

Architecturer la photographie

par René Payant



installation-photo

ROBERTO PELLEGRINUZZI

installation-photo
Galerie Dazibao
15 - 25 août

Essentiellement consacrée à la photographie, la galerie Dazibao ne se limite pas à la pratique traditionnelle de la photographie. D'aucuns préféreraient encore restreindre la photographie à sa fonction documentaire, à sa valeur expressive, à la beauté formelle des images, ou seulement à la prouesse technique ; mais il y a aujourd'hui plusieurs expérimentations photographiques qui témoignent du nomadisme de la photographie actuelle. L'installation-photo de Roberto Pellegrinuzzi en est un bel exemple.

Dans la galerie, aucune photo n'est accrochée aux murs. Toutes les photos impliquées sont au contraire disposées au centre de la galerie pour former une scène, ou plus précisément un site photographique,

dont l'axe se développe en oblique par rapport à l'architectonique de la galerie. L'espace qui accueille cette œuvre ne joue pas d'autre rôle ; il n'intervient pas dans la composition de l'œuvre (qui pourrait être montrée telle quelle ailleurs) sinon comme cadre (avec lequel l'œuvre prend ses distances) : dispositif de présentation, limites consacrées à la photographie.

Dès l'entrée, le spectateur est confronté à ce site composé. Il voit d'abord l'arrière d'un grand panneau : un châssis qui tend une toile et qu'éclaire, de l'angle de la galerie, un projecteur. S'avancant dans la pénombre, il découvre le reste des éléments qui composent, économiquement, la scène. Sur la grande toile d'abord vue de dos, le mot *absence* est peint en lettres détachées sur un fond brossé de couleur pâle. En face, exactement parallèle au plan de la toile, un ancien miroir de style composite reflète cette toile, avec le mot bien cadré, de même que les objets qui sont situés entre la toile et le miroir : par terre, accolé à la toile, un pot contenant une plante, une table en bois sur laquelle ont été déposées une feuille de papier, une petite enveloppe et une règle en plastique transparent, enfin un trépied soutenant un appareil photo dirigé vers le miroir.

La scène est en quelque sorte à première vue banale, mais il y règne un calme et une atmosphère dont la pénombre accentue l'étrangeté... Bientôt le spectateur — s'il est quelque peu attentif à la situation — s'apercevra qu'il est plongé dans une fiction absolue. À l'exception de la toile qui contient le mot *absence*, tout est en noir et blanc. Si les couleurs sont absentes, c'est que les objets eux-mêmes « n'existent pas » ; sinon en tant que *fac-similés photographiques*. En effet, la table, le trépied avec l'appareil photo, ainsi que le miroir et l'image qu'il contient sont des objets construits photographiquement. Ils sont composés, grandeur nature, à partir d'un ensemble de photos, plus ou moins grandes selon qu'il s'agit du dessus de la table, des pattes du trépied, de la moulure ouvrée du miroir, etc. Autrement dit, un ensemble de petits plans

— chaque photo *représentant* une section de l'objet — est bricolé afin de reproduire la forme tridimensionnelle des objets. Ainsi l'ensemble des photos reporté dans l'espace les objets que la photographie dispose sur le plan de l'image.

On assiste ici à une manière originale de présenter des photos. Elles ne sont pas compilées aux murs comme une série de vues (plus ou moins « subjectivisées » selon les cas) mais, totalement motivées par les objets à représenter, elles sont assemblées pour « disparaître » dans les formes reconstruites. Cette reconstitution est une manière d'*architecturer la photographie*. Pour d'abord tromper l'œil et ensuite le diriger vers la production même des images. Sur la table, la partie repliée de la feuille de papier ainsi que le rabat de l'enveloppe sont découpés dans la feuille-photo pour ainsi dénoncer la fiction, énoncer la vérité, la nature photographique des objets.

Cependant, l'intérêt de cette œuvre ne se limite pas à cette débauche ludique des simulacres. La réalité des objets s'y absente dans la représentation, mais en mettant en scène, du même coup, l'absence du sujet, c'est-à-dire du photographe. Cette disparition du sujet-photographe insiste sur l'autonomie, sur l'auto-référencialité de l'œuvre, sur la situation photographique elle-même. Autrement dit, la photographie est ici le thème (développé au-delà du premier niveau iconographique, à travers la reconnaissance des objets transparents à leur substance sémiologique) et le matériau même (traité d'une manière inhabituelle). Tout se passe comme si la transcription se faisait d'elle-même, comme si la transposition du monde en photographie ne dépendait que d'un mécanisme et de sa perfectibilité : l'appareil photo, « héroïquement », au centre de la scène.

La (re)production photographique est donnée ici comme semblable, ou équivalente, à celle du miroir auquel l'appareil fait face. L'image que l'appareil capte dans le miroir (réel) est la représentation de la scène, cadrée par la bordure du verre étamé, scène qui comprend l'appareil lui-même.

L'appareil s'auto-représente donc en prenant l'image du miroir. Mais les « objets » reflétés dans le miroir ainsi photographié sont-ils les objets réels ou déjà les fac-similés produits d'abord par l'appareil ? S'il s'agit des reconstructions photographiques, l'image du miroir est une représentation de représentation que la photographie du miroir porte à troisième puissance. Un tel enchaînement de méta-représentations repousse le réel des objets, mais sans toutefois renoncer à la présence de leur forme et de leur format réels parce que les photos sont, à chaque étape, soumises à un traitement particulier.

Dans l'installation finale, la présence de l'appareil photo inquiète, il est l'objet principal, l'agent de toute la scène et, comme tous les autres objets, il est un fac-similé. D'une part, il faut reconnaître qu'il est un objet comme les autres : photographié par un autre objet. Un appareil photo ne saurait cependant se photographier ; à moins de le faire indirectement par le truchement d'un miroir. L'installation mettrait en scène cet « autoportrait » de l'appareil photo. D'autre part, elle est encore piégée puisque l'image de l'appareil photo, donnée ici dans la photo qui compose le miroir comme fac-similé, ne peut être celle du fac-similé de l'appareil qui lui fait face ici dans la scène car, à cette place même, seul peut exister un vrai appareil pour que l'image du miroir soit produite telle qu'elle est donnée à voir. L'objet et son fac-similé ne peuvent co-exister en un même lieu, même si l'image photographique du miroir laisse ici entendre que celui-ci est effectivement à la place de celui-là. En ce lieu, où il faut conclure, logiquement, à la présence antérieure du véritable appareil photo, l'installation met donc en scène un objet paradoxal qui trouve l'homogénéité de l'ensemble et en trouble la logique.

Si vous m'avez suivi jusqu'à cette « catastrophe », vous comprendrez maintenant que le spectateur qui se sera contenté du plaisir éprouvé au jeu du trompe l'œil, établi et révélé, aura raté tout le discours sur la photographie qui s'élabore à travers les divers niveaux de signification de cette œuvre complexe. En présentant cette solide installation, Roberto Pellegrinuzzi participe au nomadisme de la photographie. Toutefois, la photographie ne fait pas ici qu'accroître son territoire, elle se densifie aussi, sémantiquement en intensifiant son auto-référencialité. □

Architecturer la photographie

par René Payant



Installation-photo

ROBERTO PELLEGRINUZZI

Installation-photo
Galerie Dazibao
15 - 25 août

Essentiellement consacrée à la photographie, la galerie Dazibao ne se limite pas à la pratique traditionnelle de la photographie. D'aucuns préférèrent encore restreindre la photographie à sa fonction documentaire, à sa valeur expressive, à la beauté formelle des images, ou seulement à la prouesse technique; mais il y a aujourd'hui plusieurs expérimentations photographiques qui témoignent du nomadisme de la photographie actuelle. L'installation-photo de Roberto Pellegrinuzzi en est un bel exemple.

Dans la galerie, aucune photo n'est accrochée aux murs. Toutes les photos *impliquées* sont au contraire disposées au centre de la galerie pour former une scène, ou plus précisément un site photographique,

dont l'axe se développe en oblique par rapport à l'architecture de la galerie. L'espace qui accueille cette œuvre ne joue pas d'autre rôle; il n'intervient pas dans la composition de l'œuvre (qui pourrait être montrée telle quelle ailleurs) sinon comme *cadre* (avec lequel l'œuvre prend ses distances): dispositif de présentation, limites consacrées à la photographie.

Dès l'entrée, le spectateur est confronté à ce site composé. Il voit d'abord l'arrière d'un grand panneau: un châssis qui tend une toile et qu'éclaire, de l'angle de la galerie, un projecteur. S'avancant dans la pénombre, il découvre le reste des éléments qui composent, économiquement, la scène. Sur la grande toile d'abord vue de dos, le mot *absence* est peint en lettres détachées sur un fond brossé de couleur pâle. En face, exactement parallèle au plan de la toile, un ancien miroir de style composite reflète cette toile, avec le mot bien cadré, de même que les objets qui sont situés entre la toile et le miroir: par terre, accolé à la toile, un pot contenant une plante, une table en bois sur laquelle ont été déposées une feuille de papier, une petite enveloppe et une règle en plastique transparent, enfin un trépied soutenant un appareil photo dirigé vers le miroir.

La scène est en quelque sorte à première vue banale, mais il y règne un calme et une atmosphère dont la pénombre accentue l'étrangeté... Bientôt le spectateur — s'il est quelque peu attentif à la situation — s'apercevra qu'il est plongé dans une fiction absolue. À l'exception de la toile qui contient le mot *absence*, tout est en noir et blanc. Si les couleurs sont absentes, c'est que les objets eux-mêmes « n'existent pas »; sinon en tant que *fac-similés photographiques*. En effet, la table, le trépied avec l'appareil photo, ainsi que le miroir et l'image qu'il contient sont des objets construits photographiquement. Ils sont composés, grandeur nature, à partir d'un ensemble de photos, plus ou moins grandes selon qu'il s'agit du dessus de la table, des pattes du trépied, de la moule ou du verre du miroir, etc. Autrement dit, un ensemble de petits plans

— chaque photo *représentant* une section de l'objet — est bricolé afin de reproduire la forme tridimensionnelle des objets. Ainsi l'ensemble des photos reporté dans l'espace les objets que la photographie dispose sur le plan de l'image.

On assiste ici à une manière originale de présenter des photos. Elles ne sont pas compilées aux murs comme une série de vues (plus ou moins « subjectivisées » selon les cas) mais, totalement motivées par les objets à représenter, elles sont assemblées pour « disparaître » dans les formes reconstruites. Cette reconstitution est une manière d'*architecturer la photographie*. Pour d'abord tromper l'œil et ensuite le diriger vers la production même des images. Sur la table, la partie repliée de la feuille de papier ainsi que le rabat de l'enveloppe sont découpés dans la feuille-photo pour ainsi dénoncer la fiction, énoncer la vérité, la nature photographique des objets.

Pendant, l'intérêt de cette œuvre ne se limite pas à cette dédoublure ludique des simulacres. La réalité des objets s'y absente dans la représentation, mais en mettant en scène, du même coup, l'absence du sujet, c'est-à-dire du photographe. Cette disparition du sujet-photographe insiste sur l'autonomie, sur l'auto-référencialité de l'œuvre, sur la situation photographique elle-même. Autrement dit, la photographie est ici le thème (développé au-delà du premier niveau iconographique, à travers la reconnaissance des objets transparents à leur substance sémiologique) et le matériau même (traité d'une manière inhabituelle). Tout se passe comme si la transcription se faisait d'elle-même, comme si la transposition du monde en photographie ne dépendait que d'un mécanisme et de sa perfectibilité: l'appareil photo, « héroïquement », au centre de la scène.

La (re)production photographique est donnée ici comme semblable, ou équivalente, à celle du miroir auquel l'appareil fait face. L'image que l'appareil capte dans le miroir (réel) est la préservation de la scène, cadrée par la bordure du verre étamé, scène qui comprend l'appareil lui-même.

L'appareil s'auto-représente donc en prenant l'image du miroir. Mais les « objets » reflétés dans le miroir ainsi photographiés sont-ils les objets réels ou déjà les fac-similés produits d'abord par l'appareil? S'il s'agit des reconstructions photographiques, l'image du miroir est une représentation de représentation que la photographie du miroir porte à troisième puissance. Un tel enchaînement de méta-représentations repousse le réel des objets, mais sans toutefois renoncer à la présence de leur forme et de leur format réels parce que les photos sont, à chaque étape, soumises à un traitement particulier.

Dans l'installation finale, la présence de l'appareil photo inquiète. Il est l'objet principal, l'agent de toute la scène et, comme tous les autres objets, il est un fac-similé. D'une part, il faut reconnaître qu'il est un objet comme les autres: photographié par un autre objet. Un appareil photo ne saurait cependant se photographier; à moins de le faire indirectement par le truchement d'un miroir. L'installation mettrait en scène cet « autoportrait » de l'appareil photo. D'autre part, elle est encore piégée puisque l'image de l'appareil photo, donnée ici dans la photo qui compose le miroir comme fac-similé, ne peut être celle du fac-similé de l'appareil qui lui fait face ici dans la scène car, à cette place même, seul peut exister un vrai appareil pour que l'image du miroir soit produite telle qu'elle est donnée à voir. L'objet et son fac-similé ne peuvent co-exister en un même lieu, même si l'image photographique du miroir laisse ici entendre que celui-ci est effectivement à la place de celui-là. En ce lieu, où il faut conclure logiquement, à la présence antérieure du véritable appareil photo, l'installation met donc en scène un objet paradoxal qui trouble l'homogénéité de l'ensemble et en trouble la logique.

Si vous m'avez suivi jusqu'à cette « catastrophe », vous comprendrez maintenant que le spectateur qui se sera contenté du plaisir éprouvé au jeu du trompe l'œil, établi et révélé, aura raté tout le discours sur la photographie qui s'élabore à travers les divers niveaux de signification de cette œuvre complexe. En présentant cette solide installation, Roberto Pellegrinuzzi participe au nomadisme de la photographie. Toutefois, la photographie ne fait pas ici qu'accroître son territoire, elle se densifie aussi sémiotiquement en intensifiant son auto-référencialité. □