

ROBERTO PELLEGRINUZZI

Galerie Brenda Wallace, Montréal, 23 mars – 20 avril

Dans son célèbre *Rapport sur le daguerréotype*, François Arago exprime d'entrée de jeu le regret que la photographie n'ait pas été découverte plus tôt. Selon lui, si la photographie avait existé au XVIII^e siècle, elle n'aurait pas hésité à s'acquitter de la tâche morale consistant à préserver l'image «d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs, ont privé à jamais le monde savant». La photographie aurait donc raté une belle occasion d'accomplir une action édifiante. De même, un contemporain d'Arago intéressé par les sciences naturelles pourrait regretter que ses prédécesseurs férus des sciences de la vie n'aient pas pu léguer de savantes applications photographiques. À une époque où la volonté de jeter un regard minutieux sur le monde s'accompagnait d'un idéal de la représentation nourri des privilèges de l'observation, il y a fort à parier que la photographie eût joué un rôle de premier plan dans la mise en ordre du vivant. Les travaux récents de Roberto Pellegrinuzzi paraissent prendre au mot le projet dix-huitiémiste d'enquêter sur le naturel.

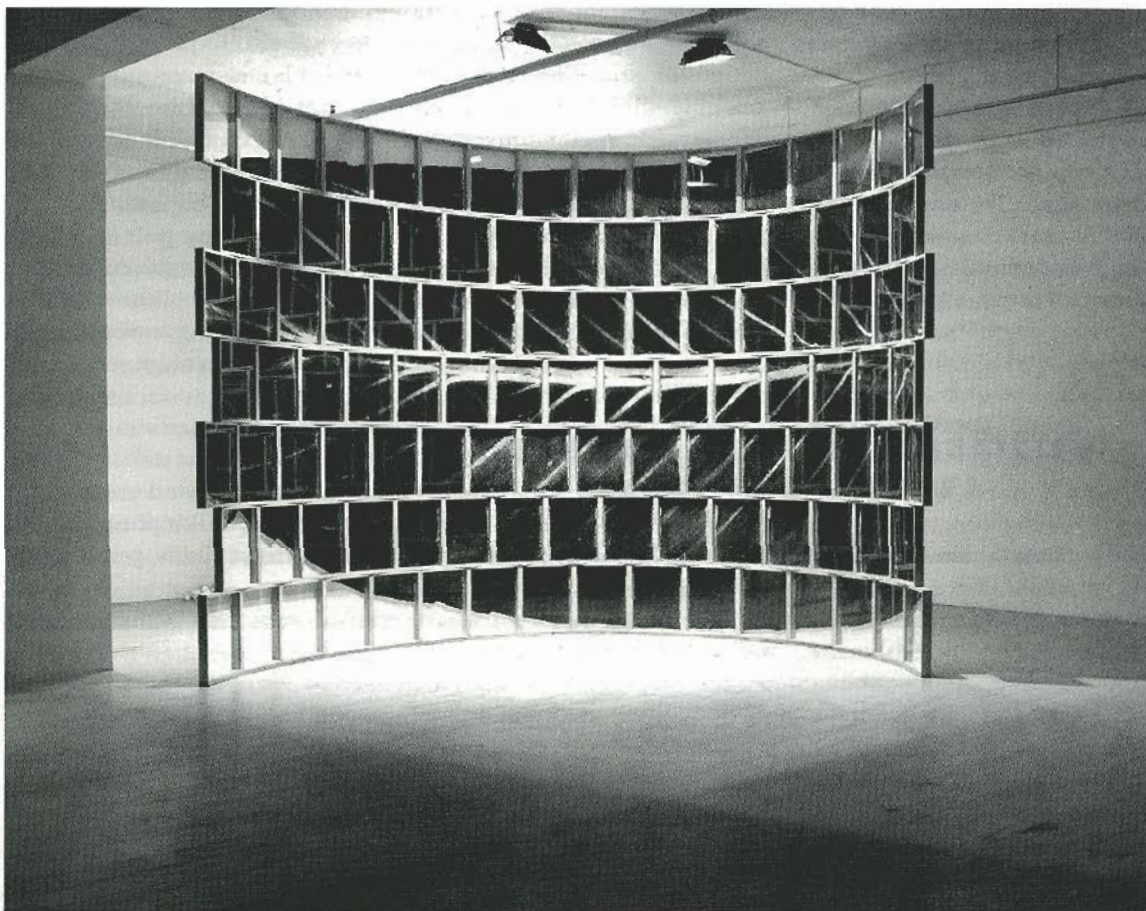
On a longuement glosé sur la dimension indicielle de l'image photographique et de ses rapports à l'affect. D'ailleurs, certaines pratiques exploitent sciemment les sentiments engendrés par la contiguïté de l'objet photographique. Pensons à la photographie journalistique qui souhaite éveiller un sentiment moral, à la photographie intime qui émeut ou encore à la photographie pornographique qui enrage, excite ou ennuie. On

a, par ailleurs, moins souvent parlé de la capacité de la photographie à générer un affect *moyen* (Barthes). Ce genre de sentiment, qui découle par exemple du plaisir de la découverte, semble être le lot de la photographie appliquée, soit d'une photographie foncièrement documentaire et directement engagée

tifique par le biais d'une réflexion sur la généalogie de la photographie appliquée aux sciences naturelles.

Commentons d'abord l'œuvre de petit format intitulée *Matrice*, 1991, puisque c'est précisément d'elle que *Le Chasseur d'images (détail)* origine. Un cadre horizontal accroché au mur montre une feuille de plante verte collée sur un plan convexe. Le mode de présentation de cette feuille s'apparente à celui rencontré dans les planches de botanique où une esthétique de la nudité notamment exprimée par l'emploi d'un fond neutre permet au végétal de se présenter explicitement. De plus, cette feuille est découpée par un fin quadrillage qui l'atomise davantage poursuivant ainsi la logique paradoxale des sciences naturelles qui, pour être au plus près de la nature, semble devoir du coup la

te feuille. Comme on le devine, l'agrandissement morceau par morceau du contenu de *Matrice* continue à vider la feuille de son naturel du reste déjà altéré. D'abord en renonçant à reproduire la feuille grande nature, *Le Chasseur d'images (détail)* compromet l'un des principaux moyens de connaître le vivant, soit celui de l'expérience. En amplifiant les détails qui caractérisent cette espèce foliée, l'œuvre monumentale de Pellegrinuzzi privilégie plutôt l'observation comme mode de connaissance de la nature corroborant ainsi l'idée voulant que la photographie, à la suite du microscope, soit dans la lignée des instruments au service des sciences de la vie. Aussi, le noir et le blanc de la reproduction photographique inscrit-il délibérément le sujet observé dans le champ de l'analyse en désignant la forme plus que la



ROBERTO PELLEGRINUZZI, LE CHASSEUR D'IMAGES (DÉTAIL), 1991, PHOTO NOIR ET BLANC, BOIS, VERRE ET CARTON, 109 ÉLÉMENTS : 31,5 X 39 X 4,5 CM

dans une entreprise savante. Avec *Le Chasseur d'images (détail)*, 1991, Pellegrinuzzi renoue avec cette tradition de la photographie scien-

détruire. Face à cette œuvre apparaît *Le Chasseur d'images (détail)* qui est la reproduction photographique grand format de la di-

couleur comme le principal critère d'évaluation. De plus, l'atomisation exacerbée de la feuille ne fait que renforcer l'impression d'une

nature plus théorique que vivante.

Ce processus de dénaturalisation de la feuille inauguré par *Matrice* et poursuivi par *Le Chasseur d'images (détail)* ne saurait toutefois satisfaire les exigences d'une taxinomie des végétaux. Car comment pourrait-on répondre aux objectifs didactiques établis par un tel classement si l'intégrité physique de l'objet d'analyse n'est pas assurée? Cette feuille incomplète pose en effet un sérieux problème d'identification. Ne remplissant pas les conditions minimales nécessaires pour l'identifier, il nous paraît donc évident que cette feuille n'est assujettie à aucune taxinomie. Puisque la nomination du visible est à la base de toute classification, on imagine mal comment cette feuille pourrait prendre place dans un système de connaissance intéressé à établir les constantes et les variations entre les différentes espèces. Cependant, l'œuvre de Pellegrinuzzi demeure liée aux applications photographiques produites par les sciences empiristes principalement en ce qui a trait à la méthodologie employée. *Nature morte*, 1989-1990, est à cet égard particulièrement intéressante. Formant une plante entièrement composée de photographies de feuilles, cette œuvre pousse à l'extrême l'ambition des

sciences naturelles d'être au plus près de leur objet. Or, en proposant une adéquation parfaite entre la feuille et sa représentation, *Nature morte* crée un monstre d'inanité parfaitement respectueux de la logique paradoxale qui anime les sciences de la nature.

Sans pour autant affirmer que le botaniste en herbe préférerait l'œuvre de Pellegrinuzzi aux études du frère Marie-Victorin, il reste néanmoins que *Le Chasseur d'images (détail)*, tout comme *Matrice* et *Nature morte*, est le résultat d'un travail patient et minutieux. Dans le catalogue accompagnant l'exposition, Olivier Asselin insiste avec raison sur l'importance du lien qui unit le travail de Pellegrinuzzi aux origines historiques de la photographie. Il y a en effet dans son usage du médium une dimension artisanale qui évoque l'enchantement des premières images. Il y a aussi dans la disposition spatiale de l'œuvre une référence à l'installation comme mode de présentation contemporain. Cette œuvre, qui paraît issue d'un herbier impossible, théâtralise plus qu'elle n'analyse le vivant convoquant ainsi le spectateur à faire l'expérience d'un espace où la nature se montre rebelle au classement.

– VINCENT LAVOIE