



Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.)

Patrimoine photographié, patrimoine photographique

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

L'Archivio dello spazio [L'Archive de l'espace] : point d'arrivée, point de départ

Roberta Valtorta

DOI : 10.4000/books.inha.4421

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Année d'édition : 2013

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902684



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VALTORTA, Roberta. *L'Archivio dello spazio [L'Archive de l'espace] : point d'arrivée, point de départ* In : *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 (généré le 07 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4421>>. ISBN : 9782917902684. DOI : 10.4000/books.inha.4421.

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2020.

L'Archivio dello spazio [L'Archive de l'espace] : point d'arrivée, point de départ

Roberta Valtorta

Quelque vingt-trois ans après son lancement (1987) et treize après sa conclusion (1997), le projet Archivio dello spazio, une longue série de campagnes photographiques sur le territoire de la Province de Milan, qui ont été accomplies dans le cadre du grand projet d'inventaire intitulé Progetto Beni Architettonici e Ambientali [Projet Biens Architecturaux et Environnementaux] de la Province de Milan, apparaît clairement tel un aboutissement et un point de départ eu égard au positionnement de la photographie dans la culture institutionnelle italienne¹.

Point d'arrivée dans la mesure où le travail de réaffirmation constant, tout au long du projet, de la coïncidence entre la qualité du document photographique et l'autorialité du travail du photographe a introduit des façons nouvelles et plus contemporaines d'appréhender la représentation des biens historiques dans la culture institutionnelle, non seulement auprès d'historiens de l'art, mais aussi d'architectes et d'administrateurs publics. Point d'arrivée également pour la photographie italienne et, plus particulièrement pour la zone de la recherche privilégiant le paysage en tant qu'objet d'étude qui, s'étant développée à partir de la fin des années soixante-dix, a trouvé dans le projet de la Province de Milan un vaste conteneur au sein duquel se sont produites, pendant quelque dix années, des recherches photographiques menées dans le cadre d'une abondante demande publique et en collaboration avec plusieurs institutions et organismes culturels. Cela donne lieu à une confrontation des langages de tous les photographes impliqués dans le projet, des maîtres aux élèves, ainsi qu'à un profond débat sur le rapport entre les biens architecturaux et le paysage postindustriel, sur le sens que revêt le fait de photographier le paysage aujourd'hui, sur le rapport entre la photographie et l'architecture, l'urbanisme, l'histoire, l'histoire de l'art, la sociologie, la psychanalyse, lequel prend place dans le cadre de conférences, de séminaires et de congrès.

Point de départ pour toute la culture photographique italienne, puisque, comme on le sait, c'est dans le cadre du projet Archivio dello spazio, dans les bureaux de l'adjoint à la Culture de la Province de Milan, qu'est née, en 1996, l'idée de créer enfin, en Italie aussi, un centre stable dédié à la conservation, au catalogage, à l'étude et à la mise en valeur de la photographie, avec des expositions, des séminaires, des activités éducatives, une bibliothèque. Ceci également dans le but de poursuivre dans le temps les activités de commandes passées aux photographes contemporains, lancées avec les Archivio dello spazio. Ce « centre » est devenu le Musée de la Photographie Contemporaine qui, depuis 2004, a son siège à Villa Ghirlanda, à Cinisello Balsamo, au nord de Milan. En 1999, la photographie a accédé au statut de bien culturel même aux yeux des lois italiennes. La Villa Ghirlanda est également l'un des biens architecturaux identifiés lors du Projet Biens Architecturaux et photographiés pendant les campagnes d'Archivio dello spazio. Et cela est un fait hautement symbolique.

Naissance du projet

« Nous vivons une période où les problèmes de la défense de l'environnement se posent avec une nouvelle force. [...] Par ailleurs, le concept même de l'environnement doit se configurer en des termes de plus en plus globaux et il doit certainement inclure les valeurs qui composent la mémoire historique et culturelle d'un territoire. Parmi ces derniers, les biens ayant un caractère architectural et environnemental ne sont certainement pas d'une importance secondaire² ». Ces mots sont écrits par l'architecte Novella Sansoni, alors Présidente de la Province de Milan, dans la préface de l'ouvrage *Beni architettonie ed ambientali della Provincia di Milano*, publié en 1985. Le cadre dans lequel la Province de Milan se meut est celui qui a été préparé dans les années soixante-dix, par le débat très animé sur la conservation du patrimoine historico-artistique italien (rappelons en particulier *Per una politica dei beni culturali* d'Andrea Emiliani, publié en 1974³), sur le concept même du bien culturel (l'institution du Ministère pour les Biens Culturels et Environnementaux date de 1975), et sur le rôle des organismes publics. Convaincue que la première condition nécessaire pour respecter et faire respecter l'environnement consiste à le connaître, la Province de Milan lance, au début des années quatre-vingt, l'inventaire des biens architecturaux et environnementaux présents sur son territoire, afin de disposer d'un cadre de référence pour la création d'itinéraires historico-artistiques, et de venir en aide aux municipalités pour les initiatives qu'elles entendent prendre en matière de récupération des espaces à destiner à la culture ou à d'autres activités d'intérêt public. De nombreuses structures sont en conditions de délabrement, à l'abandon ou bien utilisées pour des objets non conformes à leur nature, et elles réclament des opérations de réhabilitation et de réutilisation. Les principales finalités de l'opération demeurent toutefois la connaissance du patrimoine architectural et environnemental, et la création d'un répertoire s'avérant utile pour toutes les initiatives de protection et de mise en valeur.

Cet ouvrage de 1985, qui présente quelque 4 000 objets de différents types, des châteaux aux villas, des églises aux parcs, est conçu par Achille Sacconi, architecte, passionné de photographie, et coordinateur général du Projet Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan. Il s'agit, pour lui, « d'un livre de documentation » qui restitue « un cadre assez ample de la richesse substantielle du

patrimoine diffus sur le territoire provincial, de son articulation et, hélas, même de ses lacunes en matière de conservation, de protection et de mise en valeur ».

Les photographies qui illustrent le volume sont de Cesare Colombo. Par rapport à la méthode extrêmement schématique de représentation des édifices utilisée aussi bien dans le travail des surintendances que, par exemple, dans les textes d'histoire de l'art plutôt que dans les revues, les photographies de ce livre ont le mérite d'isoler le moins possible l'œuvre du contexte dans lequel elle se situe, « de façon à en éviter la fossilisation, même s'il faut parfois courir le risque de faire des représentations impitoyables⁴ ». Pourquoi impitoyables ? Parce que, souvent, elles ne montrent pas le bien découpé dans son cadre étroit, mais aussi sa dégradation, ainsi que le contexte réel dans lequel il a fini par se trouver au fur et à mesure que territoire changeait au fil du temps.

À partir du boom économique des années cinquante et soixante, le paysage des environs de Milan a d'abord été modelé par un processus d'industrialisation aussi rapide que violent, puis par une avancée désordonnée des nouvelles stratégies d'exploitation du sol typiques de la phase postindustrielle. Les biens architecturaux et environnementaux ont parfois été submergés, voire étouffés, dans une réalité environnementale complexe et pleine de contradictions. Il devient donc nécessaire de comprendre le sens actuel et le destin de ce patrimoine, présence notable ou peu perceptible dans les plis d'un territoire, celui du Milanais, totalement voué à la production. C'est la raison pour laquelle il est très important d'étudier le rapport entre le bien et son cadre.

Il s'agit là d'un thème qui se consolide et devient le *leitmotiv* de l'initiative suivante. En 1987, après qu'a été prise la décision d'intégrer la photographie dans le travail d'inventaire, onze photographes (Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Gianni Berengo Gardin, Cesare Colombo, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Pepi Merisio, Massimo Pacifico et George Tatge) sont chargés de photographier autant de biens choisis en fonction de typologies précises (architecture religieuse, architecture industrielle, centre historique, exploitation agricole, villa, hôtel particulier, château, couvent, parc naturel, etc.). Afin de reconstruire le contexte d'une manière plus complète, le commanditaire demande aux photographes de mener une analyse articulée au travers de séries/successions de photographies et non pas de produire différentes images des biens.

En 1988, une exposition des travaux des onze auteurs, *Beni architettonici e ambientali : l'immagine fotografica [Biens architecturaux et environnementaux : l'image photographique]*, et une journée d'étude intitulée *Quale fotografia per i beni architettonici e ambientali ? [Quelle photographie pour les biens architecturaux et environnementaux ?]*⁵ mettent du matériel et les problèmes à la disposition du public. Le point d'interrogation qui conclut le titre de la journée d'étude n'est pas fortuit, mais il exprime une intention qui deviendra un véritable programme de travail pour toute la durée du projet : analyser la complexité du rapport existant entre l'architecture, le paysage et la photographie, tenter de comprendre le sens des produits historiques à l'intérieur du paysage contemporain postindustriel en cours de transformation, étudier l'ambiguïté d'une représentation se mouvant inévitablement entre le document et la libre interprétation d'auteur, s'interroger sur le rapport entre le travail du photographe et la demande publique, qui fait de lui un producteur d'images (et de culture) opérant dans un cadre institutionnel *au service de la collectivité*.

J'ai eu la chance d'être l'une des rapporteuses de cette journée d'étude et de m'occuper, par la suite, de toutes les campagnes photographiques qui se développèrent au sein du Projet Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan et qui, dans leur ensemble, prirent le nom d'*Archivio dello spazio*. Ce jour-là, j'avais été chargée de fournir quelques réflexions sur les matériaux même de l'exposition, avant d'analyser la méthode de travail des différents photographes. Il me sembla fondamental d'indiquer quelles avaient été les requêtes formulées par les commanditaires : « que l'on donne une documentation claire de l'objet, de sorte qu'il soit bien lisible au niveau de ses caractéristiques ; que soit rendu le rapport fondamental entre l'objet et le cadre où l'objet se trouve ; que chaque opérateur indique, en perspective, sa propre méthode de lecture⁶ ». Le photographe devait donc développer son travail entre une demande de clarté et d'« objectivité » et une invitation à exprimer sa propre conceptualité et de son autorialité.

La méthode : liberté conditionnée et partage

La campagne initiale de l'automne-été 1987 décrite ci-dessus, au cours de laquelle onze photographes traitèrent onze différents biens, fut suivie de six autres campagnes photographiques, de 1989 à 1997. Les territoires communaux qui firent l'objet d'une campagne photographique s'élevèrent à 187, ce qui comporta l'intervention de 58 photographes (au cours des dix années du projet, chacun d'eux reçut de deux à six mandats) et la réalisation de quelque 7 465 photographies prises tout au long des campagnes, aujourd'hui incluses dans les collections du Musée de la Photographie Contemporaine. La première étant comprise, l'on organisa six grandes expositions collectives pendant les travaux, dans plusieurs sièges milanais (Palazzo Isimbardi, Palazzo Bagatti Valsecchi, Triennale), et des dizaines d'expositions personnelles des différents photographes, toutes présentées au Spazio Guicciardini.

Les institutions qui effectuent le travail d'inventaire des biens architecturaux et environnementaux sont : le CBCA (Centro per i Beni Culturali e Ambientali della Lombardia), le CEDAR - DST (Centro di Documentazione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano), l'ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda) et le PIM (Centro Studi per la Programmazione Intercomunale dell'Area Metropolitana). Sur la base d'une cartographie historique, ils produisent peu à peu un inventaire analytique (environ 9 000 fiches) des éléments présentant un intérêt architectural et environnemental et des urgences naturelles détectées au travers d'états des lieux spécifiques. Les photographes travaillent à partir de ces matériaux, mais ils ont la possibilité de choisir les biens à photographier sur le territoire municipal qui leur est attribué, ainsi que la méthode, soit le récit à élaborer pour rendre compte de la complexité historico-environnementale du territoire donné. Le commanditaire ne fixe aucune restriction de nature technique, ce qui les laisse libres de choisir le format du négatif (ou positif), le noir et blanc ou la couleur, mais il leur demande de remettre, pour chaque mandat, au moins 36 épreuves en format 30 × 40 (ils en livreront beaucoup plus), arborant une légende précise, signées et accompagnées d'un rapport sur la méthode de travail. Toutes les épreuves sont montées peu à peu en passe-partout, dans un matériau anti-acide 40 × 50 et rangées dans des boîtes spécialement conçues pour la conservation, de manière à composer de véritables archives d'œuvres photographiques méthodiquement classées. Le mot « archives » présent dans le nom du projet est lié,

avec évidence, au concept du catalogage et de la conservation de la photographie, considérée tel un bien culturel avant même que la loi italienne ne décrète en ce sens. Dans le même temps, non sans certains problèmes et sans ironie, il dit que ce que la photographie doit, à son tour, tenter d'archiver est l'espace lui-même, quelque chose d'extrêmement complexe et difficile à représenter et à comprendre. Le projet, en maintenant tout au long des dix années de son accomplissement, un ton ouvert, interrogatif, et restant toujours à la recherche de la *conscience* intellectuelle et civile de l'action, sans affirmer de certitudes, met une grande confiance dans le moyen photographique en tant qu'instrument de recherche.

Pendant toute la durée d'*Archivio dello spazio*, les photographes sont constamment définis comme *auteurs*. Ils le sont quand ils sont convoqués lors des occasions des réunions de groupe périodiques, pour y discuter de leurs méthodes de travail, quand, l'un après l'autre, ils s'expriment sur leurs choix méthodologiques, projettent leur travail et répondent à des questions devant le public lors du long cycle de conférences intitulées « Rencontres avec l'auteur ». Un titre qui reste tel quel même quand ce n'est pas un photographe qui parle, mais, selon les cas, des historiens de la photographie ou de l'art, des critiques, des commissaires, des urbanistes, des sociologues et des psychologues. Pendant le projet, on organise plus de soixante rencontres, de nombreuses tables rondes, plusieurs congrès, ainsi que des leçons et des conférences dans les bibliothèques et les écoles. D'année en année, *Archivio dello spazio* devient davantage un laboratoire d'idées, presque une école, avec un public fidèle qui participe pour comprendre, étudier, socialiser et mûrir parallèlement au projet. Dans le même temps, la gestion du travail des photographes prévoit toujours - comme nous le disions précédemment - des moments d'élaboration collective, de partage et de confrontation entre les auteurs et entre ces derniers et les commettants. Le style de travail *démocratique* qui caractérise le projet appelle continuellement les auteurs, mais aussi le public à participer, ce qui est d'autant plus précieux, dans la mesure où, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le désir et la capacité de construire des expériences culturelles de nature collective, si forts dans les années soixante et soixante-dix, viennent peu à peu à manquer, au fur et à mesure que s'instaure un type de production culturelle de plus en plus individualiste.

Changement du paysage, changement de la photographie

En ce qui concerne le ton du travail, le but initial du projet était de remplacer les documents photographiques platement voués à répondre aux exigences dignes d'une fiche par un type de photographie *consciente*, pouvant être une contribution vivante, porteuse d'une vision photographique précise liée à l'actualité du territoire dans lequel les architectures historiques et des biens environnementaux se situent. Ce choix initial visait à atteindre une sorte de *document d'auteur* qui éliminait le concept fermement instauré, issu du XIX^e siècle, du document vu tel un miroir « objectif », en faveur d'une idée de l'image considérée tel un fait dialectique, relatif, en syntonie avec la complexité du paysage contemporain. Au moment où ce choix fut formulé, le thème de la mémoire historique et de la recherche de l'identité des lieux était encore très fort dans le débat sur la représentation du paysage, et la discussion du rapport entre le document et l'interprétation était encore possible.

Mais, au cours des dix années 1987-1997, pendant lesquelles se sont accomplies les sept campagnes photographiques d'*Archivio dello spazio*, la scène a complètement changé et, dans le projet, tous les thèmes liés tant à l'accélération du processus de mutation du paysage contemporain, qu'à l'évolution du concept même de la photographie, ont été littéralement abattus. La recherche d'une identité spécifique des lieux a peu à peu été substituée par la conscience d'une indétermination des lieux, qu'il semble falloir comprendre dans leur interchangeabilité et dans leur anonymat tendanciel, dans la perte des différences et des spécificités (il suffit de songer au concept du *non-lieu*, tel que Marc Augé l'expose dans son célèbre *Non-lieux*, publié en Italie en 1993⁷, qui eut tant d'influence sur notre photographie). Dans le même temps, la photographie s'est presque totalement éloignée du concept de document et elle a été de plus en plus vécue, surtout par les nouvelles générations, comme étant une *expérience individuelle*, comme une prise de contact subjective avec le réel. Le paysage est devenu, pour la perception et pour la conscience, une entité instable, en voie de transformation. Il en découle que, même l'idée d'une éventuelle dérivation de la signification du paysage des urgences historiques qui y sont présentes s'est faite de plus en plus relative.

Les 58 photographes d'*Archivio dello spazio* sont : Andrea Abati, Giampietro Agostini, Ugo Ambroggio, Luca Andreoni, Simone Bacci, Marco Baldassari, Marina Ballo Carmet, Olivo Barbieri, Ermanno Barchiesi, Gabriele Basilico, Enzo et Raffaello Bassotto, Giannantonio Battistella, Gianni Berengo Gardin, Bruna Biamino, Roberto Bossaglia, Maurizio Bottini, Federico Brunetti, Luca Campigotto, Adriano Carafoli, Vincenzo Castella, Giovanni Chiamonte, Cesare Colombo, Mario Cresci, Daniele De Lonti, Paola De Pietri, Piero Delucca, Roberto Favini, Vittore Fossati, Luigi Gariglio, Carlo Garzia, Moreno Gentili, Luigi Ghirri, Groupe GEOPh, Groupe Scema La Luce, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Nicola Lorusso, Gianni Maffi, Martino Marangoni, Pepi Merisio, Toni Nicolini, Walter Niedermayr, Bruna Orlandi, Massimo Pacifico, Paola Pagliuca, Ippolita Paolucci, Luca Pedroli, Mara Piccinini, Piero Pozzi, Francesco Radino, Paolo Rosselli, Marco Scarpa, La Grana Grossa, Pio Tarantini, George Tatge, Fulvio Ventura, Riccardo Vlahov et Cuchi White.

Ils appartiennent à une culture fondamentalement homogène qui tient certainement plus à la fonction sociale et civile de la photographie qu'à son utilisation directement commerciale ou même seulement immédiatement professionnelle. Le grand groupe, dans sa substantielle cohérence et dans ses différences internes, correspond à la manière d'être de la photographie italienne contemporaine la plus engagée lors du passage des années quatre-vingt aux années quatre-vingt-dix, selon des typologies bien identifiables. Le groupe comprend quelques représentants de la photographie de reportage social qui a précédé, sur le plan de l'engagement civil, la photographie de paysage ; tous les maîtres qui ont fondé l'école de paysage italienne ; des photographes qui travaillent au sein d'organismes publics sur les thèmes des biens culturels ; des photographes-galeristes-enseignants, figures importantes dans la transmission de la culture photographique de ces années-là ; des photographes qui ont commencé à travailler dès leur jeunesse sur le paysage et qui sont ensuite devenus des références pour les jeunes d'aujourd'hui ; des photographes-architectes ; des photographes actifs essentiellement dans la zone de la recherche artistique plus que de la profession ; des jeunes qui ont étudié pour devenir photographes, des figures nouvelles, auparavant inexistantes dans le panorama italien ; des groupes qui conçoivent et travaillent ensemble ; enfin, quelques figures provenant du monde de la photo d'amateur.

Toutes ces compétences, à la fois diverses mais cohérentes, ont composé une très complexe mosaïque de visions. A l'instar d'une grandiose œuvre chorale, l'archive utilise la « réalité » du territoire milanais, comme un grand laboratoire de discussion du monde contemporain, et les biens architecturaux et environnementaux qui y sont présents comme des crochets auxquels ils accrochent la vision. Pourtant, les biens ne sont vécus par les photographes que telles des ombres lointaines, des mémoires perdues dans un paysage qui les a substantiellement expulsés. Parfois, le paysage est encore perçu comme une entité dotée de stratifications historiques, parfois, au contraire, comme un organisme indifférencié où cohabitent des lieux historiquement structurés et des lieux nouveaux encore sans nom, *terrain vague* ou des lieux résiduels que nous définirions aujourd'hui, pour reprendre les mots de Gilles Clément, de *tiers paysage*⁸.

Si le Projet Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan naît - comme nous l'avons vu - d'intentions institutionnelles précises, l'*Archivio dello spazio* se développe et s'articule également en référence à certains projets commissionnés ou non, passés et contemporains, tant italiens qu'étrangers. Il convient de citer, en particulier, le travail de documentation des centres historiques des villes émiliennes et romagnoles accompli par Paolo Monti dans les années soixante-dix pour l'Institut des Biens Culturels de l'Emilie-Romagne ; les campagnes photographiques de la *Farm Security Administration* accomplies dans les années trente et quarante aux Etats-Unis ; l'« esprit de groupe » créé par Luigi Ghirri dans la gestion et la réalisation du célèbre projet consacré au paysage *Viaggio in Italia [Voyage en Italie]*, dans lequel furent impliqués vingt photographes italiens ; les importantes recherches photographiques sur le paysage français des années 1984-1989 de la Mission Photographique de la DATAR. Les autres solides références culturelles des commissaires du projet et des photographes qui y participent sont, en général, la photographie d'Eugène Atget, de Paul Strand et de Walker Evans, ou le cinéma de Wim Wenders, ou même l'écriture de Georges Perec⁹. Et encore, toute la grande zone de la photographie documentariste du XX^e siècle, justement dans la ligne de descendance Atget-Evans-Frank-Friedlander, jusqu'aux *New Topographics* (de Lewis Baltz à Robert Adams, de Stephen Shore à Bernd et Hilla Becher) et à d'autres auteurs américains contemporains très appréciés des photographes italiens, dont William Eggleston, Joel Meyerowitz et Joel Sternfeld¹⁰.

Une analyse des photographies d'*Archivio dello spazio* montre que, dans l'espace de dix ans, la photographie italienne a changé ses intentions et ses attitudes culturelles, même en référence aux transformations de la scène contemporaine, sans oublier que, sur ces entrefaites, entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la photographie fait définitivement son entrée officielle dans le monde de l'art.

Les projets de séries photographiques qui ont suivi *Archivio dello spazio* et que l'on peut considérer tels des moments de continuité et de développement par rapport à lui, tant au niveau institutionnel que conceptuel, tiennent compte du statut nouvellement acquis par la photographie. A l'heure actuelle, il s'agit de *Milano senza confini*, *Idea di metropoli*, *Storie immaginate in luoghi reali*.

Milano senza confini (1998-1999), nouvellement voulu par la Province de Milan en guise de continuation idéale de l'*Archivio dello spazio*, est consacré à la ville de Milan. Les dix artistes italiens et européens invités (Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, John Davies, Peter Fischli et David Weiss, Paolo Gioli, Paul Graam, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Thomas Struth et Manfred Willmann) sont complètement libres de choisir les

méthodes, les thèmes et les lieux de la ville (sans contraintes et sans liens avec des projets d'inventaire), le nombre d'œuvres à livrer, les formats et la présentation du travail. L'ensemble des travaux qui constitue la collecte est très hétérogène et il fournit un récit à mille et une facettes de la ville qui se transforme dans ses aspects historiques, urbanistiques, sociaux et comportementaux¹¹.

Avec *Idea de metropoli* (2000-2002), commissionné à huit jeunes artistes italiens (Ezio Colanzi, Paola di Bello, Francesco Jodice, Tancredi Mangano, Roberto Marossi, Roberta Orio, Marco Signorini et Cristina Zamagni) par l' Ufficio Museo di Fotografia Contemporanea, organisme chargé de coordonner les travaux préparatoires pour la création du musée, la demande, d'un goût absolument expérimental, est de travailler non pas sur un lieu précis, mais très librement sur le concept même de la métropole. L'installation la plus nettement conceptuelle du projet aboutit à des productions très différentes les unes des autres, diversement orientées vers l'urbanisme, l'anthropologie et la psychologie¹².

Enfin, *Storie immaginate in luoghi reali* (2007) est un projet récent, produit par le Museo di Fotografia Contemporanea. Le commanditaire a demandé à sept artistes italiens et européens (Andrea Abati, Olivo Barbieri, Paola De Pietri, Gilbert Fastenaekens, Vittore Fossati, Jean-Louis Garnell, Jitka Hanzlovà et Alessandra Spranzi) de travailler sur autant de lieux de la Lombardie présentant un intérêt historico-artistique ou naturaliste, en offrant à chacun d'eux toute la possibilité d'identifier dans le lieu attribué un motif personnel pour y développer sa recherche¹³.

La « liberté conditionnée » associée au partage et à la confrontation entre les auteurs impliqués dans le projet qui avaient caractérisé *l'Archivio dello spazio*, s'est progressivement transformée en une liberté totale de l'artiste, lequel mène sa recherche d'une manière franchement plus individuelle. Le demandeur public, le cadre de travail qui promeut les productions et les langages contemporains, devient une sorte de conteneur de solitudes créatrices, reflétant la fragmentation sociale, culturelle, existentielle qui marque notre contemporanéité. C'est sur ce changement que s'interroge aujourd'hui le Musée de la photographie contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

AA.VV., Paolo Monti e l'età dei piani regolatori (1960-1980), Edizioni Alfa, Bologna, 1983.

AUGÉ M., Non-lieux, Seuil, Paris, 1992 ; ed. it. Nonluoghi, Elèuthera, Milano, 1993.

CLÉMENT, G., Manifeste du tiers paysage, Editions Sujet/Objet, Paris, 2004 ; ed. it. Manifesto del terzo paesaggio, Quodlibet, Macerata, 2005.

EMILIANI A., Per una politica dei beni culturali, Einaudi, Torino, 1974.

EMILIANI A., Paolo Monti e i centri storici dell'Emilia Romagna dans Valtorta R. (éd.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2009, p. 47-54.

- GHIRRI L., VELATI E., LEONE G. (éd.), *Viaggio in Italia, Il Quadrante*, Alessandria, 1984.
- HERS F. et LATARJET B. (éd.), *Paysages Photographiques. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en cours 1984-1985*, Editions Hazan, Paris, 1985.
- HERS F. et LATARJET B. (éd.), *Paysages Photographiques. En France les années quatre-vingt*, Editions Hazan, Paris, 1989.
- LESY M., *Long Time Coming. A Photographic Portrait of America, 1935-1943*, W. W. Norton, New York, 2002.
- PELIZZARI A., *Le campagne fotografiche della Farm Security Administration*, dans Valtorta R. (éd.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2009, p. 39-45.
- SACCONI A., *Nota del curatore* dans Sacconi A. (éd.), *Beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano*, Provincia di Milano/Touring Club Italiano, Milano, 1985, p. 8.
- SACCONI A. (éd.), *Beni architettonici e ambientali. L'immagine fotografica*, Unicopli, Milano, 1991.
- SACCONI A. et VALTORTA R. (éd.), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della provincia di Milano*, Art&, Udine, 1997.
- SACCONI A., *Annuario* dans Sacconi A. et Valtorta R. (éd.), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della provincia di Milano*, Art&, Udine, 1997, p. XI-XIV.
- SANSONI N., *Prefazione* dans Sacconi A. (éd.), *Beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano*, Provincia di Milano/Touring Club Italiano, Milano, 1985, p. 7.
- VALTORTA R., *Considerazioni sui materiali della mostra* dans Sacconi A. (éd.), *Beni architettonici e ambientali. L'immagine fotografica*, Unicopli, Milano, 1991, p. 41-47.
- VALTORTA R., *La fotografia dei luoghi come fotografia* dans Sacconi A. et Valtorta R. (éd.), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della provincia di Milano*, Art&, Udine, 1997, p. XXXIII-XXXIX.
- VALTORTA R., *Archivio dello spazio. Point of Arrival, Point of Departure* dans Gierstberg F. (éd.), *SubUrban Options. Photography Commissions and the Urbanization of Landscape*, Nederlands Fotoinstituut, Rotterdam, 1998.
- VALTORTA R. (éd.), *Milano senza confini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000.
- VALTORTA R. (éd.), *Idea di metropoli*, Museo di Fotografia Contemporanea/Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003.
- VALTORTA R. (éd.), *Il museo, le collezioni*, Museo di Fotografia Contemporanea/Tranchida, Milano, 2004.
- VALTORTA R. (éd.), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004 A vent'anni da Viaggio in Italia*, Museo di Fotografia contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2004 b.
- VALTORTA R. (éd.), *Storie immaginate in luoghi reali*, dvd, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, 2007.
- VALTORTA R., *Archivio dello spazio* dans Valtorta R. (éd.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2009, p. 69-80.

NOTES

1. Sacconi et Valtorta, 1997 ; Valtorta, 1998 ; Valtorta, 2009.
 2. Sansoni, 1985, p. 7.
 3. Emiliani, 1974.
 4. Sacconi, 1985, p. 8.
 5. Sacconi, 1991.
 6. Valtorta, 1991, p. 41.
 7. Augé, 1992.
 8. Clément, 2004.
 9. Sacconi, 1997.
 10. Valtorta, 1997.
 11. Valtorta, 2000.
 12. Valtorta, 2003.
 13. Valtorta, 2007.
-

RÉSUMÉS

Roberta Valtorta expose les réflexions qui ont accompagné le projet Archivio dello Spazio, inventaire photographique des monuments de la Province de Milan mené entre 1987 et 1997 et qui associe 58 photographes. Elle décrit cette grande campagne à la fois comme un aboutissement, celui des réflexions autour de la question du paysage et du statut de la photographie, et comme un commencement, ici du dialogue entre les institutions culturelles et le monde de la photographie. Elle revient notamment sur les partis pris de l'inventaire italien, de représenter d'une part les monuments dans leur contexte contemporain, et de considérer d'autre part le travail des photographes comme document et comme œuvre. Une démarche qui aboutit à la création d'une collection conservée par un musée dédié, le Musée de la photographie contemporaine, ouvert en 2004.

AUTEUR

ROBERTA VALTORTA

Directrice scientifique, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo-Milano