

[HTTP://SAVATIER.BLOG.LEMONDE.FR/2013/07/15/ANGE-PIERAGGI-LETOFFE-ET-LA-PEAU/](http://savatier.blog.lemonde.fr/2013/07/15/ange-pieraggi-letoffe-et-la-peau/)

Ange Pieraggi, « L'Étoffe et la peau »



Dans le champ des arts plastiques, le gros plan occupe une place particulière, dérangement. Les cadrages serrés de Rodin focalisés sur les mains (*La Cathédrale, Le Secret, Pierre et Jacques de Wissant, main droite*, par exemple) ou celui de Courbet sur un sexe féminin (*L'Origine du monde*) posent problème au spectateur. Isolé, le fragment inquiète dans la mesure où il se présente comme une entité singulière, dissociée d'un modèle devenu impossible à identifier; de plus, il ne porte aucune valeur narrative. Comment, dès lors, interpréter une telle œuvre, d'où tout artifice est absent, comment la comprendre ?

Ces enjeux sont au centre de l'essai du peintre contemporain Ange Pieraggi, *L'Étoffe et la peau* (Jacques Flament éditions, 154 pages, 18 €) dont les toiles, d'un assez grand format (souvent 1 m x 1 m ou davantage) se concentrent sur une portion de visage ou des mains posées sur les plis d'un vêtement. Les plis – des textiles et des épidermes – ne cessent alors de se répondre dans un dialogue esthétique forcément énigmatique puisque les uns et les autres présentent d'étranges similitudes. L'artiste s'en explique, tant dans un entretien avec la critique et romancière Claire Tencin que dans un texte personnel : « *le gros plan, en s'autonomisant, s'arrache à tout contexte, et exprime dès lors une puissance délestée de tout ancrage anecdotique.* »



La démarche conceptuelle, très réfléchie et maîtrisée, nourrie de la lecture assidue d'Antonin Artaud, de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, consiste donc à « *sortir de la narration, mais en gardant la figuration* . » C'est donc, à l'aune des catégorisations traditionnelles et rassurantes de l'Art (figuration/abstraction) un vrai travail de subversion qui est ici à l'œuvre. En résulte une relation à la chair qui s'abstrait de toute concession et se rapproche de l'esthétique si singulière de Lucien Freud – et, en matière de drapés, des marbres du Bernin ou du *Christ mort* de Mantegna. En résulte aussi, pour le spectateur, un véritable travail du regard, *a fortiori* lorsque le peintre lui propose des polyptiques : « *le regard du spectateur, établissant des comparaisons d'une toile à l'autre, reconduit les analogies selon les gestes mêmes du peintre, abandonnant toute quête des profondeurs pour la considération des surfaces.* »



La question du gros plan n'occupe pourtant qu'une place tardive dans l'histoire de l'art occidental. Pour l'auteur, ce cadrage apparaît en peinture à la faveur du développement de la photographie, qui isole un événement dans le temps, et des moyens de transport de plus en plus rapides, qui amenuisent la notion de distance. En d'autres termes, au XIXe siècle. L'artiste voit alors s'opérer un aplatissement de l'espace, notamment chez Manet (songeons à *Olympia*) et Courbet (pensons à la taille, curieusement réduite, des vaches dans ses *Demoiselles de village*). On pourrait encore citer, quoique plus tardives, d'intéressantes œuvres de Marcel Duchamp, *Jeune homme triste dans un train* ou *Nu descendant*

l'escalier, où la notion de mouvement l'emporte finalement sur celle de la perspective en se jouant de l'espace, bien qu'il ne soit pas question, dans ces toiles, de cadrage serré.



C'est bien entendu le cinéma qui, plus que tout autre medium, utilisera le gros plan. Ange Pieraggi consacre à cet art un passionnant développement, dans lequel il distingue « *le visage en gros plan (close up)* » ou s'exprime un l'affect exacerbé (c'est son but) et le « *très gros plan sur un fragment du corps* », appelé « *insert* » par les anglo-saxons, ce « *monde des plis* » qui, naturellement, correspond davantage à sa propre démarche et déroute le spectateur en leurrant parfois ses sens. Une photographie d'Henri Maccheroni, (p. 125) d'un sexe féminin en très gros plan pouvant être interprétée comme la représentation d'un œil fermé en porte témoignage. On aurait tout aussi bien pu illustrer cette approche hallucinatoire avec *L'Origine de la vision* d'Odilon Redon, si proche, par certains aspects, de *L'Origine du monde* de Courbet.

La démonstration, très étayée, pour laquelle l'auteur convoque Eisenstein, Bergman, David Lynch et David Cronenberg, débouche sur une remarquable réflexion autour de la notion de l'obscène. Ange Pieraggi évoque notamment : « *l'obscénité dont le sexe commence à se délivrer, mais qu'on retrouve dans le dispositif singulier de l'insert : un gros plan qui se rapproche du visage pour en isoler la chair* ». Il n'est pas si courant qu'un artiste se livre ainsi à une analyse détaillée des concepts qui conduisent son approche créative. Cet essai intéressera tout autant les amateurs d'arts plastiques que les passionnés de cinéma.

Illustrations : Ange Pieraggi, Acrylique sur toile (1 m x 1 m), 1999 – Acrylique sur toile (A), 60 cm x 40 cm, 2013 – Acrylique sur toile (B), 60 x 40 cm, 2013. © Ange Pieraggi.