans N. Goldin, D. Armstrong et H. Werner Holzwarth (éds) : *I’ll be your Mirror*, New York, Whitney Museum of Art, p. 25-44.
- TAMAGNE, Florence (2001) : *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l’homosexualité*, Paris, Lamartinière.
- WESTFALL, Stephen (1991) : “Nan Goldin”, *Bomb Magazine* 37.  
<http://bombmagazine.org/article/1476/nan-goldin> [consulté le 25/09/2015].