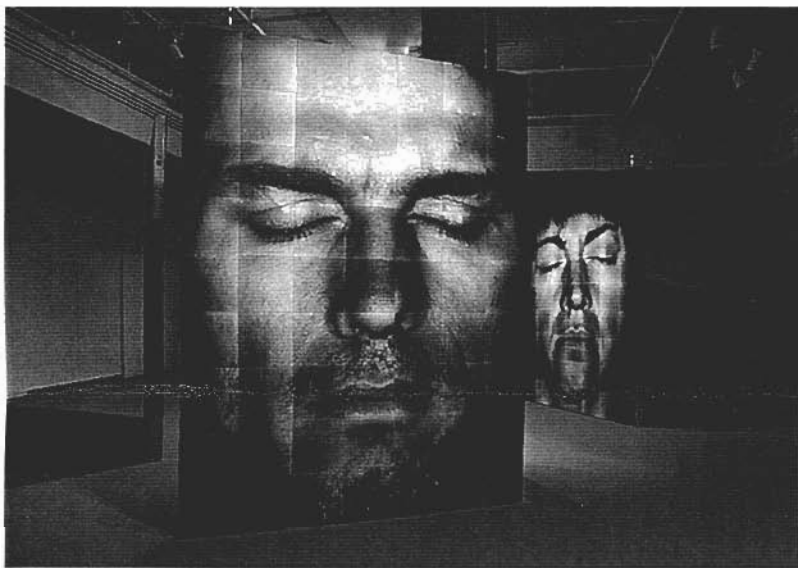


## ROBERTO PELLEGRINUZZI

Galerie de l'UQÀM, 1<sup>er</sup> septembre - 9 octobre



ROBERTO PELLEGRINUZZI. SÉRIE «LES ÉCORCHÉS», 1999. ÉPREUVES À LA GÉLATINE ARGENTIQUE, BOIS, CARTON, ÉPINGLES À SPÉCIMEN, 3,25 X 2,51 M. CHAQUE PANNEAU; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE DE L'UQÀM.

Les dernières cibles de Roberto Pellegrinuzzi constituent plus que des changements de motifs, elles poursuivent plutôt une intensification du travail de deuil qui sous-tend toute son entreprise. En effet, dès son déclenchement, la démarche de Pellegrinuzzi prend acte de la distance infranchissable qui sépare le signe et son référent. Les premières installations énoncent l'auto-

nomie de la production photographique et matérialisent l'hétérogénéité du fragment de réel interprété sur la pellicule. Ainsi, dans l'œuvre éponyme de 1985, l'inscription murale «ABSENCE» sonne le glas de la représentation en même temps qu'elle ouvre un espace qui, contrairement à tant de travaux photographiques, se tiendra constamment dans cette impossibilité. Il n'y a rien

à photographier, rien à écrire dans la lumière. Il n'y a rien à voir que la pellicule. De ces constats se dégage une thématique de la perte, inscrite dans les titres de 1988: *Le Naufrage*, *La Chute*.

De cette mise en scène d'une «mort annoncée» qui ne manque pas de pathos, Pellegrinuzzi est passé, dans un mouvement inverse, à un méticuleux travail intime qui n'est pas sans rapport avec l'étape du deuil qui consiste à recueillir toutes les traces laissées par l'objet perdu. L'appellation de la série «Le Chasseur d'images» (1990-1994) désigne cette quête infinie, qui prend deux formes toujours actuelles: la fragmentation et l'épinglage. L'utilisation des «épingles à spécimen» (selon le descriptif des œuvres) afin de fixer les épreuves photographiques apparaît en effet dès 1992 et rend compte de la rigueur scientifique de la recherche autant que d'un désir de conservation de la chose défunte. L'application d'une grille régulière afin de constituer ou de retenir l'image date aussi de cette époque, comme une tentative d'emprisonner l'objet (épingler peut vouloir dire emprisonner) pour en compenser la perte. Les références au travail du botaniste par le recours aux boîtiers et aux apparences de l'herbier matérialisent un tel souci. Mais les titres *Nature morte* (1989-1991) et *Les Feuilles mortes II* (1994) se répondent afin d'encadrer cette période sous le signe de l'inéluctable.

Le paradoxe de la dissection scientifique consiste à répéter la perte pour tenter de l'annuler. Pellegrinuzzi radicalise cette contradiction en transformant symboliquement son appareil en arme. Dès lors, le *Chasseur* devient tueur, il dirige son viseur vers l'objet devenu cible. Le morcellement s'accroît et les paysages de 1998 et 1999 sont mitraillés de centaines d'aiguilles: dans *Cible/Paysage III* (1999), qui ouvre l'exposition de la Galerie de l'UQÀM et qui la hante en quelque sorte, les minuscules fragments de photographie paraissent attrapés au vol par les épingles tirées comme des flèches par le photographe et fichées dans le support de façon à créer un étrange relief. C'est à partir de cette limite atteinte que se développe le nouvel accrochage du sculpteur pho-

tographique qu'est Roberto Pellegrinuzzi, qui met en perspective la dernière pièce avec les travaux récents. La commissaire Louise Déry présente la problématique de l'œuvre dans une publication de haute teneur.

Un deuil ne s'accomplit pas sans l'incorporation ni la magnification intérieure de l'objet perdu. Les œuvres récentes remplissent cet office à l'intérieur du même cadre formel, en raffinant la technique. Après avoir reproduit l'éclatement de l'objet (les indications *feuilles*, *détail* et *fragments* incluses dans les titres de 1990 à 1993 l'attestent) jusqu'au seuil de la dissémination, Pellegrinuzzi ajuste le zoom sur chaque particule et l'agrandit. Cependant, le motif a changé de nature: ni feuille, ni paysage. Que le corps humain fasse l'objet de la nouvelle visée signale l'entreprise d'incorporation. Les mains composées en gros plans de *40 Instants* (1998) signifient d'abord, plus que des objets représentés, celles du photographe. En fait, ce sont les mains de la photographie. Ouvertes, étalées, sans geste, sans signe, réversibles, mais scrutées à la loupe: lignes, plis, veines, poils, pores, ongles. La luminosité interne qui semble émaner de ces mains indique une transmutation: elles se sont délestées de la chair et sont devenues surface photographique, pure écriture de lumière. Chez le photographe, il s'agit d'une métaphore ancienne qui prend corps: la pellicule est la peau de l'image. Dès lors, explicitement, l'artiste met en jeu son nom propre.

L'installation *Les Écorchés*, qui donne son titre à l'exposition, se constitue de trois diptyques d'immenses portraits (deux femmes, un homme) se faisant face, chacun composé de soixante-trois carrés photographiques agencés de façon à construire un visage. Les yeux fermés accentuent l'impression qu'il s'agit d'imposants masques funéraires. Les noms des modèles renvoient à la photographie (*Lucie* signifie lumière et *Claire* évoque la chambre claire...) et au photographe (le P de *Pierre* rappelle l'initiale du nom de l'artiste). Or, la solennité et l'intensité produites nient toute expression de perte. Au contraire, ces mosaïques de détails assemblés avec décalages et asymétries sont des visages construits (et non reconstruits),

des surfaces de lumière et d'ombre. L'impression de réversibilité se crée par l'inversion subtile de quelques détails (par exemple, chez tel sujet, tache sous la paupière gauche, puis en face sous la droite). Il s'agit donc de visages sans profondeur, sans chair, sans os, sans nerf. Sans intérieur ni extérieur. Ces pures surfaces appartiennent à l'espace impossible de la photographie. Elles sont tout le contraire de l'acception habituelle du terme «écorché», statue ou dessin d'un corps humain «dépouillé de sa peau» (*Pensées détachées sur la peinture*). Les *Écorchés*

de Pellegrinuzzi sont pure peau, pure pellicule, des écorchés dont on a rejeté le corps et dont on n'a conservé que l'enveloppe, finement et régulièrement découpée, puis épinglée sur le modèle de la grille. Denis Diderot entendait exclure de l'apprentissage du peintre l'étude de l'anatomie et celle des écorchés: «En peinture comme en morale, il est dangereux de voir sous la peau.» Conforme à cette leçon, l'art du photographe s'arrête à la pellicule et arrive à faire le deuil du corps.

— ANDRÉ LAMARRE