

Le lointain est ici

Michèle Cohen Hadria

Numéro 62, décembre 2003

Territoire/Identité
Territory/Identity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20902ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)
1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cohen Hadria, M. (2003). Le lointain est ici. *CV Photo*, (62), 19–23.

Résumé de l'article

The Linea de Confine movement in Emile Romagne (northern Italy), both conceptual and empirical in its relationship with the territory, follows the lineage of Italian photography of the 1970s — with the work of Luigi Ghirri, Franco Vaccari, Ugo Mulas, and others who tried, in their time, to inventory both a highly symptomatic post-industrial landscape, and merchandise, as well as the minimalist materiality of photography. In their wake, the new generation practises a sort of anthropology of the "here" that resonates with a globalization, which it interiorizes on the "local" level, the only yardstick possible of proximity to human beings and to history.

Le lointain est ici

MICHÈLE COHEN HADRIA

Fort de concepts avancés dans les années 70 par des photographes tels Luigi Ghirri, Franco Vaccari et Ugo Mulas, conforté par l'actualité de la reconfiguration mentale d'un paysage au seuil de sa globalisation annoncée, un jeune mouvement, né en Émilie-Romagne dans le nord de l'Italie, élabore depuis la fin des années 80 une recherche pragmatique et expérimentale, arrimée à une notion de territoire plus que jamais mutable et « habitée ».

Son nom, qu'il doit à une réflexion de Luigi Ghirri, Linea di Confine le revendique comme part fondamentale d'un héritage demeuré jusque là curieusement suspendu¹. À l'instar de Luigi Ghirri, Linea di Confine, créé dans la commune émilienne de Rubiera en 1987, conçoit moins en effet le documentaire comme « photographie des lieux » que comme « lieu du photographique² »... Artiste transalpin majeur, Ghirri est celui qui dans les années 70 relevait en l'insistance d'un simulacre indicel, disséminé dans la sphère urbaine, le signe de sa « concurrence avec notre perception du monde³ ». Retiré à la campagne, il s'enquit, par un arpentage rural assidu, du devenir de valeurs humaines dont le paysage lui semblait receler le déclin; effets délétères d'une industrialisation substituant à l'ancienne topographie naturelle un dense écheveau de zones grises limitant avec ambiguïté « connu et inconnu⁴ ». Ce constat sera repris plus tard par l'anthropologue Marc Augé, à travers la notion de « non-lieux », « palimpseste où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation », avatar d'une « surmodernité » due à la conscience diffuse « d'une accélération de l'histoire et d'un rétrécissement de la planète⁵ ». Fondé quelques années avant le décès de Luigi Ghirri, Linea di Confine adopte, on s'en doute, une attitude nécessairement différente face à ce qu'on peut mieux diagnostiquer aujourd'hui comme une *crise de représentation spatiale et identitaire du monde*, phénomène qu'attisent deux facteurs concurrents : la déferlante de la mondialisation et l'édification d'une Europe entendue, elle aussi, comme problématique « grand corps ».

Une région (très) politique

Région de forte densité ouvrière, la « rossa » Emilia Romagna s'était illustrée dès les années 20 par un engagement socialiste devenu traditionnel qui lui valut le surnom de « petite Russie⁶ ». Au lendemain de l'effondrement des idéologies, elle dut cependant affronter le désert de sa propre désaffection. Un tel revirement, plus pénible sans doute en Italie qu'ailleurs en Europe, ne pouvait que générer rémanences et anamnèse. C'est à cet état des lieux, doublé de phénomènes migratoires sans précédent dans le pays, que se consacre aujourd'hui Linea di Confine, conscient, avec l'artiste Marina Ballo Charmet, de l'urgence de se défier « de l'anthropocentrisme d'une description "exacte" du monde », pour appréhender plutôt « tout ce qui advient aux bords de la vision⁷ »...

William Guerrieri ne capte pas, lui, d'extérieurs mais vise des architectures étatiques face auxquelles il observe un retrait anonyme, comme pour mieux laisser affleurer leur contenu idéologique. Dans cet éclairage attentif d'une mémoire régionale (journaux, bulletins, archives), ce qu'il cherche sont ces traces « d'une perspective qui aujourd'hui nous fait tant défaut ». Suivant l'historien Aldo Bonomi, il relève dans l'émergence de comportements associatifs, bénévoles, sportifs, un besoin plus fondamental de recréer l'ancien être *communautaire* perdu, et ceci en un climat politique devenu « de plus en plus populiste et agressif ». D'archives communales, il prélève fascicules, publications offrant une identité locale, quotidiens des années 30, tel le *Corriere della Sera*, remontant presque *indifféremment* du fascisme italien aux utopies socialistes, jusqu'à l'actuelle dérégulation néolibérale. Ces analyses neutres et génériques ne relèvent d'aucune tentative de déconstruction. Leur propos est ailleurs, s'attachant à un corps social en perte de sens, alors qu'un peu partout dans le monde contemporain se constate l'affaiblissement du concept d'État-nation. Ses diptyques aux salles d'attente, cantines ou couloirs d'hôpitaux désertés contrastant avec l'épique et chaleureuse gestualité militante d'hier, en démontrent d'ailleurs l'échec (*Oppositions*, 2000). C'est à dessein que ses cortèges d'ouvriers aux drapeaux rouges et haut-parleurs traversent une sorte de *brume optique* qui en dépayse la familiarité. Dans *Oggi Nessuno*, comités d'entreprise, remises de trophées, rhétorique de discours officiels au « nous » emblématique dont l'artiste altère la ponctuation, incarnent bien ce *retour du refoulé* qu'on a aussi qualifié de « néotribalisme ». La théorique pérennité d'architectures idéologiques : tribunal de Milan, de Bolzano, grandiloquence du Palazzo del Rettorato à Rome, ne peut donc que jurer avec la chaleur indécryptée de ces foules en forte demande identificatoire et en mal de réévaluation d'une culture « régionale », dont le *politique* n'évoque plus désormais qu'un ancrage lointain⁸.

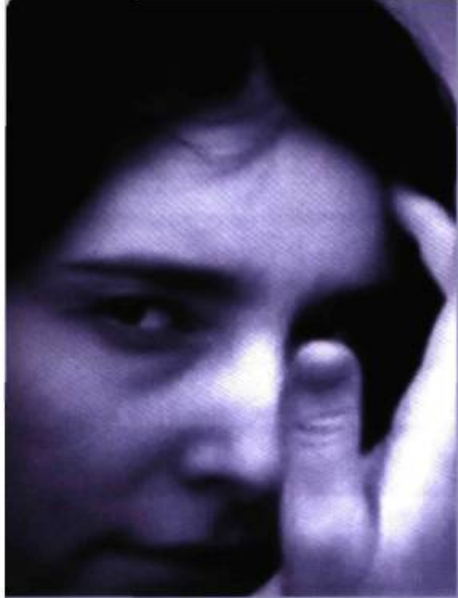
Afflux des « périphéries »

Cet « ici » si typique en Italie – ses citoyens en une autocritique récurrente se qualifiant volontiers de « provinciaux » – n'échappe pas à des mutations qui interrogent. Un flou, instillant le doute se matérialise ainsi chez Sergio Buffini, par des flux vibratoires qui en principe échappent à l'ordre du visible. Trop volatiles pour *faire image*, perceptions, mémoires, émotions d'émigrés portent l'artiste à situer l'objectif au plus près des corps, désignés par leurs « parties terminales » accusant l'écart de solitudes parfois insondables. Malgré l'indéniable mémoire culturelle de ces transfuges, c'est la notion « d'identité finie » qui semble ici mise à mal. En des prises moins cinétiques que proprement charnelles ou psychiques, le territoire paraît ainsi aussi mouvant que ceux qui le traversent, étayant au passage

Née à Tunis en 1950, Michèle Cohen Hadria, après des études d'arts à Rome et de cinéma expérimental à Paris, s'est intéressée à la photographie, aux installations, vidéos et performances et plus récemment, aux phénomènes de migrations et de multiculturalisme. Elle prépare un DEA portant sur le documentaire expérimental dans le monde arabe et a notamment publié dans les revues Art Press (Paris), n.paradoxa (Londres) et ETC/Montréal.

William Guerrieri est né en 1952 à Rubiera et vit à Modène. Sergio Buffini est né à Carmignano en 1957, il vit à Prato. Marco Signorini est né en 1962; il vit à Florence. Paola Di Bello est née à Naples et vit à Milan. Guido Guidi est né en 1941 à Cesena; il vit à Venise et à Cesena.

Linea di Confine [Ligne de frontière] est un projet créé en 1990 par une association de municipalités dans la province de Reggio Emilia pour promouvoir la recherche photographique et l'investigation du paysage contemporain et de ses transformations, tout particulièrement sur le territoire régional. Depuis, Linea di Confine a octroyé plus de vingt-cinq commissions à des photographes italiens, européens et internationaux, et a réalisé des ateliers-laboratoires photographiques qui ont réuni des centaines de photographes, chercheurs et étudiants de toute l'Italie.



pour Buffini cette thèse d'une « incapacité foncière du médium photographique à relater le réel ». L'Italie n'avait guère connu jusqu'ici d'importants flux migratoires. Or le paysage a changé : des convulsions de l'ex-Yougoslavie aux flux de Pakistanais, de Kurdes d'Irak jusqu'aux récents boat people d'une Albanie post-stalinienne... Si l'artiste cite Paul Auster pour qui « les maisons contiennent non des objets mais des pensées », ces foyers d'hébergement implantés autour de la via Emilia ne révèlent qu'effets impersonnels mimétisés dans la neutralité des lieux. Sur un téléviseur, une photo de famille d'Asiatiques reproduit ces codes d'un « art moyen » (Bourdieu), que radicalise d'autant l'éloignement. D'aussi discrètes faillites iconiques, scellées en un flux cathodique spectral, amènent l'artiste à présenter son œuvre par « stries », comme pour mieux dispenser l'amnésie d'un réel opaque et stratifié sur lequel – inévitablement – le médium achoppe.

Muer avec le monde

Image concrète d'une globalisation qui n'aurait rien de neuf, selon l'historien Jacques Le Goff, l'antique voie romaine de Reggio Emilia (ainsi que celles de la via Cassia, Ostia ou Tiburtina, à Rome), incarne certes la métaphore de l'Empire romain, mais aussi des empires grec, byzantin, islamique, ottoman, jusqu'à l'expansion européenne du XVI^e au XX^e siècle qui se poursuit de nos jours sous une forme, disons, plus globalement occidentale⁹. Ces voies joignant jadis le Levant traversent encore aujourd'hui en Italie villes et banlieues, agglomérations, villages, bourgs, pour finir parfois jusqu'au littoral. On ne saurait rêver d'exemple plus tangible d'une globalisation perçue comme abstraite ou virtuelle (« sites », autoroutes de l'information, spéculation boursière en ligne...). Colonne

vertébrale drainant le local vers le global, la via Emilia a donc tout naturellement présenté pour les artistes de Linea di Confine (la plupart étant originaires de la région), l'exemplarité d'une métaphore, d'une méthodologie et d'une empirie.

Pour Marco Signorini, ce matériau territorial sert à sonder ce que le visible recèle d'inaperçu, voire d'auratique... Transcendant « le réel par le réel », cette traversée ne va pas sans un certain délestage, « la photographie étant déjà par elle-même comble de stéréotypes : noir et blanc, couleur, formats... ». Aussi, à une luxuriante image que Franco Vaccari qualifiait déjà d'« hystérique », Signorini préfère un bandeau vidéographique sépia, étale, répercutant autour de l'axe émilien autant d'instantanés équivalents et d'habitus vectoriels¹⁰. L'aspect terne des sujets n'entame pas ici le récit des subjectivités. Leurs déplacements larvaires illustrent un rythme collectif, une poussée normative inquantifiable dont, pour une raison inconnue, le rendu quasi statistique génère de l'intensité. Avec ses étudiants, Signorini a patiemment investi ces segments-instants de l'artère, telle une caméra-robot dépourvue de toute focale signifiante, vide de jugement mais non d'affects. Cent courtes vidéos relatent ainsi des moments de vie sans relief (femme en vélo, supermarché, station d'essence, déambulations multiples et anonymes). Sans voler le moindre « instant décisif », façon Cartier-Bresson, on opère ici au cœur d'une grisaille temporelle et d'une indéfectible épaisseur dont seul le réel est capable. Signorini intègre ensuite ces vues dans le logiciel *Random* qui en multiplie les données à l'infini, accédant ainsi à une sorte d'autarcie *machinique* « à laquelle de brefs errements confèrent quelque semblant d'humanité »... Présentant ce « haut degré d'indétermination » cher à Vaccari, ces images jouent



d'une totale absence de signature comme d'une présence collective maximale¹¹. Et peu importe leur aspect de vidéosurveillance, « puisque nous sommes toujours vus par quelqu'un et quand bien même nul ne nous fixerait, notre présence ferait nécessairement tache sur terre ». C'est donc une assise philosophique que vise l'artiste en cette approche sciemment virtualisée d'un territoire que tout – illusoirement – semble condamner à sa « surmodernité »...

Petits arrangements avec le chaos

La *juste impertinence* de Paola Di Bello reconduit aussi d'importantes propositions de Vaccari visant à « court-circuiter la présence encombrante du moi¹² ». À Bagnoli, zone napolitaine maritime et industrielle, l'artiste délègue le choix de ses cadrages à la structure d'un but de football (*Fuori Campo*, 1997). Ce mobilier urbain y agit dialectiquement : côté mer « cadran » une splendide et taciturne pinède surplombant la plage, côté terre, un lotissement misérable donnant sur ce même rivage... En montrant la relativité d'aussi fallacieux découpages, Di Bello met en pièces tout *a priori* de « beaux cadrages ». À Milan, elle opère par *légers basculements* sur les symptômes d'une certaine défaite sociale ; traces de démolition urbaine synonymes de ruine ou de dépossession. Parmi ces gravats, au prix d'un déséquilibre impulsé à l'environnement, elle « redresse » ces indices d'une vie domestique hier ordinaire (aspirateur, canapé, lavabo). Ce ne sont plus alors les objets qui chutent dans la perte, mais l'horizon de la décharge publique, ce réel « normatif » dont elle indexe l'impuissance. Cette *révolte des objets*, dont les plans à échelle humaine préservent l'aplomb, révèle ainsi le potentiel subversif de ce travail. Pour Linea di Confine, la photographie n'a plus rien de sacré ni de « pur », elle peut donc se fondre en d'autres médias. Di Bello use ainsi d'une vidéo pour capter, d'une tour qu'ajoute de part en part un escalier en spirale, la ruée des spectateurs dévalant ses marches à la fin d'un match. L'illusion d'optique qui en résulte mue cette *tour de Babel* en une vrille sans fin, adhérent au tempo d'une chanson de variété dont la chute sonore clôt la séquence. Ces caustiques *arrangements* négociés avec un déséquilibre social latent restituent ainsi aux simples procédés de Paola Di Bello toute leur validité.

La génération de Linea di Confine se définit par conséquent par une attitude conceptuelle inaugurée par des aînés relativement marginalisés en leur temps¹³. Franco Vaccari, récusant du documentaire son « catalogue inexorable de l'exceptionnel¹⁴ », Luigi Ghirri se défiant de tout « beau fixe » photographique pour privilégier l'approche d'une proximité. Proximité inaperçue, car inhérente au dispositif, chez Ugo Mulas scrutant son intrigante *matérialité minimaliste*¹⁵.

Guido Guidi qui, avec Vincenzo Castella, Olivo Barbieri, Vittore Fossati et tant d'autres, participe sous la férule de Ghirri à l'une des premières explorations de la via Emilia, est venu ensuite puissamment cautionner la pertinence de Linea di Confine, fondant ce mouvement aux côtés de William Guerrieri, de Roberto Margini et du critique Paolo Constantini. Si Olivo Barbieri nourrit un doute permanent quant à la lumière artificielle et à l'objectivité d'un monde qu'elle « illumine » si singulièrement, Guido Guidi use d'une chambre grand format, non au sens de « métier » mais de « performance ». Ses courtes focales rivées à terre

renvoient ainsi à la présence humaine, à sa mesure dans le paysage ; vision « basse », détournée de toute épiphanie scénographique. Référence des nouvelles générations, Guidi incarne ainsi un relais vivant entre les artistes nés entre 1940 et 1950 et ceux qui ont rejoint Linea di Confine, assurant aussi une sorte de « fil rouge », palliant l'éclipse d'une photographie italienne qui, de 1960 à 1970, se laissa gagner par la vague française « humaniste » (Cartier-Bresson, Doisneau, etc.). Influence étrange, succédant à une photographie marquée par le néoréalisme de l'après-guerre (Giacomelli) et vouant le médium à une narration rhétorique. Seules deux grandes rétrospectives consacrées à la photographie américaine de Walker Evans, Anselms Adams, puis Robert Frank allaient donner un sérieux coup d'arrêt à cette tendance, ouvrant la voie à une vision du territoire autrement plus dialectique. Beaucoup plus tard, Maria Piccini, Gian Luca Liverani, Michele Buda, Walter Niedermayr, Marina Ballo Charmet et d'autres adhèrent justement à Linea di Confine en raison de cette perception aiguë de « non-lieux » postmodernes et postindustriels qui sont les nôtres. On pense aussi à *Spaziomerzi*, enquête sur les grandes surfaces, corpus remarquable, tant du point de vue formel que méthodologique où Guerrieri, Guidi, Marco Zanta, Francesco Jodice, Moreno Gentilini, Giulio Mozzi assimilent un haut débit consumériste à la compulsive reproductibilité du médium (en laquelle Vaccari voyait une dérégulation défiant nos « temps cycliques¹⁶ »). Face à nos sociétés *mondialisées* – pour le meilleur comme pour le pire – Linea di Confine aura donc su privilégier l'approche anthropologique d'un « ici », aussi familier qu'ambigu, lié à ce « trouble de communication rhétorique », signe d'un glissement devenu permanent, qu'il faut désormais nous représenter non plus comme une « zone frontière » de *haute résolution* mais bien comme un entre-deux infini, indéterminé... « une marche¹⁷ »...

1. Sur l'expression *Linea di Confine*, cf. Luigi Ghirri, « *Lo sguardo inquieto, una antologia dei sentimenti* », dans Paolo Costantini et Giovanni Chiaromonte, *Niente di Antico sotto il sole, scritti e immagini per una autobiografia*, S.E.I., Turin, 1997, cité par Antonella Russo dans *Luoghi come paesaggi*, éd. Linea di Confine, Rubiera, 2000.

2. Antonella Russo, « La via Emilia o il sentire etico del paesaggio », dans *Via Emilia*, éd. Linea di Confine / Commune de Rubiera, 2000, p. 10.

3. Arturo C. Quintavalle, *Muri di carta, fotografie e paesaggio dopo le vanguardie*, éd. Electa, Milan, 1993, p. 139.

4. A. Russo, *op. cit.*

5. Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éd. du Seuil, Paris, 1992.

6. Marco Fincardi, « *Dal dopoguerra ad oggi: la fine dello spazio contadino* », dans *Via Emilia*, *op. cit.*, p. 91.

7. Marisa Galbiati, Piero Pozzi et Roberto Signorini, *Fotografia e paesaggio, La Rappresentazione fotografica del territorio*, éd. Guerrieri Studio, Milan, p. 50 (texte Roberto Signorini).

8. De longue date européiste, l'Italie revendique sa forte culture régionale. Cf. Danielle Caramani, « *L'Italie et l'Union européenne* », dans *Pouvoir* n° 103, nov. 2002, p. 131 (note 2).

9. Jacques Le Goff, dans *Quelle mondialisation ?*, Éd. Grasset & Fasquelle, Paris, 2002, p. 23-28.

10. Franco Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, Éd. Créatis, 1981, p. 33.

11. *Op. cit.*, p. 20.

page 17

William Guerrieri

Palazzo del Rettorato, Roma,
épreuve couleur, 100 x 125 cm, 2002
Avec l'autorisation de Progetto Artifex,
Turin
Il Corriere della Sera, 1937
projection diapo, 2002

page 18

Sergio Buffini

Persone
épreuves couleur, 1999 du projet *Via Emilia, Fotografia, luoghi e non luoghi I*
page 20

Marco Signorini

Motherway
photogrammes, 1999
du projet *Via Emilia, Fotografia, luoghi e non luoghi I*

page 22

Paola Di Bello

Concrete Island
épreuves couleur, 1996-2001
(lavandino) 70 x 103 cm.
(poltrona) 143 x 215 cm.
Avec l'autorisation du Museo di
Fotografia Contemporanea, Milan.
Rischiano pene molto severe
épreuves numériques, 210 x 120 cm,
1998-2000
avec l'autorisation de
la galerie Luciano Inga Pin, Milan

page 23

Guido Guidi

03_02
épreuves couleur, 2002



12. *Op. cit.*, p. 10.

13. Walter Guadagnini, *Fotografia e arte in Italia*, éd. Baldini et Castoldi, 1998, p. 79.

14. F. Vaccari, *op. cit.*, p. 54.

15. «Le Verifiche / 1971-1972», dans *La fotografia*, Ugo Mulas, éd. Einaudi, 1973, p. 147-173.

16. F. Vaccari, *op. cit.*, p. 15.

17. M. Augé, *op. cit.*, p. 13 (l'auteur citant ici Vincent Descombes).

Abstract

The Linea de Confine movement in Emilian Romagna (northern Italy), both conceptual and empirical in its relationship with the territory, follows the lineage of Italian photography of the 1970s – with the work of Luigi Ghirri, Franco Vaccari, Ugo Mulas, and others who tried, in their time, to inventory both a highly symptomatic post-industrial landscape, and merchandise, as well as the minimalist materiality of photography. In their wake, the new generation practises a sort of anthropology of the “here” that resonates with a globalization, which it interiorizes on the “local” level, the only yardstick possible of proximity to human beings and to history.



