

# Les ambiguïtés du « gros plan » dans la photographie contemporaine

L'objectif de l'appareil photographique ou de la caméra fragmente le réel comme le ferait un trou de serrure, similitude que le cinéma a remarquablement suggérée à plusieurs reprises. L'un des meilleurs exemples est fourni par *Fenêtre sur cour* (1954), d'Alfred Hitchcock. Le photo-reporter incarné par James Stewart épie ses voisins à l'aide de ses jumelles, et surtout d'un téléobjectif qui capture et agrandit la scène observée dans un cercle. Quelques années plus tard, le film réalisé par Michael Powell, *Le Voyeur* (1960), pousse à un degré paroxystique de perversion le voyeurisme inhérent à toute prise de vue. Cette fois, l'appareil photographique est remplacé par une caméra. Avec un poignard télescopique, le jeune psychopathe tue ses victimes en même temps qu'il les filme. Comble de l'horreur, un miroir a été fixé sur la caméra. Ainsi, la victime voit son visage déformé par la terreur au moment où va lui être porté le coup fatal. Plus que la mort de son modèle, c'est l'image même de la peur prenant conscience d'elle-même que le cameraman fixe sur la pellicule : le visage terrorisé de la victime, médusé, face à la mort. En photographie, le modèle sait que l'expression de son visage sera figée pour l'éternité lors du déclenchement de l'appareil, comme le visage de Méduse sur le bouclier de Persée<sup>1</sup>. Il attend le bruit sec de l'obturateur avec une certaine anxiété. Ce moment sera irrémédiablement isolé du déroulement habituel du temps, et son corps immobilisé, paralysé dans une

posture qui ne pourra jamais être changée, définitivement séparé du mouvement qui est le propre de la vie.

Qu'il s'agisse de l'étape de la prise de vue ou de l'étape ultérieure du tirage, la photographie tranche, recadre constamment le réel, bouleversant notre angle et notre champ de vision habituels. Or il n'a jamais existé d'image plus proche de l'*analogon* platonicien. Ce que Philippe Dubois nomme le caractère *indiciel* de l'enregistrement ou l'*index*<sup>2</sup> - le fait que l'image soit une empreinte lumineuse du réel - n'est cependant pas la seule spécificité de la photographie. Si la prise de vue du photographe est radicalement différente, par exemple, du travail du peintre, c'est parce qu'en cadrant, le premier opère une coupe, alors que le second recouvre une surface avec des pigments colorés. Pour cette raison, l'espace pictural serait, toujours selon Dubois, un espace centripète, refermé sur lui-même, alors que de nombreux effets de hors-cadre conditionnent notre perception de l'image photographique. L'un des plus importants est sans doute celui qui est lié à la découpe spatio-temporelle résultant de l'«acte photographique». Après la focalisation du regard vers le centre de l'image, dans le même mouvement ou dans un deuxième temps (en fonction du caractère plus ou moins radical de la coupure), le regard se concentrerait vers les bords, puis vers un au-delà de l'image, élargissant son point de vue comme le ferait au cinéma la

caméra accomplissant un travelling arrière, ou un travelling optique arrière (les lentilles de la focale sont déplacées et la caméra reste fixe). Bien sûr ce mouvement est mental en photographie et cet au-delà ne peut-être qu'imaginaire.

Depuis quelques années, on assiste à une multiplication de cadrages extrêmement rapprochés dans la photographie contemporaine. Ce type d'image - l'équivalent du « gros plan » cinématographique -, joue paradoxalement du caractère tautologique de l'enregistrement, de sa précision quasi analogique, pour mieux brouiller son référent. A propos de cette tendance, Régis Durand s'interroge : «*Il y a toujours eu dans l'histoire de la photographie une tendance à une saisie maximale de l'objet photographié — la plus frontale, la plus rapprochée, la plus nette, etc. Souci documentaire, voire scientifique, souci de constituer une empreinte aussi vraie que possible, peut-être même une sorte de simulacre de l'objet. On assiste aujourd'hui à un retour et à une intensification de cette production d'icônes ambiguës. Quel sens faut-il donner à tout cela, dans le contexte de l'art contemporain? Est-ce une ultime tentative pour redonner un contenu de présence à une image qui s'épuise peut-être, comme on a pu le dire, d'avoir trop collé à la réalité, et qui se trouve frappée par ce que Paul Virilio a appelé «la crise de la foi perceptive»? Est-ce une forme de la radicalisation qui caractérise l'art d'aujourd'hui*

dans son rapport à la représentation? Et faut-il voir dans cette manière de se rapprocher de l'objet au maximum, dans l'usage de la frontalité et du gros plan, une forme de fascination ou au contraire de dérision?»<sup>3</sup>

Dans ces «icônes ambiguës» en effet, la réalité semble à portée de main, «à portée de regard» serait-on tenté de dire, et pourtant intangible, irrémédiablement distanciée. Il en résulte un sentiment complexe de proximité lointaine, de familiarité étrange, de promiscuité visuelle tour à tour rassurante et dérangement. Ces fragments sont aussi décontextualisés qu'étroitement attachés à leur référent. Indiscutablement, ils sont symptomatiques d'une nouvelle forme de relation au réel. Ces artistes cherchent-ils ainsi à isoler le sujet de la prise de vue du reste du monde afin de créer un nouvel espace (photographique) autonome, se suffisant désormais à lui-même? Cet univers se replie-t-il sur lui-même et/ou s'ouvre-t-il vers l'extérieur, le microcosme se confondant avec le macrocosme, comme s'ouvrirait avant de se refermer, grâce au vertige du verbe, *l'Huître du Parti pris des choses* de Francis Ponge : «L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. [...] A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieus d'en-dessus s'affaissent sur les cieus d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noire sur les bords...»<sup>4</sup>

Dans les portraits en couleur des allemands Roland Fischer ou Thomas Ruff les visages sont isolés sur un fond coloré. Ces photographies tirées en grand format sont inspirées des conventions de la photographie judiciaire ou du photomaton. La répétition du cadrage, sa frontalité objectivisante et l'absence d'expression évacuent la singularité du modèle. Le visage n'est plus qu'une «abstraction colorée»<sup>5</sup>. Paradoxalement, l'extrême précision de l'enregistrement et la neutralité

revendiquée du regard conduisent à l'autonomisation de la forme photographique par rapport au réel. Cette impression ne résulte aucunement de la proximité du point de vue et de l'ambiguïté du cadrage, mais de la netteté et la trop grande lisibilité du sujet aussi lisse et impénétrable que la surface d'un masque, figé dans une raideur hiératique. Tout tend à faire oublier la coupe pour affirmer l'index. L'intérêt de ces travaux réside surtout dans le subtil retournement du réalisme photographique contre lui-même. Chaque visage est réduit à une pure forme photographique, l'équivalent du «signifiant» linguistique. D'autres artistes, en revanche, préfèrent la proximité ambiguë du très gros plan. Les travaux d'Yves Trémorin et de Caroline Bach sont particulièrement représentatifs de cette tendance à la saisie maximale et le plus souvent frontale du sujet, interrogeant inlassablement les limites du cadre et la banalité du quotidien dans une proximité dérangement.

Dans les photographies du premier, le cadrage est parfois si resserré que l'échelle semble annulée. Notre perception habituelle du réel est bouleversée; un objet ou un fragment de corps minuscule semble d'autant plus gigantesque qu'il est souvent tiré dans un format supérieur à l'échelle 1. Dans la série des «Natures mortes» en couleur réalisées en 1994, comme dans les nus réalisés à l'époque du groupe *Noir Limite*<sup>6</sup>, la proximité des textures associée aux flous de profondeur de champ ou de mise au point diluent les contours dans d'inquiétantes flaques de lumière. Les fragments de corps en noir et blanc semblaient englués dans des fonds oppressants et la luminosité réduite — accentuée par la forte densité du tirage. Désormais, Trémorin a recours à l'éclair du flash pour animer d'une brillance inattendue les aliments qui vont être mangés ou les reliefs du repas, ainsi que les ustensiles qui ont permis sa préparation. Les surfaces violemment éclairées semblent se liquéfier dans les flous et la saturation des couleurs<sup>7</sup>. Dans cette photographie d'une botte de poireaux (Fig.1), les racines monumentales du premier plan sont réduites à une masse informe,



Fig. 1 Yves Trémorin, Sans titre n°15, de la série «Natures mortes», 1994. Tirage couleur 60 x 60

brunâtre, qui évoque la couleur de la terre à laquelle les légumes viennent d'être arrachés. La présence de ce flou qui occupe un bon tiers de l'image est assez agressive; il confère aux poireaux une densité exceptionnelle; il les relie aussi à leur origine tellurique et nie désormais toute possibilité d'élévation, le temps de la cueillette, et surtout celui de la prise de vue étant accomplis.

Tout désir, y compris celui d'ingestion, est étroitement lié à la mort : se nourrir, c'est accomplir un «holocauste perpétuel» en consommant des végétaux déracinés et des cadavres.<sup>8</sup> La mise au point a été faite sur le vert un peu luisant et criard des feuilles fragmentées par le cadrage. Le coup de flash latéral a accentué la brillance des textures. Les objets et les aliments photographiés par Trémorin évoquent la tradition picturale de la nature morte, et tout particulièrement la botte d'asperges que peignit Edouard Manet en 1880. Dans cette toile de petit format, au sujet des plus banals, quelques touches de couleur vive ponctuent la pointe des asperges. Leurs maigres silhouettes jaunes, animées de quelques reflets bleu-tés, se détachent avec délicatesse sur le fond clair. Ce tableau est un bel exemple de concision et d'efficacité visuelle, grâce à l'économie, la sobriété et la nervosité combinée des traits. Le sujet est secondaire, seul compte vraiment désormais le traitement pictural de l'objet. Les légumes peints ne sont cependant pas morcelés comme le sont les légumes photographiés

par Trémorin et la comparaison s'arrête là. D'autre part, la photographie la plus abstraite restera toujours, à la différence d'une peinture, «frottée de réel»<sup>9</sup>, conservera son caractère *indiciel*.

Dans les récentes séries «La Tribu» (1992/93), et «Poupig»<sup>10</sup> (1995), les nus en couleur d'adultes ou d'enfant sont cadrés de la même manière que les aliments. Dans la seconde série, les images montrant le corps de son fils en pleine évolution entre sa naissance et son premier anniversaire sont associées à celles de ses jouets ou de sa chaise. Si dans tous ces travaux, la référence au corps ou à l'objet réels, diluée par les flous, semble plus lointaine, le hors-cadre référentiel est cependant très présent puisque les fragments restent identifiables.

Dans les photographies de Caroline Bach, et tout particulièrement les séries «L'Irréparable» (1992-1993, fig. 2) et «Les Hypodermiques» (1995-1996, fig. 3), le resserrement de la vision éveille aussi un sentiment paradoxal de proximité et d'éloignement. Dans la première série en noir et blanc, les aliments, à la différence de ceux photographiés par Trémorin, ne seront jamais mangés car ils

ont été oubliés ou mis volontairement de côté dans l'attente des premiers signes d'altération. Le cadrage est serré, le fond neutre - une planche de découpe striée de traces de couteau. Ce ne sont plus les flous de profondeur de champ ou de mise au point qui bouleversent l'aspect de l'objet réel. Qu'il s'agisse de morceaux de viande en décomposition, ou de fruits flétris et attaqués par les moisissures, Caroline Bach nous livre l'image d'une réalité quotidienne et alimentaire pourrissante, devenue inconsistante, affaissée sur elle-même, qui semble annoncer la désagrégation finale de notre propre corps... Dans la série en couleur «Les Hypodermiques», qui fait appel à la macrophotographie, le cadrage est encore plus resserré. L'opacité de l'enveloppe corporelle est récusée. Caroline Bach s'attache, dans l'extrême précision taxinomique de l'enregistrement photographique, à décrire la vie intérieure de l'épiderme, ses accidents les plus intimes, souvent imperceptibles à l'œil nu. Dans ces veines dilatées sous la chair diaphane ou la nébuleuse violacée formée par un hématome, le grain argentique semble s'être substitué au glacis des Vanités picturales, révélant l'insidieux travail de sape

du temps. Un jour, le sang cessera de circuler et la tache sombre formée par l'hématome, pour l'instant discrète et insignifiante, gagnera peut-être un jour l'ensemble du corps comme une gangrène. L'inhabituelle proximité du regard isolant une partie du corps évoque la focalisation du désir amoureux sur un détail corporel, voire le fragment pornographique. Mais de cela, il n'est pas question ici. Transparents, les pores de la peau évoquent les craquelures d'un vernis et le corps redevient surface, recouvre son opacité dans la raideur quasi sculpturale ou minérale des veines gonflées. L'hématome est-il une lointaine constellation, une inaccessible tache céleste, ou ce minuscule bleu que l'on dissimulerait en le touchant du doigt, et qui ne s'effacera que lentement de l'hypoderme? Voilà toute l'ambiguïté de ces travaux : la proximité du regard semble ouvrir sur le lointain de réalités cosmiques inaccessibles. Grâce au gros plan photographique, l'infiniment grand et l'infiniment petit semblent se confondre, et les fragments de peau comme la botte de poireaux photographiée par Trémorin illustrent parfaitement cette phrase de David Caspar Friedrich (1774-1840): «*Observe bien la Forme, la plus petite comme la plus grande, et ne sépare pas ce qui est petit de ce qui est grand mais bien plutôt, de l'ensemble, l'insignifiant.*»<sup>11</sup>

Une étrange tension anime les œuvres de Bach et de Trémorin. Dans un double mouvement contradictoire, elles semblent tendre vers une autonomisation par rapport au réel, la création d'un pur objet iconique, refermé sur lui-même, aussi archétypal que la célèbre fourchette dans une assiette photographiée par André Kertész en 1928, tandis que la référence à la réalité ne disparaît jamais complètement. La proximité parfois agressive perturbe nos repères habituels, nous invite à jeter un nouveau regard sur le quotidien, à envisager sous un angle inhabituel notre rapport avec notre propre corps, les visages et les objets familiers. La réalité la plus prosaïque ouvre désormais vers une dimension inattendue, un univers ambigu

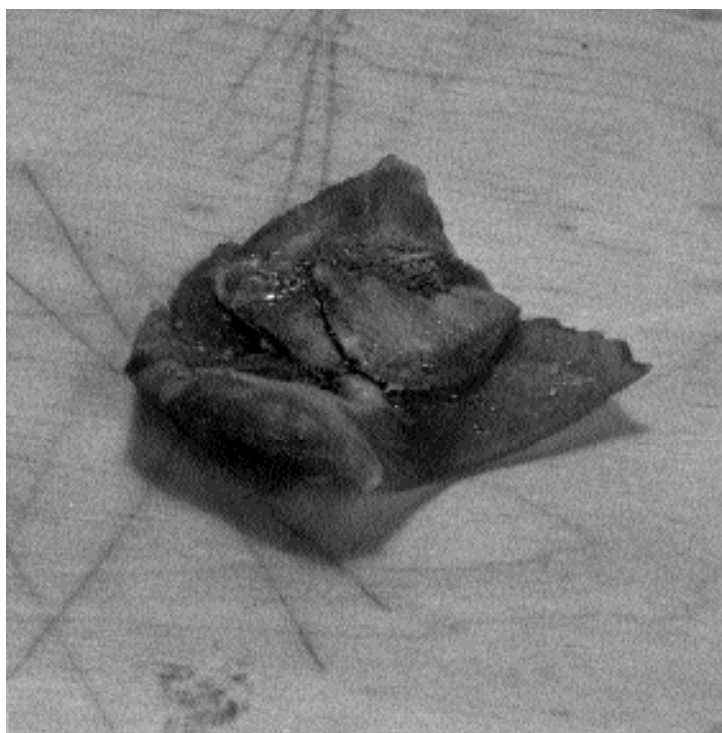


Fig. 2 Caroline Bach, *Sans titre*, de la série «L'Irréparable», 1992-93. Tirage noir et blanc collé sur aluminium, 30 x 30 cm.

où notre dégoût lutte avec notre fascination pour les aliments ou les objets les plus ordinaires. Sur leur surface agrandie semble se dessiner la subtile ligne de partage entre le supplice et l'extase.<sup>12</sup> Ce qui est nouveau dans ces Vanités modernes, c'est la brutalité du cadrage et ce regard sur notre entourage à la fois intimiste et méfiant, désignant le rapport complexe et plutôt morbide<sup>13</sup> qu'entretient notre société de consommation au corps et à la nourriture. André Rouillé écrit très justement à ce sujet que «*Rien que de très banal si une «inquiétante étrangeté» ne faisait tout basculer dans l'angoisse, si l'écriture photographique ne mêlait de l'étrange au familier, si le déjà-connu ne s'entachait d'une troublante incertitude, si les images ne se creusaient de cette irréductible altérité qu'est la mort, à la fois refoulée et convoquée, là, au cœur du quotidien. [...] ces artistes affirment [...] que le tragique n'a pas été aboli par la société de consommation, que la mort fait partie intégrante de la vie, et que sont dérisoires les infinies tentatives de l'oublier. Que l'ordinaire est à la fois la négation et le lieu naturel du tragique.*»<sup>14</sup>

Dans la proximité du «gros plan», l'étrange se mêle désormais au familier. Une menace de mort ou de violence sourd de ces surfaces aussi banales qu'inoctives. Malgré tout, le fragment est affirmé comme une partie du tout, à cause du caractère indicel de l'enregistrement. Il constitue ce point de tension, ce nœud de lumière qui nous relie, comme les racines du poireau à la terre, au reste de l'univers. L'infiniment petit ouvre sur l'infiniment grand. Plus la vision est resserrée, plus le cadre invite paradoxalement à son propre éclatement, au hors-cadre mental. En regardant aussi près de son objet, la photographie ne regarde-t-elle pas à côté de son objet, désignant les angoisses quotidiennes propres à notre société de consommation pour mieux les exorciser?

Yannick VIGOUROUX

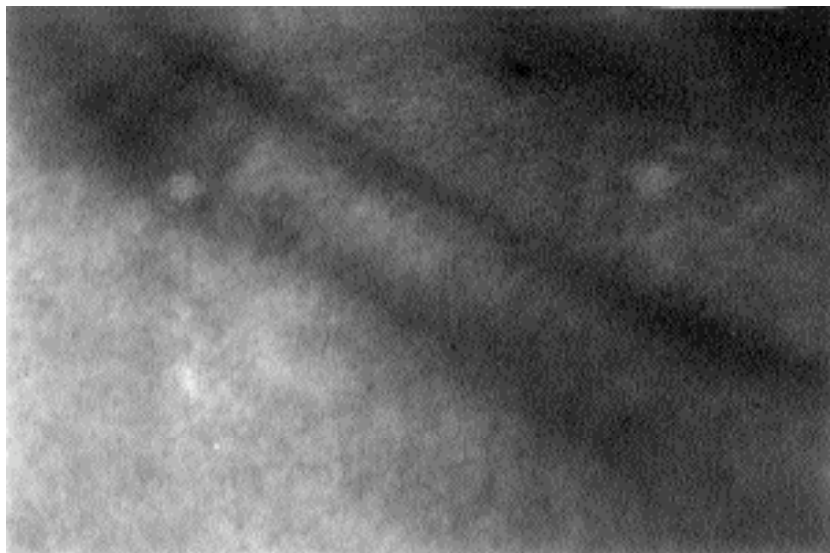


Fig. 3 Caroline Bach, Sans titre, de la série «Les Hypodermiques», 1995-96. Tirage couleur velours, cadre-boîte 18 x 24 cm.

1. Cf Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan université, 1990.
2. *Op. cit.*
3. Régis Durand, *La Part de l'ombre*, Paris, La Différence, 1990, p. 35.
4. Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.
5. Philippe Nolde, «Ruff ou la vacuité photographique», *Le journal du Centre national de la photographie*, N°3, 1997, p. 3.
6. De 1986 à 1993, Yves Trémorin fit partie de *Noir Limite*, groupe photographique constitué avec Florence Chevalier et Jean-Claude Bélégou.
7. Jean-Marc Huitorel va jusqu'à qualifier ces photographies prises au flash de «performatives» : «La violence de la saisie - le flash comme sur-œil ou scalpel - maintenue par l'extrême tension de l'image, se répercute à la manière des ondes de choc qui survivent moins par le choix et la qualité du modèle que par l'énergie et la force du rythme imprimé à leur enregistrement.» Yves Trémorin, Nantes, éditions Joca Seria, 1996, p. 9.
8. «[...] pour être, le corps a besoin d'ingérer des cadavres, des matières déracinées, arrachées à leur milieu, des aliments fermentés, en cours de putréfaction, des nourritures faisandées. Le sens génésique suppose la parenté du sexe et de la mort, du plaisir et de la douleur, de la pénurie et de l'abondance, de l'excès et du défaut.» Michel Onfray, «L'utérus, la truffe et le philosophe», *La Raison gourmande*, Paris, Grasset, 1995, p. 111.
9. Roland Barthes, cité par Régis Durand, «L'assiette et l'entonnoir», *ibid.*, p. 17.
10. «Poupig» signifie «nourrisson» en breton.
11. Caspar David Friedrich, «Considérations à propos d'une collection de peinture» (Papiers posthumes), in C. G. Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 168.
12. «Le lapin écorché fonde sa trouble beauté sur le rêve inavoué d'une peau de dessous la peau, d'une peau intérieure dont seules les muqueuses secrètes des femmes font pressentir l'existence. La frontière du supplice et de l'extase passe ainsi à l'endroit des peaux, nivelant le sourire et la grimace, les yeux fermés sur le rêve, ouverts sur on ne sait quoi.» Jean-Marc Huitorel, Yves Trémorin, Nantes, éditions Joca Seria, 1996, p. 15.
13. Emmanuel Hermange, «Le sacré quotidien», Reims, catalogue du Mai de la photo, 1995, p. 11.
14. André Rouillé, «Esthétiques de l'ordinaire», Reims, catalogue du Mai de la photo, 1995, p. 5-7.