

D'un regard intense
The Intensity of the Gaze
Pierre Gonnord, *Portraits*

Pierre Rannou

Number 97, Spring–Summer 2014

Galerie de portraits
Portrait Gallery

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71693ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rannou, P. (2014). D'un regard intense / The Intensity of the Gaze / Pierre Gonnord, *Portraits*. *Ciel variable*, (97), 12–21.



Pierre Gonnord Portraits









PIERRE GONNORD

D'un regard intense / The Intensity of the Gaze

PIERRE RANNOU

Les portraits photographiques de Pierre Gonnord fascinent par l'expérience qu'ils nous proposent. Le regard des modèles, dirigé directement vers l'objectif de l'appareil photo, interloque le spectateur, lui donne le sentiment d'être dévisagé. Cette sensation désagréable est due non pas tant au croisement de nos coups d'œil respectifs qu'à la relation d'échange qui s'est installée subrepticement entre eux et nous. Cet inconfort résulte en partie de l'hésitation qui nous gagne quant à la nature que nous voudrions bien reconnaître à cette relation impromptue. Si l'intensité des regards qui nous sont adressés ne nous invite guère à concevoir un rapport d'intimité avec ces inconnus, nous sommes néanmoins déjà entrés, malgré nous, dans un rapport de proximité. Autant les cadrages laissent entendre une certaine forme d'engagement entre le photographe et les modèles, autant ils nous imposent de côtoyer de près ces derniers, d'être symboliquement à une portée de main. Dès lors, il s'agit moins pour nous de tenter de reprendre nos distances que de chercher ce que ces portraits photographiques nous demandent d'envisager.

Bien qu'il soit difficile de témoigner de la ressemblance des modèles choisis par le photographe avec les représentations qu'il en donne, notre confrontation à ces images nous pousse à leur reconnaître un air de famille avec les portraits peints espagnols ou hollandais du siècle d'or. Cette association peut apparaître comme une façon efficace d'ennoblir les modèles, de leur donner une certaine aura de prestige. Une telle valorisation n'est cependant rendue possible que par la totale élimination des lieux

Pierre Gonnord's photographic portraits are fascinating for the experience that they offer us. The models gaze straight at the photographer's lens, and we are taken aback: we feel like they are staring at us. This disconcerting sensation is due less to the meeting of our respective gazes than to the relationship of exchange that is surreptitiously created between them and us. Thus, our discomfort results in part from our sudden hesitation about what we would like to acknowledge in this impromptu relationship. If the intensity of the gazes aimed at us hardly encourages us to conceive of an intimate relationship with these unknown people, we have nevertheless already entered, in spite of ourselves, into a relationship of proximity. The framings not only give us to understand that there is some form of engagement between the photographer and his models, they also forcibly draw us closer to these models, to be symbolically within arm's length. Now, the point is less for us to try to regain our distance than to look for what these photographic portraits are asking us to envisage.

Although it proves difficult to observe any similarity between the models chosen by the photographer and his representation of them, our confrontation with these images forces us to recognize their kinship with Spanish and Dutch portraits painted during the Golden Age. This "family resemblance" may appear an effective way to ennoble the models – to give them a certain aura of prestige. Such enhancement is possible, however, only through the complete erasure of the site and setting in which these models are usually posed. In fact, these photographic portraits are the result

Pierre Gonnord est un photographe et portraitiste français, né en 1963, qui vit aujourd'hui en Espagne. Il a travaillé dans le marketing et la communication avant de se passionner pour la photographie. Ses œuvres ont reçu une reconnaissance internationale et font notamment partie de collections muséales à Madrid, Paris et Chicago; plusieurs expositions solo lui ont été consacrées, ainsi que des monographies et catalogues (dont récemment par La Fábrica, Madrid, en 2013). Pierre Gonnord est représenté par la galerie Juana De Aizpuru, à Madrid, et Hasted Kraeutler Gallery, à New York.
www.pierregonnord.com



of encounters between Gonnord and people who are labelled as fringe elements. In an interview with Luc Desbenoit for *Télérama*, the French-born photographer explained, “I’m hungry for encounters with people who are outside of or forgotten in society. I need them. They help me behave justly, without red herrings or hypocrisy. With them, there’s no point in cheating. You have to present yourself as you are, without false compassion, or they reject you. Especially the gypsies: they have the art of scratching your skin to see what’s underneath. If photography didn’t let me do that, I’d do something else.”¹ In his wanderings in urban centres and peripheries, Gonnord finds people with unique profiles, establishes contact with them, explains his artistic approach, and invites them to pose for him, either in his Madrid studio or in a small, improvised photography studio. And so, we have trouble understanding why he would want to deprive his models of their socio-cultural context and thus a part of their individual history, any more it would be conceivable for him to try to dress them up in a sort of formal mask, a *persona* in the Jungian sense – that is, a socially predefined character – in order to have them take a role in the game of social representations, even though this hypothesis is sufficiently seductive to make us want to sketch out interpretations of the portraits *Attia* (2010) and *Maria* (2006), for example.

In addition, keeping in mind that these portraits fit into series, such as the one on gypsies, of which the one called *Konstantina* (2007) is part, or the one on Galicia that includes *Senen* (2009), we have a better idea of the photographer’s concern with respecting and preserving the specificities of each model, even if the images retain few or no clues to their social status. And, aware of the risk he is taking in working with this pictorial aesthetic, for it could lead in the viewer’s mind to the idea of the isolation and exclusion of these marginal people from the public common space, Gonnord tries to avoid this pitfall by using their first names to title the photographs, thus establishing their identity and individuality for all to see.

Of course, this could simply be an exercise in style or a form of artistic dialogue undertaken with famous paintings and artists. There is probably a little of this in Gonnord’s approach, but without really trying to evade that issue,

**In his wanderings in urban centres,
Gonnord finds people with unique profiles . . .
and invites them to pose for him, either
in his Madrid studio or in a small, improvised
photography studio.**

I prefer instead to think that he finds it an effective way to reaffirm that “every portrait is a representation,” to use François Soulages’s term.² By importing old, proven modes of composition into the making of his portraits, the photographer may simply be taking advantage of our visual habits. Under these circumstances, it may be more appropriate to dwell on exposing and explaining the visual economy of these magnificent portraits to attempt to reveal the underlying motivations for borrowing this aesthetic model.

Looking more closely, we easily observe that the vast majority of Gonnord’s portraits have the models posed in a three-quarter position with the head slightly pivoted so that the face is turned toward the camera. Some framings





et des décors dans lesquels évoluent habituellement les modèles du photographe. Or, ces portraits photographiques sont le fruit de rencontres que Gonnord fait avec des gens que l'on étiquette comme marginaux. Dans un entretien avec Luc Desbenoit pour *Télérama*, le photographe d'origine française explique : « J'ai soif de rencontres avec des gens à part ou les oubliés de notre société. J'en ai besoin. Ils m'aident à avoir un comportement juste, sans faux-fuyants ni hypocrisie. Avec eux, inutile de tricher. On doit se présenter tel qu'on est, sans fausse compassion, ou c'est le rejet.

Au gré de ses pérégrinations en milieu urbain, il repère des gens au profil singulier ... et les invite à poser pour lui, soit dans son atelier de Madrid ou encore dans un petit studio de prise de vue improvisé.

Surtout les Gitans. Ils ont l'art de vous gratter la peau pour voir ce qu'il y a dessous. Si la photographie ne me permettait pas cela, je ferais autre chose¹. » Ainsi, au gré de ses pérégrinations en milieu urbain et périurbain, il repère des gens au profil singulier, établit un contact avec eux, explique sa démarche artistique et les invite à poser pour lui, soit dans son atelier de Madrid ou encore dans un petit studio de prise de vue improvisé. On voit alors mal pourquoi Gonnord en viendrait à vouloir priver ses modèles de leur contexte socioculturel et, du même coup, d'une partie de leur histoire individuelle. Il semble inconcevable qu'il puisse chercher à les revêtir d'une sorte de masque formel, d'une *persona*, au sens jungien, c'est-à-dire un personnage socialement prédéfini, afin de leur faire tenir un rôle dans le jeu des représentations sociales, même si cette hypothèse est suffisamment séduisante pour donner envie d'esquisser des lectures de ce type des portraits d'*Attia* (2010) ou de *Maria* (2006) par exemple.

De plus, en ayant à l'esprit que ces portraits s'inscrivent dans des séries, comme celle sur les Gitans, dont fait partie le portrait de *Konstantina* (2007), ou celle sur la Galicie, à laquelle appartient *Senen* (2009), on comprend mieux le souci du photographe de respecter et de sauvegarder les particularités de chacun des modèles, même si les images ne conservent que peu ou prou d'indices sur leur statut social. D'ailleurs, conscient du risque qu'il prend en travaillant avec cette esthétique picturale – car elle pourrait reconduire dans l'esprit du spectateur l'idée de l'isolement, de l'exclusion de ces marginaux de l'espace public commun –, Gonnord va chercher à éviter cet écueil en utilisant leur prénom pour titrer les photographies, établissant ainsi, à la face de tous, leur identité et leur individualité.

Certes, il pourrait tout simplement s'agir d'un exercice de style ou encore d'une forme de dialogue artistique entamé avec des tableaux et des artistes célèbres. Il y a probablement un peu de cela dans la démarche du photographe, mais, sans réellement chercher à esquiver la question, nous préférons plutôt envisager que Gonnord trouve là une façon efficace de réaffirmer que « tout portrait est une représentation » pour reprendre la formulation de François Soulages². En important dans la fabrication de ses portraits des modes de composition anciens ayant fait leurs preuves, le photographe parvient peut-être tout simplement à tirer parti de nos habitudes visuelles. Dans ces circonstances, il convient peut-être davantage de s'attarder

à cerner et à expliquer l'économie plastique de ces magnifiques portraits pour tenter de mettre au jour les motivations sous-jacentes à l'emprunt de ce modèle esthétique.

À y regarder de près, on constate d'ailleurs aisément que la grande majorité des portraits réalisés par Gonnord adoptent pour la pose des modèles une position de trois quarts accompagnée d'un léger pivotement de la tête afin que le visage soit tourné en direction de l'appareil photographique. De plus, certains cadrages sont plus serrés, alors que d'autres choisissent de laisser respirer un peu plus les modèles, sans qu'il soit possible d'en tirer la moindre conclusion probante. Il convient plus de diriger notre attention sur les fonds utilisés pour la réalisation de ces portraits, moins neutres qu'il n'y paraît à première vue. Ceux-ci jouent un rôle de repoussoir, mettant en valeur et en évidence la personne placée devant eux. Ils la repoussent sous les projecteurs en quelque sorte, la jettent en pleine lumière. Ils la sortent de l'isolement en la ramenant au premier plan de l'image, tout en permettant au spectateur de se l'approprier afin de se concentrer pleinement sur ses traits. De même, il importe de constater que la mise en lumière, le plus souvent latérale et rasante, permet de mettre en valeur les détails et les textures, de donner une certaine richesse à l'image. Elle baigne les modèles dans une pénombre favorisant une appréhension intimiste des sujets.

En construisant la plupart de ses images de cette façon, le photographe coupe court au questionnement quant à savoir s'il s'agit d'une pose naturelle ou d'une mise en scène. D'ailleurs, le caractère systématique du procédé induit dans l'esprit du spectateur l'idée qu'il est devant une véritable famille visuelle. L'intérêt principal de ce dispositif mis au point par Pierre Gonnord réside dans sa capacité à obtenir une abstraction sensible des gens qui participent à son aventure, c'est-à-dire une image schématisée qui ne devient jamais un modèle générique. En ne gommant pas totalement leur différence et en parvenant à leur donner une image que l'on jugera digne d'intérêt, il nous engage à admettre, bien malgré nous, leur valeur et nous intime prestement de reconnaître leur humanité. Ainsi, son travail photographique apparaît comme un plaidoyer en faveur d'une réconciliation sociale avec les exclus et les laissés-pour-compte. Dès lors, la stratégie visant à recourir au modèle esthétique choisi pour portraiturer des marginaux et des laissés-pour-compte d'aujourd'hui à la manière des nobles et des biens nantis d'autrefois apparaît alors clairement et semble moins ironique ou cynique que ce que l'on aurait pu autrement penser, car elle permet de nous faire réaliser que des trésors se trouvent à notre portée et que nous n'avons qu'à tendre les mains pour en jouir pleinement.

1 Luc Desbenoit, « Rencontre avec le photographe Pierre Gonnord », *Télérama*, n° 3052, 2008, disponible en ligne. www.telerama.fr/scenes/rencontre-avec-le-photographe-pierre-gonnord,31356.php (consulté le 1^{er} mars 2014). 2 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, coll. « Nathan photographie », 1998, p. 61.

Pierre Rannou est critique et historien de l'art ainsi que commissaire d'exposition. Il a publié quelques essais, participé à des ouvrages collectifs, rédigé plusieurs opuscules d'exposition et collaboré à différentes revues. Il enseigne au Département de cinéma et communication et au Département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.

are tight, whereas others give a bit of room for the models to breathe, although it's impossible to draw any convincing conclusion from this. We would do better to pay attention to the backgrounds used in the making of these portraits, which are less neutral than they seem at first glance. They play the role of foil, highlighting and complementing the person placed in front of them. They push the subjects out into the spotlight, bringing them out of isolation by projecting them into the foreground of the image, while enabling the viewer to appropriate them in order to concentrate fully on their features. Similarly, it's important to note that the lighting, usually lateral and low-angled, highlights details and textures, giving the image a degree of richness. It bathes the models in shadow, favouring an intimate comprehension of the subjects.

By constructing most of his images in this way, Gonnord circumscribes the question of whether the poses are natural or staged. Furthermore, the systematic nature of the process gives us the idea that we are looking at a true visual family. The main interest of this arrangement developed by Gonnord resides in its capacity to create a perceptible abstraction of the people who participate in his adventure – a simplified image that never becomes a generic model. By not totally erasing their difference and giving them an image that will be judged worthy of attention, he engages us in admitting their value, in spite of ourselves, and adroitly instructs us to recognize their humanity. Thus, his photographic work appears to be a plea for social reconciliation with excluded people and outcasts. Today, the strategy of using a particular aesthetic model to make portraits of marginal people and outcasts in the manner of those of nobles and wealthy people of times past is clear and seems less ironic or cynical than what we might have otherwise thought, for it enables us to realize that treasures are within grasp and we simply have to reach out our hands to enjoy them fully. *Translated by Käthe Roth*

1 Luc Desbenoit, « Rencontre avec le photographe Pierre Gonnord », *Télérama*, no. 3052, www.telerama.fr/scenes/rencontre-avec-le-photographe-pierre-gonnord,31356.php (consulted 1 March 2014) (our translation). 2 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste* (Paris: Nathan, "Nathan photographie" imprint, 1998), p. 61 (our translation).

Pierre Rannou is an art critic and art historian who works as an exhibition curator. He has published essays in collected works and magazines and written several exhibition catalogues. He teaches in the Film and Communications Department and the Art History Department at Collège Édouard-Montpetit.

PAGES 12, 14, 15: *Senen*, 2009, de la série / from the series *Terre de personne; Maria* et / and *Bernardo*, 2006, de la série / from the series *Testigos*, épreuves chromogéniques / c-prints, 166 x 125 cm

PAGES 16-17: *Ahmed*, 2005, de la série / from the series *Utópicos*, épreuve chromogénique / c-print, 166 x 125 cm; *Adela*, 2011, de la série / from the series *Lusitania*, image numérique sur papier Hahnemüle / digital image on Hahnemüle paper, 148 x 110 cm; *Petro*, 2007, de la série / from the series *Testigos*, épreuve chromogénique / c-print, 166 x 125 cm; *Rami*, 2010, de la série / from the series *Venetians*, image numérique sur papier Hahnemüle / digital image on Hahnemüle paper, 148 x 110 cm

PAGES 18-19: *Antonio*, 2004, de la série / from the series *Utópicos*, épreuve chromogénique / c-print, 166 x 125 cm; *Juan*, 2004, et / and *Ali*, 2006, de la série / from the series *Utópicos*, épreuves chromogéniques / c-prints, 145 x 125 cm

PAGE 20: *Koizumi* et / and *Osaka*, 2003, de la série / from the series *Far East*, épreuves chromogéniques / c-prints, 145 x 125 cm

Pierre Gonnord is a French photographer and portraitist, born in 1963, and now living in Spain. He spent some years in marketing and communications before developing a strong interest in photography. His work has received international recognition, with solo shows and acquisitions by major museums (in Madrid, Paris, and Chicago, among others) and several monographs and catalogues (the most recent being by La Fábrica, Madrid, in 2013). Gonnord is represented by Juana de Aizpuru Gallery, Madrid, and Hasted Kraeutler Gallery, New York. www.pierregonnord.com