

L'homonymie des images

Patrice Loubier

Number 61, Winter 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46609ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loubier, P. (1995). Review of [L'homonymie des images]. *Inter*, (61), 57–57.

sur l'exposition *Vases et montagnes* d'Ivan BINET à La Chambre

blanche, 21 septembre au 16 octobre 1994

L'HOMONYMIE DES IMAGES

Patrice LOUBIER

LA CHAMBRE BLANCHE PRÉSENTAIT L'AUTOMNE DERNIER, AVEC UN PARTI PRIS DE SIMPLICITÉ QUI POUVAIT D'ENTRÉE DE JEU SURPRENDRE, LES PHOTOGRAPHIES DE PAYSAGE D'IVAN BINET. LE VISITEUR NE TROUVAIT LÀ AUCUNE ARTICULATION INSTALLATIVE, MAIS SEULEMENT LES ŒUVRES ELLES-MÊMES, TOUT SIMPLEMENT ACCROCHÉES AUX MURS. OR CE DÉPOUILLEMENT PERMETTAIT JUSTEMENT AUX IMAGES DE BINET DE RÉVÉLER TOUT LEUR INTÉRÊT ET LA PERTINENCE DE SA DÉMARCHE.

De quoi s'agissait-il ? De vues panoramiques de montagnes se reflétant dans des lacs. Rien que de très traditionnel, sinon que ces photographies noir et blanc étaient présentées de côté, à la verticale, le paysage se montrant « debout » devant le spectateur. Cette réorientation (ou désorientation) des photographies au demeurant très réalistes de BINET provoquait au

sein de l'image tout un jeu de métamorphoses et d'allusions subliminales. Le spectateur avait soudain l'impression de regarder non plus une montagne, mais d'apercevoir des corps, de mystérieuses anfractuosités, des sinuosités anatomiques — et bien sûr les *Vases* du titre. L'effet de suggestion était aussi obtenu au moyen de la prise de vue ; la pente d'une montagne voisine se profilant au bas de l'image faisait par exemple office de pied pour le vase. Le lien de la représentation à son modèle devient ici ambigu, et l'œil du spectateur prenait bientôt plaisir à s'égarer en multipliant les interprétations de l'image.

Le procédé de BINET est donc élémentaire mais fort efficace. Car la seule rotation du paysage à 90° provoque une gestalt inédite : de manière intermittente, la montagne et son reflet cessent d'être perçus comme des réalités distinctes et se fondent en une entité visuelle unique et illusoire. Et les différentes figures que le spectateur croit y reconnaître ne sont pas autre chose que les hypothèses qu'il expérimente pour identifier un référent naturaliste et retrouver la vraisemblance de l'image.

Par là le travail de BINET illustre une vieille vérité de l'art : l'œil est à lui-même son meilleur illusionniste. Il faut relire à ce propos le passage fréquemment cité des *Carnets* de Léonard de Vinci, où le peintre suggère de trouver l'inspiration en observant un vieux mur jusqu'à ce que des paysages ou des scènes de bataille apparaissent au milieu de ses lézardes et de ses marques. Un peu de la même manière, grâce à leur symétrie très prégnante qui fusionne la montagne en une forme chimérique, les photographies de BINET entraînent la perception à devenir une activité *projective* qui n'est pas sans rappeler les tests de Rorschach.

Ici, la capacité du regard à s'illusionner — c'est-à-dire à « préférer » reconnaître un vase imaginaire plutôt qu'une montagne réelle — semble indiquer que l'œil est moins habile à dissocier les composantes iconiques d'une configuration symétrique verticale que celles de la même configuration disposée à l'horizontale. Car si la suggestivité des photographies de BINET repose à l'évidence sur la symétrie inhérente au motif, cette symétrie ne « trompe » le spectateur que lorsque le paysage est placé de côté. En ce sens, le regard semble interpréter l'image comme le corps s'oriente dans le monde : en s'aidant du haut et du bas que détermine la gravité pour identifier les figures. Et c'est ce référentiel de la gravité, déterminant pour le paradigme perspectiviste qui a régi longtemps la représentation occidentale, que BINET perturbe pour désorienter l'œil et ouvrir le champ connotatif de l'image.

Cette verticalisation du paysage a des précédents, notamment dans l'histoire de la peinture. On se souviendra entre autres du choc éprouvé par KANDINSKY lorsque, entrant dans son atelier, il aperçut sans la reconnaître une de ses toiles accrochées sens dessus dessous ; cette rotation purement accidentelle de l'œuvre sur elle-même allait conduire le peintre, selon l'anecdote, à la « révolution » d'une peinture abstraite, libérée de la contrainte de ressembler à un modèle extérieur. Un autre grand exemple de « renversement » serait l'urinoir métamorphosé en *Fontaine* par l'inversion (sans jeu de mots) que lui fit subir DUCHAMP.

Le renversement qu'opère BINET, lui, se joue à travers la similitude qui caractérise une chose et son reflet. On sait toute l'importance du thème de la réflexion dans l'histoire de la peinture, thème qui constitue justement une allégorie par laquelle elle s'est pour ainsi dire pensée elle-même en réfléchissant sur son propre pouvoir de représentation, depuis les *Ménines* de VELASQUEZ jusqu'aux très contemporains tableaux à clé de Mark TANSEY (je pense notamment à sa *Montagne Sainte-Victoire* qu'on pouvait voir lors de sa récente rétrospective au Musée des Beaux-arts de Montréal). BINET exploite aussi le motif du reflet, mais pour troubler la garantie de cette ressemblance entre image peinte et modèle dont il était justement la métaphore.

Le photographe joue aussi sur le format des images pour provoquer d'autres effets de sens. Si les photographies de petites dimensions connotent par leur échelle les objets qu'elles suggèrent — comme les vases — en revanche les plus grandes semblent faire irruption dans l'espace et confronter le spectateur à leur propre présence, le mettant par là même en jeu comme corps situé dans le monde : par quoi le paysage retrouve son ampleur propre.

Effet de présence mais aussi d'imaginaire, leçon sur l'écart jamais comblé entre le signe et le réel, les photographies d'Ivan BINET sont éminemment propices à la rêverie et appellent à une contemplation prolongée. ■

