Notos

N° 2 | 2014
Regards de jeunes chercheurs sur l'art et la littérature d'Italie et d'ailleurs

Le paysage italien: regards de photographes contemporains

Pascale OLIVIER

Édition électronique :
URL :
https://notos.numerev.com/articles/revue-2/675-le-paysage-italien-regards-de-photographes-contemporains
DOI : numerev_062
Date de publication : 01/09/2014

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : OLIVIER, P. (2014) Le paysage italien: regards de photographes contemporains. *Notos*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_062

Mots-clés :

Pascale Olivier

Le paysage italien: regards de photographes contemporains

Depuis la naissance de la photographie dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le paysage italien est l'un des thèmes privilégiés des créateurs. Ceux-ci sont confrontés au poids de la tradition artistique, et ce pour deux raisons: d'une part, quand nous tentons de nous représenter la péninsule, nous faisons nécessairement appel non seulement à la tradition littéraire – Goethe, Stendhal – mais aussi à celle des védutistes du XVIIIe siècle et des voyageurs du â□□Grand Tour'.

D'autre part, la photographie tend bien souvent à imiter la peinture parce que la critique et les institutions lui refusent longtemps le statut d'art[1]. Nombreux sont donc les photographes qui contribuent à exalter l'image traditionnelle du *Bel Paese*, avec ses richesses artistiques, depuis les florentins Alinari jusqu'aux journalistes reporters d'images de l'après-guerre tel Gianni Berengo Gardin (1930):

> Così dunque la fotografia diventa attrice principale o almeno coattrice e coautrice di un ritratto mitico d'Italia del quale sono attori conosciuti solo pochi fotografi ma di cui sono autori reali centinaia di operatori da loro derivati.[2]

Ainsi, alors qu'au XXe siècle, l'on peut voir, dans le domaine de la photographie, se

multiplier des expériences significatives, notamment aux États-Unis, qui interrogent les potentialités linguistiques du médium – objectivité, automaticité, connexion au réel –, la photographie italienne reste longtemps l'apanage des â□□photojournalistes' d'un côté et des amateurs de l'autre. Cela s'explique probablement par le développement industriel relativement tardif du pays, le poids des arts dits Ê½classiquesÊ¼ et le caractère avant tout populaire de cette pratique à la portée de tous – Ê½un art moyenÊ¼ selon Bourdieu[3].

Cependant, à la fin des années 70 et au début des années 80, s'affirme une Ê½nuova fotografia italianaÊ¼, une Ê½fotografia dello sguardoÊ¼ comme la définit la critique Roberta Valtorta[4], une Ê½*fotografia del pensiero debole*Ê¼ comme la définit en revanche Claudio Marra[5]. Celle-ci influence radicalement la manière de concevoir la photographie et sa pratique pour les générations successives. Ainsi, pour tenter de comprendre le regard des photographes contemporains sur le paysage italien, il est nécessaire de mettre en évidence les enjeux d'un tel renouveau dans ces années-là.

L'emblème de ce tournant est l'exposition-livre-catalogue *Viaggio in Italia*[6]. Le projet de Luigi Ghirri (1943-1992), en 1984, est un projet collectif auquel participent une vingtaine de photographes, pour la plupart de nationalité italienne, comme Mario Cresci (1942), Gabriele Basilico (1944-2013), Guido Guidi (1941), Olivo Barbieri (1954). Ceux-ci tentent d'offrir des pistes de réflexion sur les possibles manières de vivre sur le territoire italien, sur les possibles manières de le Ê½com-prendreÊ¼, posant leur regard, au travers de leur appareil photographique, sur les traces visibles des profonds changements qui ont eu lieu au cours du siècle dernier.

Le titre et la couverture sont significatifs: il s'agit, face aux clichés que peuvent véhiculer les cartes postales, de mettre en discussion la perception d'un territoire, que chacun de nous a pu développer depuis son enfance. La carte de la péninsule évoque les connaissances géologiques, géographiques, administratives que nous avons acquises à l'école primaire. Le regard de ces artistes, comme peut-être celui de l'écolier, se veut donc à la fois neuf, d'une certaine façon objectif et immaginatif, mais aussi personnel et esthétique. Toutefois, ces photographes s'intéressent au Ê½hors-champsÊ¼, à cette Italie du quotidien, celle des périphéries qui, dans ces années-là, semble oubliée de la représentation photographique. Ainsi Ghirri explicite les motivations d'un tel projet à ses élèves, lors d'une leçon, le 3 février 1989, à l'Università del Progetto di Reggio Emilia:

> Quindi il recupero della rappresentazione visiva, oltre alla parola o all'informazione "tecnica", come strumento di relazione con il mondo, di rapporto con l'ambiente, può avere un grande peso culturale e una grande efficacia. Questa è una delle ragioni che alcuni anni fa mi hanno spinto a organizzare una grande mostra di fotografia italiana, che comprendeva il lavoro di una ventina di fotografi, ironicamente intitolata *Viaggio in Italia*. Voleva sottolineare la necessità non tanto di riappropriarsi dell'ambiente, ma di relazionarsi di nuovo con l'ambiente nel

suo insieme.[7]



Couverture du livre-catalogue de l'exposition *Viaggio in Italia*, organisée à la Pinacoteca Provinciale de Bari en 1984, sous la direction de Luigi GHIRRI, Gianni LEONE et Enzo VELLATI, *op.cit.*

Il faut rappeler qu'au début des années 80, nombreuses sont les mutations que le pays, le territoire et la population subissent. Sur le plan économique, la phase tardo-industrielle est achevée: l'environnement montre désormais les signes de ce que l'on appelle l'Ê½archéologie industrielleÊ¼. Dans le paysage, on note les contrastes produits lors de la phase de forte urbanisation, dans les grandes villes après la guerre puis dans les localités périphériques à partir de 1970. Au niveau culturel, la télévision domine le

monde des images. La hybris moderne ou post-moderne, dénoncée dix ans plus tard par Marc Augé, semble modifier profondément notre rapport au monde extérieur. Selon l'anthropologue, par le truchement du système médiatique audiovisuel, nous assistons à une succession de plus en plus rapide d'évènements, ce qui change notre rapport au temps; les moyens de communication, qu'ils soient réels ou virtuels, engendrent une relativité des distances spatiales, le proche et le lointain se superposent; au même moment, le sujet contemporain délaisse de plus en plus les références collectives au profit de références personnelles[8]. Ces trois types d'excès, pour Marc Augé, caractérisent la phase successive à la modernité. Dans ces conditions, il apparaît clairement que l'espace, c'est-à-dire le Ê½dehorsÊ¼ semble toujours plus problématique:

> Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace.[9]

Ces artistes – l'écrivain Gianni Celati se joint aux photographes en proposant une nouvelle, Verso la foce. (*reportage, per un amico fotografo*)[10]–, comme le suggère la couverture, participent à un projet global: personnes, objets, lieux, paysages, la photographie doit embrasser tous les aspects de la vie de façon autonome. Ce phénomène est caractéristique du développement de l'art tout au long du XXe siècle; en effet, selon Roberta Valtorta:

> Nella sua storia, la fotografia manifesta molto presto una tipica attitudine a confrontarsi con la complessità del mondo in senso molto ampio […] e a scavalcare dunque i recinti dei generi. Ma è all'indomani del terremoto delle Avanguardie storiche che questa attitudine ad aprirsi e a trasformare ogni oggetto del mondo in esperienza estetica si fa palese.[11]

C'est pourquoi, quand nous abordons les travaux de ces photographes dans les années 80 et les travaux de ceux qu'ils ont inspirés par la suite, il nous faut préciser ce que l'on entend par Ê½paysageÊ¼:

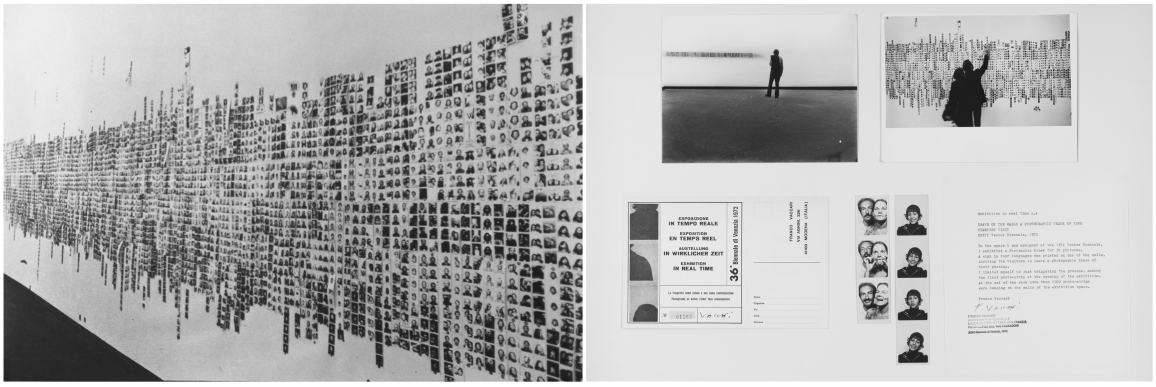
> [...] per cercare di definire e di capire lo connotiamo dunque come paesaggio tardoindustriale, oppure postindustriale, oppure postmoderno, a indicare qualcosa che viene dopo: una situazione nella quale la natura sembra essere uscita di scena cedendo il passo a un mondo del tutto urbanizzato, industrializzato, diluito in uno spazio pieno di segni e indistintamente trasformato in periferia. [...] Continuiamo a chiamare paesaggisti degli artisti che sono invece fotografi che indagando l'ambiente indagano se stessi, cercando di ricomporre la storica frattura uomo-mondo.[12]

Du reste, les acteurs des différentes avant-gardes historiques ont revendiqué un art comme vie et une vie comme art. Mais c'est peut-être le travail de Duchamps qui permet aux photographes de se libérer des problèmes de genres et de statut: le *ready-made* ou objet trouvé met en crise le rôle de l'auteur et l'importance de la technique et du geste. L'expression artistique se revendique comme conceptuelle et favorise de plus en plus la communication aux dépends du résultat:

> Anche la fotografia inizia a essere intesa come messaggio: non più mimesi del reale né volutamente “arte”, non più documento oppure arte, ma insieme più complesso di segni.[13]

Ainsi, dans les années 70, sur la vague de l'Informel, qui naît de la nécessité pour l'artiste de se mettre en relation avec le monde extérieur, deux grandes figures italiennes expérimentent les possibilités linguistiques propres à l'appareil photographique. D'une part, Ugo Mulas (1928-1973) interroge, entre 1970 et 1972, les différentes caractéristiques du médium, comme les notions de négatif, d'empreinte, d'objectif, d'échelle, d'opérateur, etc. Il réunit ces opérations sous le titre significatif de *Verifiche*. D'autre part, Franco Vaccari (1936) met en discussion le rôle du photographe, en proposant une installation à la Biennale de Venise de 1972 intitulée *Esposizione in tempo reale n°4. Lascia su questa parete una traccia del tuo passaggio*. Le visiteur est ainsi invité à réaliser un cliché dans un Photomaton qu'il peut accrocher sur un mur blanc: l'intervention manuelle disparaît du processus de création au profit d'un geste purement mécanique. La photographie se veut donc avant tout *expérience*. Pour les photographes de *Viaggio in Italia*, la composante essentielle et existentielle de l'acte

photographique réside dans la construction d’une relation avec le monde extérieur.



Photographie de l'installation *Esposizione in tempo reale n°4. Lascia su questa parete una traccia del tuo passaggio*, à la Biennale de Venise en 1972.

En outre, la date de 1984 est significative puisqu'elle marque le début de la mission transalpine de la DATAR (1984-1989), à laquelle participe du reste Basilico. Dirigée par François Hers et Bernard Latarjet, sur les traces de la mission héliographique[14] au XIXe siècle, la mission a pour but de documenter le patrimoine français. Cependant, ce qui fait son originalité, c'est qu'elle laisse une entière liberté expressive aux artistes, qui n'ont pour seule contrainte que l'attribution d'une aire géographique:

La mission de la DATAR se concentre sur les zones urbaines déconsidérées (nouveaux quartiers, périphéries) aussi bien que sur les sites ruraux et maritimes. Le recensement est constitué d'images envisagées comme relevant à la fois d'un programme d'archive et d'une création personelle.[15]

Les photographes de la DATAR, comme ceux dont nous cherchons à comprendre les poétiques, sont influencés par les travaux des artistes qui participent, en 1975, à une exposition particulièrement importante à la George Eastman House de Rochester (New York), au titre évocateur "New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape"[16]. Sous la direction de William Jenkins, l'exposition réunit huit photographes américains – parmi eux, Robert Adams (1937) et Lewis Baltz (1945), lequel participe lui-aussi par la suite au projet de la DATAR – et les époux allemands Bernd et Hilla Becher (1931-2007 et 1934). Ceux-ci tentent de rendre compte du paysage américain en pleine transformation, un paysage dans lequel la nature semble de plus en plus menacée. Ils revendiquent donc l'héritage de la photographie documentaire à caractère sociologique de Walker Evans (1903-1975) – on pense ici à son travail frontal, détaché, démocratique sur l'Amérique des années 30, dans le cadre du projet public de la Farm Security Administration (FSA) –, ou encore l'héritage de Robert Frank à travers *Les Américains* [1958][17].



Walker EVANS, *Truck and sign*, New York, 1930.



Robert FRANK, sans titre, de la série *Les Américains*, 1958.

Aussi pouvons-nous dire que la figure du Ê½nouveauÊ¼ photographe en Italie est celle d'un artiste qui ne privilégie aucun aspect de la réalité, qui tente de regarder le Ê½dehorsÊ¼ sans jugement trop rapide, qui tente d'observer les mutations dont le

territoire italien dans son ensemble porte les traces. En ce sens, Claudio Marra précise:

> Come secondo elemento caratterizzante occorre invece segnalare la particolare modalità linguistica adottata da tutti questi autori, una formula espressiva decisamente a tono basso, più descrittiva che interpretativa, e comunque in controtendenza rispetto alla spettacolarità comunicativa che si andava diffondendo nell'industria culturale a inizio decennio.[18]

Enfin, le projet de Ghirri est une œuvre collective, qui inspire toute une série de projets soutenus par les institutions publiques. Parallèlement à ses recherches personnelles, chaque artiste cherche à analyser une relation au monde qui l'entoure dans une perspective à la fois anthropologique, historique, sociologique et évidemment artistique. Cette totalité de l'expérience se manifeste aussi par la diversité des horizons culturels de ces artistes: Mimmo Jodice est photographe (1934), Basilico est architecte de formation, Vincenzo Castella est anthropologue (1952), Giovanni Chiaramonte est philosophe (1948). Les propos de Ghirri, au sujet de son premier livre *Atlante* (1974), soulignent cette globalité de l'expérience artistique:

> L'atlante è il libro, il luogo in cui tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali, sono convenzionalmente rappresentati: monti, laghi, piramidi, oceani, città, villaggi, stelle, isole. In questa totalità di scrittura e di descrizione, noi troviamo il posto dove abitiamo, dove vorremo andare, il percorso da seguire.[19]

Après cette mise en perspective historique, nous voudrions présenter quelques photographies qui illustrent certaines problématiques soulevées par les recherches de ses photographes, dans une approche pluridisciplinaire.

Tout d'abord, puisque nous traitons du paysage italien, il faut analyser ce qu'implique la notion de paysage. Le titre de la photographie de Giovanni Chiaramonte est Mottarone, Novara, 1980[20]; il s'agit pour l'artiste d'attribuer un *hic et nunc* nécessaire au lecteur de *Viaggio in Italia*. On note d'emblée que l'artiste s'inscrit dans une longue tradition figurative, comme l'indique la référence explicite au célèbre tableau *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Caspar David Friedrich.



Giovanni CHIARAMONTE, *Mottarone, Novara, 1980* [Contenu: Mottarone. Alpes], tirage chromogénique sur

papier, format 278x280 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia*, *op. cit*, p. 42.

La photographie semble respecter les canons du paysage qui ont été établis tout au long de l'histoire de la réprésentation occidentale. Il est intéressant de remarquer que toutes les sociétés n'élaborent pas une notion de paysage. Le paysage, historiquement, naît à partir du moment où l'individu se détache de son environnement, comme l'indique l'étymologie du terme Ê½paesaggioÊ¼: « L'etimologia del termine deriva da *paese*, ovvero dal latino *pagense*, aggettivo di *pagus* (villaggio, ma in origine Ê½cippo di confine fissato a terraÊ¼) ».[21]

Le paysage est donc l'une des manifestations de la capacité – ou nécessité – de donner un sens à son environnement, en termes ontologiques: donner forme à l'informe. De plus, le paysage n'est pas une représentation objective de la réalité. En Occident, il est lié à la notion de perspective: celle-ci possède à la fois un caractère scientifique et, en tant que projection – qui est aussi une Ê½visionÊ¼ – elle comporte une valence imaginative et symbolique:

> Il concetto di paesaggio vive una duplice natura, se così possiamo dire: da un lato, possiede un valore estetico-percettivo, dall'altro, afferma un'accezione geografico-estensiva; il primo, presuppone una valenza di rappresentazione, il secondo, un carattere oggettivo; uno si esprime in senso artistico, l'altro in termini geografici.[22]

Du reste, il faut souligner que les concepts de projection et de symétrie sont inhérents à la photographie. Ce dispositif monoculaire est fondé sur la base de la Ê½*camera oscura*Ê¼: à travers une petite ouverture, les points lumineux de l'objet se projettent sur un autre plan, sur une superficie bidimensionnelle. Le paysage est donc symbolique, dans son acception originaire[23], dans la mesure où l'individu reconnaît les signes de sa présence dans la nature. Du reste, dans cette photographie, le format carré dû à l'utilisation d'une pellicule 6x6, semble indiquer un équilibre presque transcendental. Giovanni Chiaramonte, philosophe et passionné de théologie, attribue une valeur symbolique à ce format, considérant qu'il permet de donner la même importance au ciel et à la terre[24]. Toutefois, contrairement au tableau romantique où l'on pouvait croire que l'individu se dissolvait dans le paysage, la photographie, par ce dialogue Ê½entre-imagesÊ¼[25], souligne l'absence de l'homme. Le photographe semble alors interroger la possibilité de retrouver – peut-être simplement de trouver – une communion entre la nature et l'être humain. Il convient ici de rappeler les propos de Ghirri, dans un article, à l'occasion d'un projet-exposition-catalogue successif, Esplorazioni sulla *Via Emilia.*

Vedute nel paesaggio. Dal fiume al mare:

> Fin da bambino, le fotografie che mi piacevano maggiormente erano quelle di paesaggio, che vedevo intercalate negli Atlanti con le carte geografiche. Mi affascinavano particolarmente queste fotografie, dove immancabile, immobile, appariva un piccolo uomo sovrastato da cascate, monti, rocce, alberi altissimi e palme grandiose, o sul ciglio di un burrone. […] Non solo era il metro di misurazione delle meraviglie rappresentate, ma grazie a questa unità di misura umana mi restituiva l'idea dello spazio; io lo vedevo in questo modo e credevo attraverso questo omino di comprendere il mondo e lo spazio. […] Quando più tardi ho cominciato a fotografare, ho continuato a guardare le fotografie di
> paesaggio, ma non ho più trovato l'omino.[26]

La photographie de Gabriele Basilico, *Milano, 198*0, quant à elle, met en évidence les problématiques de l'espace moderne et/ou post-moderne.



Gabriele BASILICO, *Milano, 1980* [Contenu: Milan. Bâtiment avec enseigne "Trasporti Mondial Express spedizioni internazionali" – végétation. – constructions], tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 307x397 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia*, *op. cit*, p. 83.

Elle révèle un paysage contradictoire typique des périphéries contemporaines. Ce cliché

fait partie de la section "Capolinea" de *Viaggio in Italia*. On peut comprendre le titre de la section de deux façons: littéralement, un lieu de départ et d'arrivée de la nécessaire liaison à la ville; symboliquement, un lieu de fin ou de Ê½con-finÊ¼, la périphérie. Mais dans le même temps, paradoxalement, comme le souligne Olivier Mongin, c'est l'absence de caractérisation qui définit le lieu contemporain:

> Or, la condition urbaine contemporaine, et tel est son deuxième sens, tend désormais à se confondre avec ce que l'on nomme “l'urbain généralisé”, “la ville générique”, c'est-à-dire avec une absence de limites et de discontinuité qui défait la vieille opposition de la ville et de la campagne, du dehors et du dedans.[27]

Il est vrai que la région de Milan, fortement industrialisée, connaît dans ces années-là une phase de désindustrialisation emblématique du développement d'une économie de services, dans un marché globalisé. Cette nouvelle mondialisation a un fort impact, notamment visuel, sur l'environnement et sur le paysage, que cherchent à déchiffrer ces artistes:

> Cependant, cette troisième mondialisation et la reconfiguration territoriale qui l'accompagne ne donnent pas lieu à un paysage homogène, à une géographie territoriale unifiée. Si la troisième mondialisation correspond à une sortie, lente et progressive, de la société industrielle pour les sociétés qui en ont été les fers de lance, la réflexion architecturale et urbaine est alors confrontée à la décomposition des sites et des territoires de la société industrielle.[28]

Ce paysage contradictoire pose le problème de la relation au lieu et à l'espace qu'un individu peut tisser. Il faut donc chercher de définir ce que l'on entend par Ê½lieuÊ¼ et Ê½espaceÊ¼. Dans l'usage courant, ces termes semblent plus ou moins synonymes, même si le mot Ê½lieuÊ¼ semble indiquer une portion d'espace plus limitée que le terme Ê½espaceÊ¼. Toutefois, si l'on considère l'acception géométrique,

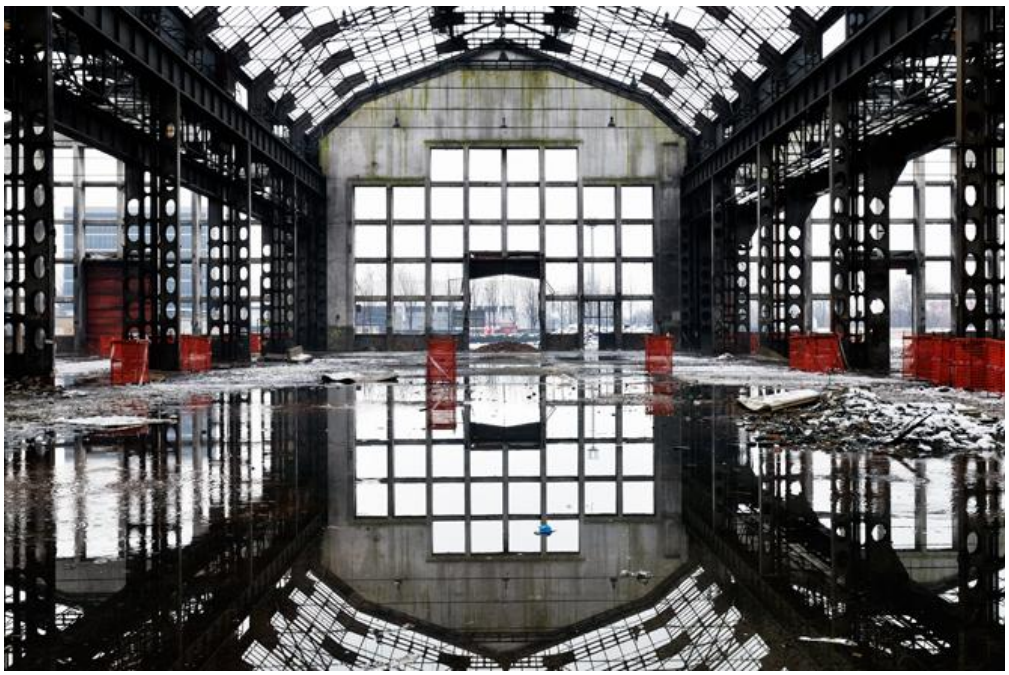
l'espace se définit à partir de points qui correspondent, géographiquement, aux lieux: l'espace et le lieu se distinguent par la permanence et la mobilité. *Le lieu est une portion de territoire de la permanence alors que l'espace se conçoit dans un passage entre des lieux*. Il est alors intéressant de souligner le rôle du corps dans cet acte de perception.[29]

À la lumière des hypothèses avancées dans le domaine de la phénoménologie, il s'agit d'un double processus d'experience sensorielle et de capacité mémorielle. Pour Merleau-Ponty, la perception – du latin *percipire*, reccueillir, éprouver, de *capere*, prendre – est un acte vécu par notre corps, à travers lequel le sujet se projette, mentalement, dans le monde, afin d'en extraire des significations[30]. De plus, si nous ne pouvons séparer l'état de conscience – et donc d'intelligibilité de l'espace – de l'expérience, nous ne pouvons la concevoir sans la présence d'autrui.[31]

Ces implications philosophiques se traduisent aussi, aux niveaux anthropologique et phénoménologique, par une inscription de l'individu dans une triple dimension temporelle – passé, présent, futur – de l'expérience. Le lieu existe donc car nous avons une conscience historique. En ce sens, nous devons comprendre l'assertion de Marc Augé: « Ces lieux [anthropologiques] ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques ».[32]

Dans cette photographie, on peut remarquer les fenêtres brisées qui font allusion à l'abandon du site et, par conséquent, aux transformations économiques qui ont lieu depuis la fin de la Seconde guerre mondiale – la présence de la grue confirme des travaux *in fieri*. L'architecture, passée et future, symptomatique de l'histoire socio-économique milanaise, évoque l'*hybris* moderne et post-moderne. Le lieu semble exclure toujours un peu plus l'être humain et tend à devenir le contraire d'un lieu anthropologique selon Marc Augé:

> Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.[33]



Fabiano PARISI, *Il mondo che non vedo 26*, disponible en tirage limité à 6 exemplaires, sur papier coton avec technologie à pigments Canon et 12 encres Lucia Ex, en format variable en fonction de la photographie et sur demande du client, de 60x40 cm à 165x110 cm.

De même, la photographie de Paola De Pietri (1960), qui fait partie de la série *Io parto* de 2007 souligne, près de trente ans plus tard, comme cette problématique d'un lieu qui puisse faire sens, reste d'actualité. La photographe s'intéresse aux femmes enceintes proches d'accoucher, dans la banlieue de Milan. Ce sont encore le quotidien et la banalité qui sont objets de l'attention de l'artiste: nous sommes face à une figure anonyme dans une périphérie quelconque. Comme le suggère le titre, l'identité se crée

à partir de la relation au lieu, qui est de plus en plus difficile: le déracinement contraste avec l'idée de création suggérée par l'accouchement – le cadrage oblique de la route et la voiture floue en arrière-plan suggèrent un mouvement qui s'oppose à l'absolue immobilité de la jeune femme au centre de la photographie. La photographie semble faire allusion à la difficile insertion d'une humanité future dans des zones où la nature – évoquée par la mince bande de végétation sur la droite – a presque disparu. Cependant, la figure féminine, au centre du cliché, au centre donc de son environnement, semble capable de proposer un autre avenir possible: à la verticalité des tours de béton, on dirait qu'elle oppose sa propre verticalité en signe de resistance.



Paola DE PIETRI, *Sans titre*, de la série *Io parto*, 2007 [Contenu: route déserte et hautes tours – portait frontal d'une femme enceinte de plein pied – tee-shirt coloré], tirage ink-jet sur papier, format 1065 x 1345 mm, Fonds Raccolta antologica, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.

La photographie de Giannantonio Battistella (1957), *Pozzuolo Martesana*, 1991, elle-aussi, révèle une préoccupation environnementale et écologique commune à ces artistes[34]. En effet, ce cliché est réalisé dans le cadre du projet Ê½Archivio dello spazioÊ¼, qui vise de 1987 à 1997, à répertorier et documenter les biens culturels de la province de Milan, mobilisant 58 photographes, qui réalisent 7461 clichés, sur le modèle de la DATAR. Il s'agit ici d'une carrière, esthétisée semble-t-il ici par la juxtaposition des deux couleurs complémentaires ocre et bleu[35].



Giannantonio BATTISTELLA, *Pozzuolo Martesana, 1991* [Contenu: Pozzuolo Martesana – localité de Bisentrate – carrière – champs], tirage chromogénique sur papier, format 40x50 cm, Fonds Archivio dello spazio, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.

Parallèlement, l'artiste semble proposer une réflexion conceptuelle sur le langage photographique: les traces de pneus et les monticules évoquent la photographie elle-même: la photographie, en tant qu'empreinte physico-chimique, se situe dans la catégorie de la trace comme les empreintes du camion, du dépôt comme les monticules. La force expressive de la photographie réside dans son statut d'index. Ainsi, partant de la distinction, élaborée à la fin du XIXe siècle par Charles Sanders Peirce, entre Ë½icôneË¼ – représentation par ressemblance –, Ë½symboleË¼ – représentation par convention générale, code –, et Ë½indexË¼ – représentation par contiguïté physique au référent[36], Philippe Dubois souligne: « Le point de départ, c'est donc la nature technique du procédé photographique, le principe élémentaire de l'*empreinte lumineuse* régie par les lois de la physique et de la chimie. D'abord la trace, la marque, le dépôt [...] »[37].Le critique met donc en évidence les enjeux d'une telle ontologie de la photographie:

Le statut d'index de l'image photographique implique, si l'on veut synthétiser sur ce point les acquis de Peirce, que la relation que les signes indiciels entretiennent avec leur objet référentiel soit toujours marquée d'un quadruple principe de *connexion physique*, de *singularité*, de *désignation* et d'*attestation*.[38]

Ainsi, la photographie, en tant que *trace*, trouve une destination privilégiée dans l'archive, assumant un rôle d'*acte de mémoire*. Mais puisqu'elle est liée à une réalité spatio-temporelle précise et révolue, l'acte de l'opérateur, ses choix, sont nécessairement proposés au spectateur, comme le souligne encore Philippe Dubois:

S'il est, dans la photographie, une force vive irrésistible, s'il est, en elle, quelque chose qui me semble relever de l'ordre d'une gravité absolue – et qui est tout ce sur quoi ce livre voudrait insister –, c'est bien ceci, qu'*avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être.*[39]

Giannantonio Battistella, conscient du statut de trace de la photographie, conscient du geste photographique, propose une mise en abyme suggestive, un métadiscours caractérisque de la photographie contemporaine[40].



Guido GUIDI, *Preganziol, Treviso, 1981*, [Contenu: Preganziol. Fenêtre ouverte sur un bois – lampe], tirage chromogénique sur papier, format 143x202 mm, Fonds Lanfranco Colombo, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia, op. cit.*, p. 101.



Vincenzo CASTELLA, *Sans titre* [Contenu: Intérieur. Photographie encadrée d'une femme âgée – miroir – reflet du vase – chaise avec coussin], 1982-1983, tirage chromogénique sur papier, format 498x400 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.

En outre, on dirait qu'avec le cliché proposé ici, Giannantonio Battistella met en évidence l'illusion de réalisme inhérente à tout type de représentation, et plus particulièrement à la représentation photographique. Du reste, l'évocation du mythe de la caverne de Platon – mythe de l'origine de la photographie, par l'analogie du dispositif à celui de la chambre noire – est évident: c'est l'image de l'homme qui se projetterait sur la Ë½paroi-paysageË¼. Par conséquent, pour le photographe, qui semble Ë½laisser sur le paysage-paroi une trace de son passageË¼[41] comme pour Philippe Dubois, la photographie a une dimension avant tout existentielle, en tant qu'Ë½image-acteË¼.[42]
Nous comprenons donc que l'expression Ë½photographie de paysageË¼ n'est pas adaptée pour décrire des poétiques qui dépassent la traditionnelle opposition entre l'art conceptuel et l'art figuratif. Nous pouvons le remarquer dans la photographie de Luigi Ghirri, *Capri, 1982*.



Luigi GHIRRI, *Capri, 1982* [Contenu: Capri. Terrasse belvédère de Tragara – îlots rocheux – mer – longue-vue], tirage chromogénique sur papier, format 232x353 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia, op. cit.*, p. 49, de la série *Topografia-Iconografia*.

Ce cliché est à la fois l'occasion d'une recherche esthétique et le point de départ d'une réflexion auto-référentielle. L'artiste attribue une valeur esthétique à ce panorama par un travail sur les contrastes de tonalités bleues dus à la luminosité. Mais c'est la longue-vue qui semble être la protagoniste. L'objet évoque le tourisme de masse mais renvoie surtout à l'appareil photographique, en tant que dispositif optique. L'artiste propose donc une mise en abyme qui invite à réfléchir sur la réalité filtrée par le dispositif mécanique. L'appareil photographique serait alors une prothèse de l'œil. L'expression et l'intention artistiques doivent s'adapter aux exigences du dispositif.[43]
Enfin, nous voudrions conclure cette brève mise en perspective de la photographie contemporaine en Italie et du paysage italien selon les photographes, par un autre cliché de Luigi Ghirri, *Roma, 1978* [44]. La posture de l'artiste est proche de celle des artistes de la Pop Art et du New Dada, développant une réflexion autour de l'objet trouvé. Nous sommes en face d'une sorte de photo-montage se présentant tel quel aux yeux de l'artiste, photo-montage qu'il affectionne tout particulièrement. Notons en outre l'attention que porte Ghirri à tout ce qui appartient à son environnement, dans une optique de Ë½democrazia dello sguardoË¼[45]: le paysage italien est désormais synonyme du monde.
Cette photographie met en évidence la nécessité ontologique de pouvoir lire l'image photographique à l'heure où nous sommes envahis par celle-ci:
Ho terminato questa serie con frammenti di immagini trovate camminando per strada, e non casualmente appare la scritta su un giornale accartocciato sull'asfalto "come pensare per immagini". In questa frase è contenuto il senso di tutto il mio lavoro, come nella frase di G. Bruno: *pensare è speculare per immagini*.[46]



Luigi GHIRRI, *Roma, 1978*, de la série *Kodachrome* (1970-1978), dimensions, tirage et lieu inconnus.

Avec ces mots, l'artiste souligne le rôle fondamental de l'image dans l'élaboration de la pensée, comme nous avons eu l'occasion de le rappeler. Nous remarquons le terme de Ë½speculareË¼, qui renvoie à un processus de Ë½réflexionË¼ caractéristique du langage photographique. Ce dédoublement, cette confrontation, ce dialogue permettent l'élaboration d'une pensée:

Nell'Antichità la forma del dialogo dava la misura della reciprocità tra le persone e le rispettive posizioni. Ricorrere al dialogo ha un senso perché indica il perseguire la verità attraverso il confronto, in modo paritario e dialettico [...][47]

Photographier pour ces artistes signifie ralentir le rythme frénétique de cette succession d'images – beaucoup travaillent sur trépied – afin de prendre le temps nécessaire à l'élaboration d'une réflexion. Ils posent leur regard aussi bien sur les objets comme Vincenzo Castella, que sur les *signes* comme dans le cliché de Mario Cresci[48], que sur l'*architecture* au visage si souvent anthropomorphe comme dans la photographie de Basilico[49], que sur les *lieux de culture* et ses visiteurs comme l'illustre celle de Thomas Struth (1954)[50], que sur la *matière* comme le soulignent encore le cliché de Mimmo Jodice[51], celui de Guido Guidi[52] ou celui d'Antonio Biasiucci[53]. Ces artistes s'intéressent à un paysage qui comprend à présent tous les aspects du monde, non sans réfléchir sur leur propre moyen de relation avec le Ë½dehorsË¼ – l'appareil photographique – ni perdre de vue leur recherche esthétique. Ces photographes assument donc un rôle éthique et politique important dont ils ont pleinement conscience:

Ghirri diceva che, nel fotografare, la cosa più importante è la postura, cioè il modo di porsi davanti a qualcosa, la posizione del corpo e dello sguardo, secondo la cosa da vedere. Perché ogni cosa vuole essere vista a suo modo, secondo come si offre allo sguardo...[...] Quante volte è tornato a casa brontolando: « Sono ciechi, sono ciechi! ». La comune cecità di chi crede di sapere già tutto lo feriva più di qualsiasi cosa.[54]



Mario CRESCI, *Salandra, Matera*, 1982, de la série *Basilicata*, tirage cibachrome/ilfochrome sur papier, format 300x404 mm, Fond Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.



Gabriele BASILICO, *Ospedaletto Lodigiano. Cascina Villafranca, 1989* [Contenu: Ospedaletto Lodigiano – cascina Villafranca di Mezzo – façade principale], tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 40x50 cm, Fonds Archivio dello spazio, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.



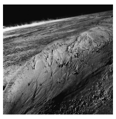
Thomas STRUTH, *Duomo di Milano, Facciata, 1998* [Contenu: Milan – Dôme – extérieur], deux exemplaires, tirage couleur sur papier, format 400x500 mm et tirage gélatino-bromure d'argent sur papier, format 1835x2300 mm, Fonds Milano senza confini, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.



Mimmo JODICE, *Napoli, 1980* [Contenu: Naples. Colonne – tôle métallique], de la série *Vedute di Napoli*, tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 182x275 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia, op. cit.*, p. 89



Guido GUIDI, *Bellinzago Lombardo, 1990* [Contenu: Bellinzago Lombardo – portail – végétation], tirage chromogénique sur papier, format 40x50 cm, Fonds Archivio dello spazio, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.



Antonio BIASIUCCI, *Pozzuoli, 2005*, tirage, format et lieu inconnus.

1. Baudelaire pensait que la photographie ne pouvait être considérée comme un art. Le critique Claudio Marra résume les raisons de cette opposition: « *Per massima chiarezza ricordiamo ancora una volta, velocemente, che gli argomenti antifotografici utilizzati da Baudelaire nel testo* Il pubblico moderno e la fotografia *del 1859 erano sostanzialmente i seguenti: a) la fotografia non è arte perché troppo realistica; b) la fotografia non è arte perché non richiede una particolare abilità di realizzazione; c) la fotografia non è arte perché troppo contaminata con l'industria (cioè con la dimensione commerciale-mercantile della vita).* », *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milan-Turin, Pearson Italia, 2012, p. 42-43.
2. Roberta VALTORTA, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Milan, Skira, 2005, p. 124.
3. Titre de l'essai *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, sous la direction de Pierre BOURDIEU, Paris, Éditions De Minuit, 1966, trad.it. de M. BUONANNO, *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1971.
4. Roberta VALTORTA, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, op.cit., p. 124.
5. Claudio MARRA, "La new wave italiana o la fotografia del Ë½pensiero deboleË¼", *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, op.cit., p. 248.
6. L'exposition *Viaggio in Italia* est organisée à la Pinacoteca Provinciale de Bari en 1984; le livre-catalogue, sous la direction de Luigi GHIRRI, Gianni LEONE et Enzo VELLATI est publié avec "Viaggio in Italia. Appunti" de Arturo Carlo QUINTAVALLE et avec la nouvelle *Verso la foce (reportage, per un amico fotografo)* de Gianni CELATI, Alessandria, Il Quadrante, 1984, disponible, comme une grande partie des publications de Ghirri, sur le site de la Biblioteca Panizzi, ici à l'URL >, *consultée 26 juin 2014*.
7. Luigi GHIRRI, *Lezioni di fotografia* [2010], sous la direction de Giulio BIZZARRI et Paolo BARBARO, avec un récit biographique de Gianni CELATI, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 56.
8. Comme le suggère l'anthropologue, on observe, par exemple, ce phénomène dans la pratique catholique.
9. Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 49, trad.it. de Dominique Rolland, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* [1992], première éd. it. 1993, Milan, Elèuthera, 1996. Nous signalons le travail sur l'échelle et l'analyse du rapport aux lieux urbains d'Olivo Barbieri: réalisant des clichés depuis un hélicoptère, le photographe remet en cause notre perception de la ville et de ses monuments, comme le montre la photographie sans titre, de la série *site specific_ROMA 04*, sans autres références.
10. Gianni CELATI, *Verso la foce. (reportage, per un amico fotografo)*, in *Viaggio in Italia*, op.cit, p. 20-35.
11. Roberta VALTORTA, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, op.cit, p. 112.
12. *Ibidem*, p. 118.
13. *Ibidem*, p. 218.
14. La mission héliographique a été menée en France en 1851. Il s'agit de la première commande d'État significative de l'intérêt collectif pour le patrimoine architectural. Les cinq photographes – Édouard Baldus, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard, Auguste Mestral et Gustave Le Gray – devaient répertorier et documenter les plus importants monuments pour la mémoire nationale.
15. Thierry GERVAIS et Gaëlle MOREL, *La photographie. Histoire. Techniques. Arts. Presse* [2008], Paris, Larousse, 2011, p. 198. Des expériences similaires soutenues par les pouvoirs publics ont lieu en Italie, comme, en 1984, Ë½Esplorazioni sulla Via EmiliaË¼ qui a donné naissance au livre-catalogue *Esplorazioni sulla Via Emilia. Vedute nel paesaggio. Dal fiume al mare*, Milan, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1986, disponible sur le site de la Biblioteca Panizzi à l'URL <http://digilib.netribe.it/bdr01/visore/index.php?pidCollection=Ghirri-15-Esplorazioni-vedute:327&v=-1&pidObject=Ghirri-15-Esplorazioni-vedute:327&page=III_frontespizio consultée le 26 juin 2014.
16. "Nouvelles topographies, photographies d'un paysage modifié par l'homme", notre traduction.
17. Robert FRANK, première édition *Les Américains*, avec un texte d'Alain BOSQUET, Paris, Delpire éditeur, 1958; première édition actuelle *The Americans*, New York, Grove Press, 1959, préface de Jack KEROUAC, *Les Américains*, Paris, Delpire éditeur, 1993, trad. it. de Maria BAIOCCHI, Rome, Contrasto due, 2008, édition originale Göttingen, Steidl, 2008.
18. Claudio MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, op.cit., p. 249.
19. Luigi GHIRRI, *Luigi Ghirri*, Feltrinelli, Milan, 1979, p. 75, désormais in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, sous la direction de Paolo COSTANTINI et Giovanni CHIARAMONTE, Turin, Società Editrice Internazionale SEI, 1997, p. 30, disponible sur le site de la Biblioteca Panizzi à l'URL <http://digilib.netribe.it/bdr01/visore/index.php?pidCollection=ghirri01:1&v=-1&pidObject=ghirri01:1&page=Sovraccoperta>, consultée le 27 juin 2014.
20. Noussoulignons que de nombreux clichés des auteurs évoqués ici sont disponibles sur le site du Museo di Fotografia Contemporanea de Cinisello Balsamo, à l'adresse http://www.mufoco.org/, consulté le 27 juin 2014.
21. Gaia REDAELLI, I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi. João Luís Carrilho da Graça, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2007, p. 13.
22. *Ibidem*, p. 15.
23. Dans la Grèce antique, le *sumbolo* est un objet coupé en deux que se partagent deux personnes pour se rappeler du lien qui les unit, par exemple, un repas offert par l'un que l'autre devra offrir en retour.
24. Arturo Carlo Quintavalle le rappelle lui-même, in Giovanni CHIARAMONTE, Giardini e paesaggi. Giovanni Chiaramonte, préface de Arturo Carlo QUINTAVALLE, Milan, Jaca Book, 1983, p. 6-7.
25. Le critique Raymond BELLOUR propose le terme d'Ë½entre-imagesË¼ pour mettre en évidence une sémiologie qui naît de la relation d'un photogramme à un autre au cinéma, ne *L'entre-images*, Paris, E.L.A La différence, 1990, trad. it. de Vincenza COSTANTINO et Andrea LISSONI, *Fra le immagini: fotografia, cinema, video*, Milan, Bruno Mondadori, 2010. Il semble interessant ici d'employer ce terme pour indiquer une intertextualité, peut-être même hypertextualité à l'œuvre dans cette photographie.
26. Luigi GHIRRI, "Fotografia e rappresentazione dell'esterno", conférence tenue au séminaire "La rappresentazione dell'esterno" à Il Mauriziano, à Reggio Emilia, les 23 et 24 novembre 1986, in *Esplorazioni sulla Via Emilia. Vedute nel paesaggio. Dal fiume al mare*, op.cit, p. X.
27. Olivier MONGIN, *La condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 129.
28. *Ibidem.*, p.149.
29. Jean-François Chevrier utilise l'image suggestive d'une araignée pour évoquer le territoire, soulignant le lien entre le paysage et le corps: « *Un imaginaire vitaliste sous-tend les définitions ou transformations métaphoriques du territoire vécu et incorporé. L'araignée est un prototype de cet imaginaire dans la mesure où elle tisse sa toile suivant une image qui associe indissolublement corps, demeure et territoire.* », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 16.
30. Inspiré par la philosophie de Husserl, Maurice Merleau-Ponty dépasse le problème séculaire du dualisme sensation-conscience, dans son introduction à *Phénoménologie de la perception*: « *Tout ce que je sais du monde, même par la science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudrait rien dire.* », in *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1971, p. II, trad.it d'Andrea BONOMI, *Fenomenologia della percezione* [1945], sous la direction d'Andrea BONOMI, Milan, Il Saggiatore, 1965. Il semblerait qu'il y ait une correspondance entre ces conceptions philosophiques et la conception de la pratique photographique de ces artistes, c'est-à-dire un *medium* pour entrer en contact avec le lieu et l'espace.
31. Nous citons Gilles Deleuze: « *En comparant les premiers effets de sa présence et ceux de son absence, nous pouvons dire ce qu'est autrui. Le tort des théories philosophiques, c'est de le réduire tantôt à un objet particulier, tantôt à un autre sujet (et même une conception comme celle de Sartre se contentait, dans L'Être et le Néant, de réunir les deux déterminations, faisant d'autrui un objet sous mon regard, quitte à ce qu'il me regarde à son tour et me transforme en objet). Autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit: c'est d'abord une structure du champs perceptif, sans laquelle ce champs ne fonctionnerait pas comme il le fait. [...] Mais quelle est cette structure? C'est celle du possible. Un visage effrayé, c'est l'expression d'un monde possible effrayant, ou de quelque chose d'effrayant dans le monde, que je ne vois pas encore.* », in "Michel Tournier et le monde sans autrui", "Phantasme et littérature moderne", "Appendices", *La logique du sens* [1969], Éditions de Minuit, Paris, 2005, p. 356-357, trad. it. de Mario DE STEFANIS, in Gilles DELEUZE, *Logica del senso* [1975], Milan, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2011.
32. Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit., p. 69.
33. *Ibidem*, p. 100. Cependant, nous pouvons signaler que les lieux de l'archéologie industrielle peuvent aussi faire sens, stimulant l'imagination, comme dans la poétique, par exemple, de Fabiano Parisi (1977), *Il mondo che non vedo 26*.
34. Nous tenons à préciser que nous ne connaissons pas l'orthographe exacte du prénom de l'artiste. En effet, sur le livre-catalogue *Viaggio in Italia, op.cit.*, et sur le site du Museo di Fotografia Contemporanea de Cinisello Balsamo (MI), son nom est écrit Ë½GiannantonioË¼; sur le site de l'Università di Padova, sur le catalogue de la Biblioteca nazionale Centrale di Roma et sur son compte Facebook, en revanche, son nom est écrit avec un n.
35. Nadeije Laneyrie-Dagen rappelle, à ce propos, la loi optique formulée par Michel-Eugène Chevreul: « *La plus remarquable des lois optiques concernant les couleurs est ce que Chevreul a appelé la "loi du contraste simultané": la juxtaposition d'une couleur et de sa complémentaire permet d'exalter l'une et l'autre, c'est-à-dire de les porter à leur plus grand degré d'intensité visuelle. Ainsi, un vert et un rouge rapprochés se font briller l'un l'autre, un orange surexcite un bleu (et inversement), et un violet paraît plus brillant près d'un jaune qui le met à sa tour en valeur.* », in *Lire la peinture dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, , p. 110-111.
36. Charles Sanders PEIRCE, "I problemi della classificazione dei segni", in *Semiotica*, Einaudi, Turin, 1980; maintenant in *Opere*, sous la direction de M.A. BONFANTINI, avec la collaboration de G. PRONI, Milan, Bompiani, 2003. Cette distinction est déjà été utilisée par Rosalind KRAUSS, "Notes on the Index: Seventies Art in America" (Part I), in *October*, n°3, 1977, p. 68-81; "Notes on the Index: Seventies Art in America" (Part II), in *October*, n°4, 1977, p. 70-79. Ces articles ont été traduits par Priscille MICHAUD sous le titre "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis", in Macula, n°5/6, 1979, p. 165-175. "Notes on the Index: Part 1" et "Notes on the Index: Part 2" ont été republiés in Rosalind KRAUSS, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.),1985, p. 196-209 et p. 210-220. L'œuvre a été traduite en français par Jean-Pierre CRIQUI: "Notes sur l'index", ne Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Macula, 1993, p. 65-92. Ces écrits ont été traduits en italien par Elio GRAZIOLI in "Note sull'indice, parte I e parte II", in Rosalind KRAUSS, *Originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, sous la direction de et traduit par Elio GRAZIOLI, Rome, Fazi, 2007, p. 209-223 et p. 225-232. Nous rappelons aussi les propos de Roland BARTHES dans un texte fondamental: « *La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue.[...] Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a une double position conjointe: de réalité et de passé.* [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc: "Ça a été"[...]», ne *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Gallimard, Le Seuil, 2011, p. 120, trad.it. de Renzo GUIDIERI, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], Turin, Einaudi, 2003.
37. Philippe DUBOIS, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 46, première édition *L'acte photographique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1983, trad.it. de Bernardo VALLI, *L'atto fotografico* [1983], Urbin, Quattro Venti, 1996.
38. *Ibidem*, p. 47-48.
39. *Ibidem*, p. 9.
40. De même, nous pouvons observer une mise en abyme qui suscite une réflexion sur le langage photographique avec le cliché de Guido GUIDI, *Preganziol, Treviso*, 1981, [Contenu: Preganziol. Fenêtre ouverte sur un bois – lampe], tirage chromogénique sur papier, format 143x202 mm, Fonds Lanfranco Colombo, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 101 – ou encore avec celui de Vincenzo CASTELLA, Sans titre [Contenu: Intérieur. Photographie encadrée d'une femme âgée – miroir – reflet du vase – chaise avec coussin], 1982-1983, tirage chromogénique sur papier, format 498x400 mm, Fonds *Viaggio in Italia*, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.
41. Nous paraphrasons le titre de l'installation de Franco Vaccari en 1972, à l'occasion de la Biennale de Venise, que nous avons évoquée plus haut.
42. Expression de Philippe Dubois, ne *L'acte photographique et autres essais*, op.cit., p. 9, tra.dit. de Bernardo VALLI, L'atto fotografico [1983], *op. cit.*
43. Nous signalons deux textes fondamentaux qui théorisent l'importance du dispositif dans l'acte photographique, ce que l'on pourrait appeler le Ë½moi technologiqueË¼ en opposition à un Ë½moi psychologiqueË¼ comme le suggère Claudio Marra. D'une part, dans *Fotografia e inconscio tecnologico* [1979] – sous la direction de Roberta VALTORTA, avec une note de Paola DI BELLO, Turin, Einaudi, 2011 –, Franco Vaccari conceptualise un Ë½moi inconscient technologiqueË¼: l'inconscient humain est l'ensemble des processus psychiques qui n'ont pas accès à la conscience, mais qui interviennent toutefois dans la production de sens; de la même façon, l'appareil photographique, de par sa structure mécanique, imposerait une organisation qui aurait des conséquences sur la sémiologie de l'image. Vilèm Flusser, quant à lui, dans *Per una filosofia della fotografia* [1983] – trad. it. de Chantal MARAZIA, Milan, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2006, première éd. it. Agorà Editrice, 1987. Titre original: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin, European Photography Andreas Müller-Pohle, 1983 – développe le concept de Ë½apparatoË¼. Selon l'essayiste, l'image est une abstraction de la réalité. Dans la phase préhistorique, l'homme voyait un rapport sacré entre l'extérieur et lui. Toutefois, l'apparition de l'écriture correspond à une abstraction au deuxième degré, puisque les images sont traduites en texte; au temps circulaire de la magie, du rapport direct au monde, se substitue la linéarité historique de la rationalité. Parallèlement, l'homme a inventé des instruments pour remplacer ses membres, que Vilèm Flusser appelle Ë½ustensiliË¼, c'est-à-dire des copies au premier degré de ses membres. La science se développe avec des théories écrites et les ustensiles sont remplacés par des Ë½apparatiË¼, machines produites par des textes, qui étaient auparavant des images. Pour le philosophe, la conséquence principale est que l'image photographique est le résultat d'un programme, c'est-à-dire une abstraction au troisième degré. Le déchiffrage des images techniques est donc impossible pour l'individu. Par conséquent, la conscience d'une structuration symbolique de l'appareil photographique est le premier pas pour redonner une liberté à l'individu.
44. Luigi GHIRRI, *Roma, 1978*, de la série *Kodachrome* (1970-1978), dimensions, tirage et lieu inconnus, maintenant in *Luigi Ghirri*, sous la direction de Massimo MUSSINI, répertoire iconographique sous la direction de Paola BORGONZONI GHIRRI et Massimo MUSSINI, profil biografique et apparat critique sous la direction de Laura GASPARINI, Milan, Federico Motta Editore, 2001, p. 105, disponible sur le site de la Biblioteca Panizzi à l'URL <http://digilib.netribe.it/bdr01/visore/index.php?pidCollection=antologica:392&v=-1&pidObject=antologica:392&page=copertina> , consultée le 27 juin 2014.
45. Roberta VALTORTA, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, op.cit., p. 113.
46. Luigi GHIRRI, "Kodachrome (1970-1978), *Luigi Ghirri* [1979], op.cit., p. 67, désormais in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, op.cit., p. 21.
47. Carlo TRUPPI, in James HILLMAN, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milan, RCS Libri, 2004, p. 15.
48. Mario CRESCI, *Salandra, Matera*, 1982, de la série *Basilicata*, tirage cibachrome/ilfochrome sur papier, format 300x404 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.
49. Gabriele BASILICO, *Ospedaletto Lodigiano. Cascina Villafranca, 1989* [Contenu: Ospedaletto Lodigiano – cascina Villafranca di Mezzo – façade principale], tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 40x50 cm, Fonds Archivio dello spazio, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.
50. Thomas STRUTH, *Duomo di Milano, Facciata, 1998* [Contenu: Milan – Dôme – extérieur], deux exemplaires, tirage couleur sur papier, format 400x500 mm et tirage gélatino-bromure d'argent sur papier, format 1835x2300 mm, Fonds Milano senza confini, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.
51. Mimmo JODICE, *Napoli, 1980* [Contenu: Naples. Colonne – tôle métallique], de la série *Vedute di Napoli*, tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 182x275 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia, op. cit.*, p. 89/ Deux autres supports avec le titre Napoli. *Chiesa di San Marcellino, 1980* [Contenu: Naples. Église San Marcellino. Palissade ondulée qui recouvre un mur et enveloppe une colonne antique], de la série *Vedute di Napoli*, tirages au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 24x30 cm, Fonds Lanfranco Colombo, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.
52. Guido GUIDI, *Bellinzago Lombardo, 1990* [Contenu: Bellinzago Lombardo – portail – végétation], tirage chromogénique sur papier, format 40x50 cm, Fonds Archivio dello spazio, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.
53. Antonio BIASIUCCI, *Pozzuoli*, 2005, tirage, format et lieu inconnus.
54. Gianni CELATI, "Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia", in Luigi GHIRRI, *Lezioni di fotografia* [2010], op.cit., p. 262.