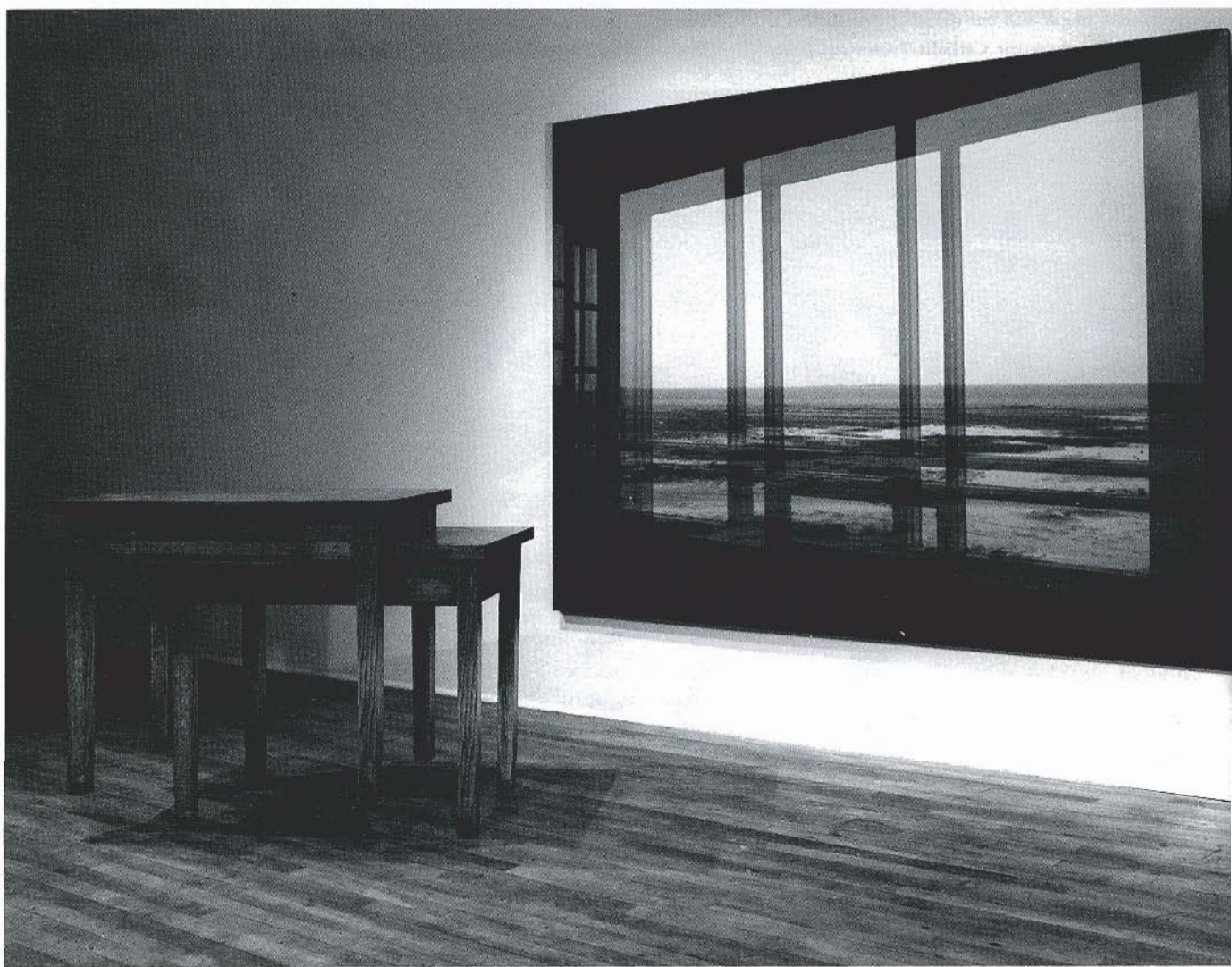


# Roberto Pellegrinuzzi

De la photographie  
à l'objet  
(de la photographie)



LE NAUFRAGE, 1988,  
PHOTOGRAPHIE NOIR  
ET BLANC ET BOIS,  
PHOTOGRAPHIE:  
180 × 243 CM; TABLE  
DOUBLE: 90 × 78 CM;  
PHOTO: CLAUDE  
MICHAUD.

## SYLVAIN CAMPEAU

L'acte est vierge, même répété. René Char

Jean Baudrillard, dans son livre *Simulacres et simulation*<sup>1</sup>, décline les «phases successives de l'image». Si elle est «le reflet d'une réalité profonde», elle est bonne apparence et relève de l'ordre du sacrement. Si, au contraire, elle la «masque et (la) dénature», elle est une mauvaise apparence et confine au maléfice. Elle peut aussi masquer «l'absence

de réalité profonde» et jouer à être une apparence auquel cas, elle est sortilège. Enfin, elle peut aussi être «sans rapport à quelque réalité» et devenir «son propre simulacre pur»<sup>2</sup>. Cette typologie tend à la réalité qualitative de la relation Idée-Image. Elle en établit les dévoiements et les écarts. Mais elle ne peut prendre appui que sur une conception qui suppose que, de l'Idée à l'Image déjà, il y a perte de réalité profonde. Le simulacre est donc à craindre sitôt que commence une représentation. Il est la face

cachée de toutes celles qui peuvent se proposer à nous pour établir une meilleure compréhension de la réalité, puisque c'est ainsi que nous en prenons acte. Il faut donc croire que, dès le premier écart, il y a déjà risque de louvoiement.

C'est précisément au sein des louvoiements de l'image photographique que l'œuvre de Roberto Pellegrinuzzi vient prendre place. Chez lui, l'image construite en site ressort certainement du simulacre pur. Son statut d'image est même si bien dissimulé

dans l'installation qu'il faut, pour l'étudier, s'essayer à une reconstruction des multiples réceptions possibles et souvent consécutives expérimentées par le spectateur. Cette reconstruction devra d'abord démêler les différents types d'image mises en site: projection, réflexion, reproduction. Et aller d'un extrême à l'autre de la confrontation entre original, index et simulacre de l'objet. Ce faisant, on réalise que cette oscillation se fait de part et d'autre d'une même réalité ici complètement et volontairement occultée: l'impossible temps de la prise de vue. Et donc de la coprésence effective de qui a pris avec ce qui a été pris. Ce que Michel Gaboury appelle, dans le catalogue d'une exposition de groupe à laquelle participait Roberto Pellegrinuzzi, «le coup central»<sup>3</sup>. Cette scotomisation stratégique du moment d'enregistrement est aussi importante que tout le reste; elle dépend assurément de cette oscillation au-dessus de l'abîme de la mise (en ?). Et réciproquement. Nous y reviendrons.

#### ABSENCE...

Suivons, avec le spectateur, les étapes du dévoilement progressif de l'œuvre. *ABSENCE* fonctionne comme une suite de révélations qui vont de plus en plus vers la réalité simulée des composantes de l'installation. Le spectateur entre dans un «site composé»<sup>4</sup>. Il est d'abord confronté à l'arrière d'une toile tendue sur un châssis et éclairée par un projecteur situé dans le coin d'angle de la galerie. Tout l'ensemble de ce site est d'ailleurs légèrement de biais comparé à la boîte rectangulaire que forme l'ensemble de la galerie. Sur cette toile que doit outrepasser le spectateur pour accéder au site même de l'œuvre, il y a, sur fond brossé, les lettres peintes du mot *ABSENCE*. Mais à l'envers, de manière à être lisible du lieu même de l'installation et non à l'entrée. Puis, dans le site par-delà la toile, il y a une table sur laquelle reposent différents objets: une feuille de papier, une enveloppe, une règle en plastique transparent et une photo. À côté, entre la table et la toile, se dresse un appareil-photo, vieux 120 ou 2 1/4 x 2 1/4, sur un trépied; à l'arrière, presque contre la toile, une plante. La disposition de l'éclairage est telle qu'elle met l'accent sur cette mise en scène. Le projecteur, déjà décrit et situé du côté de l'entrée, vient éclairer la toile tandis que, de l'autre côté, la lumière converge sur l'appareil-photo. Devant celui-ci, un miroir au cadre fortement ouvragé, style rococo, repose lui aussi sur un trépied, et vient réfléchir la scène tout juste décrite plus haut. Évidemment, les lettres d'*ABSENCE* sont ici reproduites à l'envers, comme lors de la première lecture de son libellé, à l'entrée.



ABSENCE, 1985. INSTALLATION (DÉTAIL). CAMÉRA: 20 x 10 x 10 CM;  
TRÉPIED: 120 x 40 x 40 CM; TABLE: 80 x 61 x 91 CM;  
PANNEAUX ARRIÈRE: 366 x 244 CM; FLEUR: 80 CM HAUT;  
PHOTO: ROBERTO PELLEGRINUZZI.

Voilà une œuvre qui se déploie en une série de révélations fondées sur la facticité stratifiée des éléments. Suivons plus attentivement cette progression. Tout d'abord, la toile tendue à laquelle le spectateur fait face en entrant lui paraît être une toile de fond. Il est d'abord invité à un envers du décor. Il s'attend à entrer en scène par ce qu'il croit être des coulisses. Mais il lui apparaît que l'essentiel de la scène ne tourne certes pas le dos à la porte d'entrée comme il s'y attendait. Au contraire, il ferait bien face au spectateur si ce n'était de cette toile qui agit davantage comme un rideau qu'autre chose.

Mais voilà, cela, le spectateur ne le sait pas de prime abord. Il est, tout à l'opposé, convaincu de se trouver dans l'ob-scène d'un site travaillé, dans l'arrière-scène de l'œuvre. Les lettres inversées, comme dans un miroir, du mot «absence» sont pour lui l'indice décisif. L'autre preuve est apportée par la projection d'une lumière en provenance d'un projecteur. Ce qui est présenté ici est donc susceptible d'être perçu en une rétro-projection. Mais le fait est que, malgré les apparences, aucune image n'est projetée. Jusqu'aux lettres, qu'on pourrait croire dépendre d'une projection, qui ont été peintes sur la toile. Ce qui se prépare donc avec tout ce luxe de précautions doit donc se voir de l'autre côté de cette toile devenue rideau et toile de fond. Comment peut-on en déduire autre chose puisque les lettres seront correctement lues lorsque, franchissant cette toile, je me retournerai pour lui faire face? Me verrais-je donc présentement confronté à l'envers d'une absence? (Mais l'envers de l'absence, c'est la présence!)

C'est donc à l'envers d'une projection que je suis confronté. Projection blanche, faut-il le préciser; surexposition totale de la toile qui ne conserve rien de visible sauf ces lettres qui s'avèrent bien vite être de fausses projections. Donc de fausses images. Mais une véritable empreinte puisqu'elles y sont à demeure. Mais cette toile sensibilisée n'est pas une toile. Aussitôt qu'on l'a passée, on débouche sur une scène préparée à notre endroit; cette toile était un rideau. Elle n'est

donc plus simple arrière-fond de quelque présentation sur laquelle il faudra se retourner une fois entré. Bref, ce qui se trouve doublement retournée selon le point de vue qu'on a sur elle, c'est la fonction même que paraissait s'attribuer cette toile. Si bien que tout nous portera tantôt à croire que ce n'est pas nous qui traversons le rideau mais que c'est bien plutôt quelque chose comme la seule réalité tangible qui soit en ce lieu. Nous venons de subir le sort de tout ce qui peut, a pu et pourra encore pénétrer la lentille d'une caméra; nous avons été retournés. Aussi étrange que cela puisse paraître, il faut pourtant se résoudre au fait que cette toile que nous venons de passer remplit un double rôle. Elle est rideau et obturateur. Elle cache une scène qui, croquée, se trouvera renversée pour devenir objet de regards autres. Car cela qui est devant elle, et qu'on croit être une arrière-scène, alors qu'on se croit encore invité à voir l'envers du décor, devient rapidement une scène pour nous. Elle se retourne, fait un 180° sur elle-même; du moins est-ce cela que nous apprend notre propre surprise. Ainsi que nous l'avions fabulé à partir de cette première présentation. Toute cette scène est donc une *image*, d'autant plus que ce à quoi nous nous attendions, c'était de passer son cadre pour voir cet ob-scène que nous habitons désormais. Évidemment, puisque si cela qui nous est présenté est image, cela veut donc dire que nous ne pouvons l'habiter et sommes rejetés dans ses marges. La toile est donc un obturateur, tel qu'il y en a un dans chaque appareil-photo puisqu'un obturateur fermé cache une scène que sa brève ouverture fixera et renversera pour nous la proposer comme *scène*, justement.

Parvenu près de la table, je réalise tout d'abord que cet apparent miroir n'en est pas un. Alors que je devrais venir m'interposer comme image de réflexion sur sa surface, il n'enregistre pas ma présence. J'ai été trompé par un simple photo reprenant un à un les éléments qui sont compris sur et autour de la table. Si bien que l'inscription empreinte dans la toile et peinte sur celle-ci, se trouve à nouveau empreinte sur le faux miroir: doublement empreinte. Très vite, je m'aperçois que tous les autres éléments ont subi le même sort. La plante, la table, jusqu'à l'appareil-photo et son trépied, sont en fait des simulations. Chaque objet n'est plus qu'une simple structure recouverte de photos qui épousent et reproduisent étroitement les caractéristiques des objets qu'elles sont censées représenter. C'est chaque surface qui, angle par angle, a donc été photographiée; chaque image qui a été, par la suite, tirée puis collée sur le squelette d'un objet. C'est donc dire que la pseudo-réflexion du miroir s'exerce sur des simulations de vrais objets. Au centre de la table, il reste toujours cette

feuille blanche et cette vraie photo qui s'opposent l'une à l'autre sur le même mode que la toile-obturbateur et le faux miroir. Car là où les premières représentent une forme de surexposition totale, de bande blanchie, d'épreuve sans image, les secondes sont des épreuves aux strates de reproduction faussées. C'est aussi deux modes, deux métaphores filées de la photographie qui viennent ainsi s'opposer. La présence même de cette feuille blanche, de cette photo et de cet appareil-photo vient ajouter à la liste des effets de mise en abîme et d'auto-représentation.

Revenu de la surprise de ne pouvoir me voir moi-même dans le faux miroir, sans retour d'images de moi, j'en viens à la conclusion qu'il ne peut y avoir non plus de reproduction de mon image par le biais de l'appareil-photo puisque celui-ci est lui aussi simple structure constituée de petites images d'un véritable appareil-photo. Conclusion: j'ai été incité à croire que ce faux appareil, qui ne peut pas prendre d'images, était lui-même pris dans un faux miroir qui ne peut lui non plus réfléchir d'images mais qui m'a trompé parce qu'il était fait d'une image de la scène qui lui fait face. Le faux appareil, à défaut de pouvoir prendre une image, est lui-même pris dans une image qui se donnait au départ pour une réflexion.

Alors que je croyais pouvoir être pris en charge, en tant qu'image, au centre de cet appareillage, il appert que ni le miroir, ni l'appareil ne peuvent le faire. D'abord invité à une scène qui devait bien vite se retourner sur elle-même pour se détourner de moi, alors que le rideau-obturbateur s'ouvre sur un site au sein duquel je m'avance, tout l'appareillage m'oblitére. Présence convergente du double appareillage du miroir et de la caméra, je ne suis plus, je me vois ma présence contestée.

Rideau-obturbateur, scène retournée, faux miroir, fausse caméra, le cumul aberrant des replis sur soi du dispositif ne peut à toutes fins pratiques conduire qu'à une forme d'annulation, d'annihilation totale de la réflexivité moderniste. S'il demeurait un doute, il disparaîtrait à simplement relever le nombre des surfaces et des inscriptions qui s'annulent ici. Antinomie constitutive entre les empreintes fausses, déjà inscrites alors que tout suggère qu'elles sont en train de se faire, et celles, blanches, surexposées, d'une trop grande totalité de lumière. Il faut ajouter à tout cela, encore une fois, que le dispositif tout entier ne peut prendre ni retourner ni (évidemment) enregistrer d'images mais que le trajet qui est accompli en son sein par le spectateur est le trajet même que la lumière serait incitée à accomplir. Imprégnation impossible du spectateur au centre de l'installation. Renversement des rôles. Cadre-support d'une photographie impossible.



ABSENCE, 1985, INSTALLATION (DÉTAIL), MIROIR : 150 × 110 CM.  
PHOTO: ROBERTO PELLEGRINUZZI.

Roberto Pellegrinuzzi, en un tournemain, passe de la photographie des objets à l'objet de la photographie. Le « coup central » qu'est l'instant de pose est ici indéfiniment différé, infiniment camouflé dans les méandres d'images déjà constituées, méticuleusement constituées et éternellement (déjà) prises.

#### D'ÉCHO...

C'est un même dispositif que suggère la pièce *Écho*. Il s'agit cette fois-ci d'un simulacre de situation de prise de vue. À nouveau, c'est le dos de l'installation qui nous accueille à l'entrée. On pénètre donc au verso d'un site. Il faut une nouvelle fois contourner une large toile, occupant presque la largeur totale de la galerie, pour parvenir au centre de l'œuvre. C'est alors une simple cabane qui apparaît. Cabane de bois en pièces sur pièces avec toit en triangle fait de bardeaux sombres, sa porte est restée ouverte. Face à celle-ci, il y a une flaque d'eau sombre. Puis, de l'autre côté de cette étendue, un paysage de lande désolée, sombre aussi, automnal, avec un lointain montagneux en arrière-fond; image dont la toile qu'on vient de contourner est empreinte. Ce n'est évidemment pas la seule image-photo à être ici exposée. La flaque d'eau est fausse; elle est faite d'une image-photo dont les contours sont irréguliers afin d'imiter la véritable étendue d'un lac. Puis, c'est la cabane elle-même qui s'avère être elle aussi faite de papier photographique impressionné d'images de bois, collé sur toute la surface de la cabane. De l'autre côté de celle-ci, on remarque, alors qu'on en fait le tour, une petite fenêtre. Pour peu que l'on se penche un peu, c'est le paysage photographié

qui nous apparaît, majestueux, sans qu'aucune portion de la galerie ne soit perceptible, et il pourrait nous sembler réel. La cabane serait donc un gigantesque instrument de visée.

Mais ce n'est pas tout ! Au seuil de la porte d'entrée, dans cette fausse flaque qui préfigure un lac, alors qu'on s'attend, à cause de cette cabane devenue instrument de visée, à ce que l'image réfléchi dans l'eau soit celle du paysage, on est surpris de constater que c'est la cabane que reprend le reflet. C'est donc dire qu'alors que celle-ci s'appêtait à devenir pour nous représentation d'une *camera obscura*, voilà que quelque effet vient retourner à nouveau toute la situation. Cela est d'autant plus troublant que, lorsque l'on décide enfin d'entrer dans la cabane, on y trouve une chaise, un cadre vide sur une petite tablette et, sur le mur du fond, l'image renversée du paysage, ce qui nous ramènerait à l'hypothèse voulant que cette cabane soit une *camera obscura* !

À nouveau, c'est une même série de révélations contradictoires qui nous ébranle. On entre et c'est un envers de décor qui nous accueille. On le contourne et on se trouve à faire face à une cabane et ce qui apparaît tout de suite comme sa pseudo-réflexion dans l'eau. Bien sûr, on n'est pas dupe du subterfuge ! C'est un faux lac et, partant, une fausse réflexion. Mais la cabane est bien réelle; c'est ce qui est censé la redoubler qui ne l'est pas. Et puis non ! La cabane, non plus, n'est pas réelle; elle est l'objet d'infinis et d'infimes bribes de reproductions photographiques. C'est alors qu'arrivé à la hauteur de la cabane, on se retourne et on remarque le paysage. Évidemment, son image ne peut être reprise dans le faux lac puisque c'est toujours la réflexion de la fausse cabane qui en occupe le centre. Par contre, dans la cabane, il y a un renversement d'une image qui n'est pas non plus réelle, puisque c'est celle du paysage qui vient à nouveau citer tout le processus de la reproduction photographique. Ainsi reproduite, dans un style presque télégraphique à force de brièveté, la suite des révélations successives, des dévoilements accumulés et des éliminations des perceptions qui en dépendent produit un effet déstabilisant. L'expérience du spectateur devient saturation de discriminations perceptives. Le réel se dérobe toujours et de plus en plus, recule la frontière qui le sépare de la simulation. De mondes parallèles en mondes parallèles.

Dans cette suite de scénarios différents que suscite la confrontation du spectateur avec l'œuvre, on remarque la résurgence de deux figures dominantes de la photographie, deux modalités inséparables de la reproduction technique: visée-projection et réflexion. L'apparition de ces faux miroirs et de ces instances de projection-visée cite la

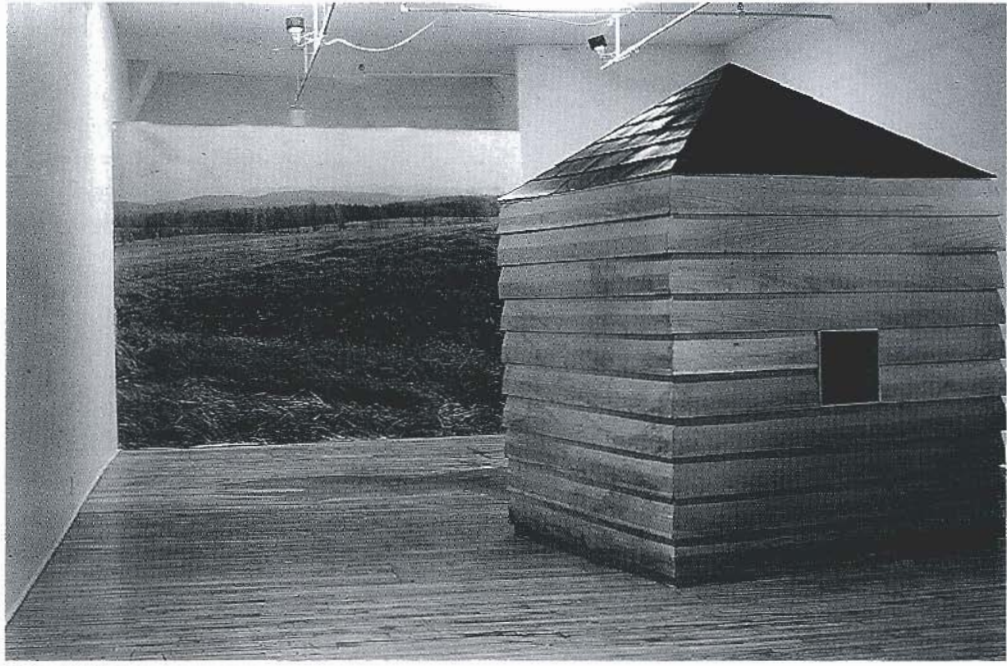
photographie; elle est mise en scène de ces modalités. Écho et Narcisse, selon une opposition maintenant connue :

Narcisse : comme utopie de la reproduction instantanée, perfection de la ressemblance, présence totale de la chose à travers la transparence des signes. Écho : comme réalité du temps, perte dans la reprise, distance du signe. Bref : le même et la différence, l'écho et l'écart<sup>5</sup>.

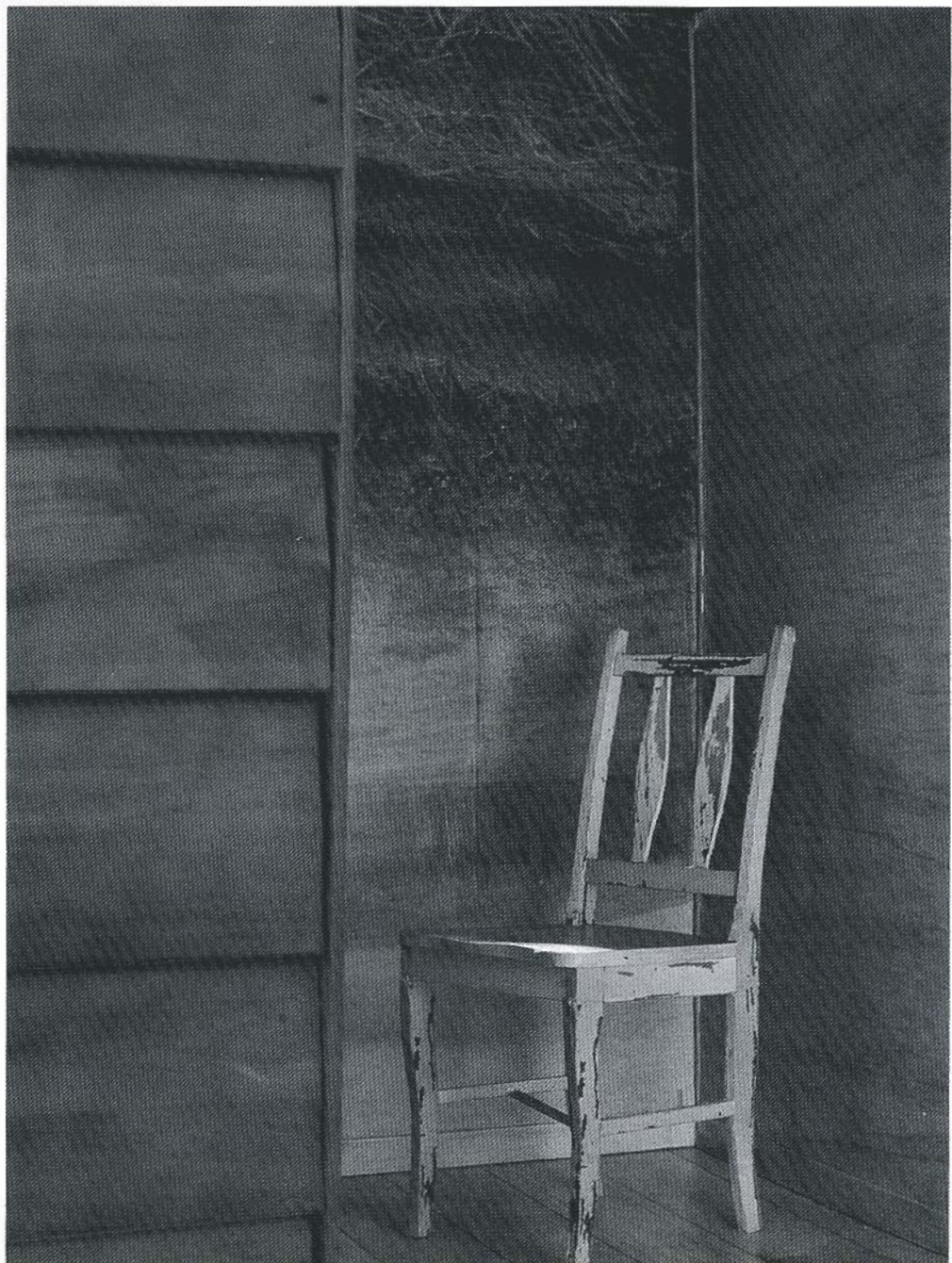
Sauf qu'ici l'une et l'autre figures sont évoquées à distance critique, dans le second degré d'une mise en citation qui les détourne. Les termes d'« utopie de la reproduction instantanée » et de « perfection de la ressemblance » prennent une signification particulière dans ces installations intégrant l'image indiciariale qu'est toute photographie à une structure épousant trait pour trait l'objet de réel reproduit. C'est en cela même, en cette utopie prise au pied de la lettre que réside le plus grand écart. Disons-le autrement : c'est au sein même d'un Narcisse mis en procès que vient s'interposer Écho. Duplicité et calcul de la reproduction, intégration totale de la chose à l'image censée la représenter; tout cela pour que cette autre figure de la photographie qu'est Méduse soit de même pétrifiée dans une structure faussaire, un *look alike* de l'objet réel. Dès lors, tout ce qui a pu être dit de la photographie semble banal. Il faut tout transformer. Le jugement de Philippe Dubois selon lequel, « [l'image photographique] atteste ontologiquement de l'existence de ce qu'elle donne à voir (...) »<sup>6</sup>, devient ici presque risible d'évidence. Comme s'il y avait là, dans ces installations, le désir d'aller au bout de la logique, d'une logique piégée de la reproduction photographique :

À partir du moment où l'on considère que l'index (l'image photographique en l'occurrence) se définit constitutivement comme l'empreinte physique d'un objet réel qui a été là à un moment donné du temps, il devient évident que cette marque indiciariale est, dans son principe, *unique* : elle ne renvoie qu'à un seul référent, le « sien », celui-là même qui l'a causée<sup>7</sup>.

Il devient impossible désormais, pour qualifier les pièces de Pellegrinuzzi, de parler d'images photographiques; il faudrait plutôt les qualifier de reduplications volumétriques d'images. Mosaïque d'embouts photographiques, fragments dissociés de la reproduction qui en fut l'enjeu et remis ensemble dans un analogon total de l'objet réel, fétiche de fétiches indiciariales, les sites composés de Pellegrinuzzi le sont à partir des fragments analytiques de la photographie. Ruinification galopante de cette méditation du regard en une image. L'objet réel, qui « a été là à un moment donné du temps »



ÉCHO, 1986, INSTALLATION, PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC, BOIS, CARTON, CABANE: 244 × 180 × 180 CM; PHOTO AU SOL: 170 × 140 CM; PHOTO AU MUR: 366 × 305 CM; PHOTO: ROBERTO PELLEGRINUZZI.



ÉCHO, 1986, INSTALLATION (DÉTAIL), PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC, BOIS, CARTON; PHOTO: ROBERTO PELLEGRINUZZI.

et dont ne resterait plus que cette empreinte physique, est encore là comme fétiche reconstitué par des empreintes. L'unicité des empreintes multiples reconstruit un clone de l'objet réel :

[...] liée par sa genèse à l'unicité d'une situation référentielle, l'attestant et la désignant, l'image indicielle aura pour effet général d'impliquer pleinement le sujet lui-même dans l'expérience, dans l'éprouvé du procès photographique<sup>8</sup>.

Il faudrait alors parler d'une mise en procès génésique du processus. Ce que j'ai qualifié de scotomisation du coup central, de la prise de l'image, n'est obnubilée que par un travail d'avant et d'après coup, de prises de vue multiples et de mise en scène des fragments dans un objet composite, reproduit comme fétiche de l'objet réel. Mais ceci n'est qu'un premier niveau, celui d'un travail de bricoleur. En proposant un objet-fétiche semblable en tous points et de toutes parts à l'objet réel, l'artiste met le spectateur en relation avec l'objet *comme pour la première fois lui-même l'a été*. Cette scotomisation du coup central dans le travail devient donc presque obnubilation d'un objet de regard proposé comme éternellement et répétitivement soumis à ce coup central. En fait, il n'y a plus, il ne peut plus y avoir de coup central; il n'y a que des coupes physiques *simulées*, mises en jeu dans l'espace de l'installation. La spécificité de la photo, c'est de faire dire à qui la regarde: *Cela a déjà été là!* Les sites de Roberto Pellegrinuzzi se proposent de nous abuser à croire, au moyen de la reproduction photographique, que *cela est là!*, puis de nous faire réaliser que *cela ne peut pas vraiment être là!* Comme si c'était toute la force de la seule injonction qu'a jamais su formuler la photographie: *Là!*, qui se trouvait ici mise en demeure. L'implication du sujet dans l'éprouvé du procès photographique devient victime d'un étalement temporel. La chose simulée, mise en lieu et place de la chose réelle, sera désormais éternellement et incessamment accessible. L'expérience particulière du temps que nous vaut la photographie est ici reprise à l'envers de sa logique. En étalant, en éternisant le temps de l'éprouvé photographique dans un simulacre épousant étroitement l'objet réel puisqu'ils le calquent, le reproduisent de façon volumétrique, les sites de Pellegrinuzzi représentent de façon outrancière une des conditions de la reproduction photographique: le temps. L'absurde, à cause de la logique même de la photographie, tient à ce que cela ne peut être fait qu'en le trahissant.

#### DANS LE TEMPS...

Le principe de la «genèse automatique» qui fonde le statut de la photographie comme empreinte, où c'est le «réel» qui viendrait de lui-même se marquer sur la

plaque sensible, ce principe doit être clairement délimité et posé à son juste niveau, c'est-à-dire comme un *simple moment* (fût-il central) dans l'ensemble du procès photographique. Il ne faudra jamais oublier, dans l'analyse, sous peine d'être piégé par cette épiphanie de la référence absolutisée, qu'en amont et en aval de ce moment de l'inscription «naturelle» du monde sur la surface sensible (le moment du transfert automatique d'apparences), que de part et d'autre il y a des gestes et des processus, tout à fait «culturels», dépendant entièrement de choix et de décisions humaines, individuelles autant que sociales<sup>9</sup>.

Les sites composés de Pellegrinuzzi fonctionnent donc sur le principe d'un étalement temporel représenté volumétriquement dans un espace d'installation. Le simple moment de prise de contact entre spectateur premier (le photographe) et le site premier se trouve donc figé dans cette simulation. Simple moment éternel mais défunt, vécu sous le coup d'une déploration ambiguë, l'opération tend aussi à réifier l'expérience de prise de vue. Dans ce fétiche, c'est de cela aussi qu'il s'agit: de faire vivre comme pour la première fois ce qui a déjà été vécu. Comme si le temps d'un éprouvé pragmatique et réel, empirique, se repliait sur le temps du spectateur prenant connaissance du fétiche. Voilà donc que ce qui est en aval et en amont de cette épiphanie à la fois fétichisée, célébrée et réifiée dans l'installation, se trouve là aussi étalé. Dans ce travail méticuleux où les opérations relevant de cet aval et de cet amont du simple moment sont flagrantes, le traitement du temps en une éternisation d'un moment replie l'un sur l'autre des moments pourtant décisifs du processus. Aucune naïveté ne peut être invoquée de la part du spectateur puisqu'on lui donne du même souffle un fétiche qui prétend tenir lieu de... et tous les signes qui le célèbrent comme pure simulation.

Cette évidence est encore plus soulignée dans d'autres travaux de Pellegrinuzzi. *La Chute*, pour un, ne peut tromper son spectateur sur sa nature de simulacre. Une photographie de 305 × 206 cm voisine une vieille armoire. La photographie représente une chute d'eau. L'image est inégalement étalée sur le papier; manifestement, le révélateur a été appliqué en un jet puissant mais peu précis puisque les marges du papier photographique sont demeurées blanches. D'autre part, l'application n'a pas été sans conséquences fâcheuses. Il en est résulté des fines coulisses sur l'image, perceptibles à qui s'en approche le moins. Ce ruissellement, sur l'image, renchérit bien évidemment sur la coulée naturelle de l'eau dans la chute. Il est même redondant. Qui plus est, la portion inférieure de l'image est colorée d'une teinte orangée, résultat d'une réaction chimique à la chaleur provoquée par le frottement d'un tissu de coton sur l'image. L'ar-

LA CHUTE, 1988, PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC ET BOIS, PHOTOGRAPHIE: 305 × 206 CM; PHOTO: CLAUDE MICHAUD.





moire elle-même qui se dresse aux côtés de l'image géante en est partiellement baignée, comme si l'eau venait mourir à ses pieds.

Cette armoire, comme c'était le cas pour l'appareil-photo d'*Absence* ou la cabane d'*Écho*, ne se donne pas immédiatement comme simulacre. C'est sa patine grise qui finit par troubler le spectateur. De même, si les charnières des portes ont quelque volume, les serrures de même que la poignée en ont étrangement peu. Il en est de même pour la texture du vieux bois, bizarrement lisse et sans aspérités. Jusqu'à ce qu'on s'en approche et qu'on réalise que c'est un ensemble de petites et grandes images photographiques qui en forment la surface.

C'est alors que les signes qui tendaient à rapprocher image et armoire, qui voulaient faire croire à la coexistence tangible de l'un et de l'autre dans une fiction du regard, se

d'ailleurs que la photo a été prise au cours des années soixante. Le pupitre d'écolier fait lui-même assez vieillôt et semble correspondre à la même période. Cette convergence temporelle entre le pupitre de classe et ces images de vacances laisse transparaitre quelque chose qui serait comme les premiers paramètres d'une fiction demeurée incomplète. À nouveau, la patine du bois laisse transparaitre l'effort de simulation de cette reconstitution du pupitre et de la chaise qui l'accompagne. Une petite table d'appoint vient former avec ces deux objets familiers un arrangement semi-intérieur en losange imparfait. Sur le dessus du pupitre, ce qui domine l'image, ce sont d'abord les vagues d'un lac tranquille. Une vague ligne d'horizon vient couper le côté supérieur droit de sa surface, en biais. La disposition même du canot, du coin inférieur droit au coin infé-

peu recommandé pour faire avancer un canot. (Mais c'est peut-être une chaloupe; auquel cas cette posture deviendrait compréhensible!) Et pour achever cette incorporation de l'image et de la surface du pupitre, on retrouve sur la surface des lignes noires qui peuvent tout autant être des égratignures sur la surface du négatif que les lignes du bois dont est fait le pupitre. À regarder l'épaisseur du bois du pupitre, lui aussi reproduit photographiquement, où ces lignes se poursuivent, il devient évident que la seconde hypothèse est la bonne.

Sur la surface de la table d'appoint, l'image du canot est continuée. C'est l'avant du canot qui y est reproduit. Cela vient apporter un indice supplémentaire à l'hypothèse selon laquelle l'embarcation serait une chaloupe car aucune rame n'apparaît à portée de main du personnage féminin (trop



LE PASSAGE, 1988.  
PHOTOGRAPHIE NOIR  
ET BLANC, BOIS.  
BUREAU:  
76 × 92 × 56 CM;  
CHAISE:  
84 × 37 × 46 CM;  
TABLE: 63 × 40 × 40 CM;  
PHOTO: ROBERTO  
PELLEGRINUZZI.

retournent sur eux-mêmes pour devenir d'évidents éléments de simulation. Le *splash* sur la partie inférieure n'est pas là pour faire simplement croire à une érosion réelle de l'eau sur le bois, mais bien pour rendre évidents les signes de la simulation.

Même chose pour *Le Passage*. Sur une petite table de travail, pupitre d'école primaire, on retrouve les images fragmentées d'une ballade en canot en provenance d'un quelconque album de souvenirs. Le style, l'habillement des personnages suggèrent

rieur gauche, suit la même ligne, bien qu'en plus prononcé. L'image finit d'ailleurs, à gauche, par un parallélisme équivoque entre le personnage masculin, qui est agenouillé à gauche dans le canot, et l'extrémité du dessus du pupitre. Comme le canot est incliné vers le bord inférieur droit de l'image, l'homme surplombe l'autre personnage, féminin, revêtu d'un costume de bain des années soixante, à l'autre extrémité de l'image. L'image est cadrée serrée. Les deux personnages se tournent le dos, ce qui est assez

à l'avant de l'embarcation, de toutes façons) alors que la posture de l'autre tend à suggérer qu'il est le rameur. Cet avant de la chaloupe, tronqué du reste de l'image, semble en porte-à-faux. Ce n'est que sous un certain angle qu'il en continue allègrement le fuselage. Sur le siège de la chaise, c'est plutôt l'onde qui apparaît et il est étrange de la voir miroiter plus bas que la surface du lac. Sur tout le reste des meubles, ce sont les veines du bois, grisâtres, qui apparaissent. Cette double image, ce double recouvrement, s'il

est troublant, s'il rend assez clair le statut artificiel des images, n'en fonctionne pas moins comme un palimpseste, comme incorporation d'une image avec une autre qui veut malhabilement se donner comme image. Et tout ce qui reste de l'entreprise, c'est ce vœu pieux; de vouloir se donner pour... quelque chose dont tout indique l'absence réelle. Jusqu'au statut de l'image reproduite et l'artefact choisi comme support qui viennent témoigner d'une fiction relevant de la mémoire. Image de vacances d'été, de parents voguant sur la surface d'un lac, et du pupitre récemment troqué pour une canne à pêche. C'est véritablement un passage que cela évoque. Passage de l'étude à l'oisiveté, bien sûr; mais aussi mémoire de l'enfance, passage d'un état d'enfance à la maturité, mélancolie de ces temps bénis en une représentation qui en amalgame les deux extrêmes. Cette installation fonctionne bel et bien comme une fiction, au même titre que le ferait un roman, par exemple. Comme si, entre les deux éléments qui s'y trouvent suggérés, entre ces deux espaces-temps de l'enfance apposés l'un à côté de l'autre, il se créait un espace de narration, un embryon de fiction.

Qui plus est, cette incorporation volumétrique du souvenir résulte en une œuvre close, fortement clôturée, qui se donne comme totalité autonome. Condensé d'espaces-temps simulés, clone de réel, mais surtout *œuvre poétique*. À condition de donner au terme de *poesis* le sens que les anciens lui donnaient; celui d'un *faire*.

### ...DE LA REPRODUCTION

C'est peut-être dans *Le Naufrage* que transparait le plus ce qui fait l'essentiel du travail de Pellegrinuzzi. Deux tables sont emboîtées l'une dans l'autre. Les quatre parties de celle du dessus ne touchent pas terre puisqu'elle est soutenue par l'autre, de même dimension. Devant ce doublet, une grande épreuve photographique de 305 × 206 cm reproduit une fenêtre donnant sur un bord d'océan. Elle aussi fait l'objet d'une opération de dédoublement. L'image en a été prise deux fois, dans une double exposition. Mais comme on se trouve face à l'image d'une fenêtre, il n'est pas dit que ce redoublement n'est pas là pour suggérer une forme de réflexion déjà opérée par une vitre qui serait elle-même déjà double. On se croirait presque, devant l'image, face à cette fenêtre double reproduisant sa propre image. De même, à l'extrême gauche de la fenêtre, apparaît une autre surface vitrée, ce qui nous amènerait à croire que la fenêtre est disposée en angle droit, sorte de baie vitrée en coude. Un reflet de l'image extérieure y apparaît, comme en un miroir qui se dédoublerait lui-

même. (Cet effet vient rendre encore plus crédible l'hypothèse de la vitre double.) À cause du redoublement de l'image, la ligne d'horizon se fait trouble sur la mer. La suite des sections découvertes par la marée basse et des flaques d'eau fait un tapis moucheté et imprécis. Loin, sur la ligne d'horizon, on voit une vague fumée, seule manifestation d'une présence sur la mer. C'est le seul élément à ne pas être redoublé, ce navire étant si proche du cadre de la fenêtre qu'il disparaît dans la double exposition du film.

En fait, c'est sur la table qu'est reproduite l'image visible d'un bateau. Les deux tables sont, comme jusqu'à présent, recouvertes d'un papier photographique reproduisant la granulation du bois. Parce qu'emboutie par l'autre, celle du dessus ne laisse voir de l'autre qu'une plage en «L» sur laquelle apparaît l'image d'un modèle réduit de bateau. Comme échoué là dans la trame d'une image photographique, sur un faux écueil de faux bois recouvrant une structure simulant une table. Entre l'indice à l'horizon de la présence plausible d'un bateau et celle d'une maquette de navire, il s'établit un lien puisque tous deux sont là comme signes d'une chose absente. Mais signes de différentes natures; présence indicielle de quelque chose pouvant être déduit (Il n'y a pas, sur l'eau, de fumée sans bateau!) et modèle représentatif de ce quelque chose qui, cette fois-ci, est bel et bien un bateau. Le premier est en rapport d'implication plausible avec son référent; le second, de ressemblance. Le premier suppose un effort intellectuel d'implication causale; le second, non, puisqu'il construit, à une autre échelle, des éléments de ressemblance.

Il demeure que l'hypothèse du bateau en détresse est renforcée par le fait que les mâts du modèle réduit semblent être rompus. Mais surtout, cette impression de détresse est sensible dans le soin apporté à scruter l'horizon. Il réside une insistance inquiète dans le redoublement de ce champ de vision obsédant, occupant tout l'horizon. Tout ce qui serait l'intérieur de l'habitation à laquelle appartiendrait cette fenêtre est obscurci par la prise de vue en contrejour, insistant ainsi sur l'extérieur. Seule pièce-témoin de cet intérieur, la double table sur laquelle est suggérée l'image d'un naufrage. Cette coprésence dans l'installation de la table et de la fenêtre photographiée est encore une fois simulation avouée de la coprésence tangible et réelle entre une «vraie» table et une «vraie» fenêtre, dans ce «vrai» lieu que serait la maison d'où a été prise cette image.

En bref, ce que met ici en scène l'installation, c'est cette opération existentielle qui fait l'essentiel de la photographie: la coprésence d'éléments qui vient redoubler le fait qu'il y ait eu coprésence d'un témoin et de

cette scène. Matérialisation tangible, mais qui doit passer par le simulacre pour arriver son effet, d'un réel par la mise en réel avouée d'un *look alike*.

La photo comme preuve d'existence devient ici existence de preuves reconstituant la prise. Après la longue suite et les échanges avoués entre artefact et réalité, entre indices reconstitués et signes construits, l'opération se replie sur elle-même, s'annule presque et nous replace devant les indices, preuves d'existence, comme elle le ferait devant un signe, convention de ressemblance. Ravalement des opérations en un automatisme absolu; je suis devant cette image comme l'a été le photographe devant son référent. Redoublant sa position, je l'annule du coup. Je suis devant cet indice comme lui l'a été devant le référent. Le travail de sa saisie par l'appareil qu'il a relancé en contruisant des *look alike*, il me le rend perceptible. Il en fait pour moi, une expérience de constat d'existence comme cela l'a été pour lui. Et dans cette relativisation excessive des opérations photographiques, dans cet emboutissement final entre présence et redoublement, je suis devant la photographie comme devant son propre absolu. Absolue prise de réel.

### NOTES

1. *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, Collection Débats, 1981.
2. Toutes les citations qui précèdent proviennent de la page 75 de *Simulacres et simulation*.
3. *Regard sur la photographie actuelle au Québec*, Chicoutimi, Galerie Séquence, 1988, p. 9.
4. Payant, René, «Échos et écarts», in *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-87*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 517.
5. *Ibid.*, p. 471.
6. Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Éditions Fernand Nathan/Labor, 1983, p. 70.
7. *Ibid.*, p. 69.
8. *Ibid.*, p. 76.
9. *Ibid.*, p. 83.

Sylvain Campeau est critique d'art et vit à Montréal.

Roberto Pellegrinuzzi's work is closely linked to the construction of "clones." With these, however, he questions perceptual precepts upon which the reception of photography rests. In this article, the author attempts to gauge the relationship/distance between those constructed simulacra and precepts. Reenactments of the photographic apparatus itself, Pellegrinuzzi's installations also involve and challenge the viewer in a mise-en-scène where the inherent artifices of the photographic gesture are exposed.