

Carte Semiotiche 2023

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame



la casa
USHER

Carte Semiotiche
Annali 8

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 8 - Settembre 2023

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame

A cura di
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

SCRITTI DI
AMAGLIO, BEATO, CRESCIMANNO, DEL PILAR,
FONTCUBERTA, MANCHIA, MANGANO, MIGNANO,
MOLAY, REJAS DEL PINO, SANZERI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 8 - Settembre 2023

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Guido Guidi, Ronta 23 Luglio 1980, *Da Lunario*, 1968–1999.
Tutti i diritti e il copyright per la pubblicazione dell'immagine
sono di Guido Guidi.
ISSN: 2281-0757

© 2023 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame

a cura di

Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

Introduzione <i>Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino</i>	9
Comerse la fotografia con patatas <i>Joan Fontcuberta</i>	12
Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale <i>Valentina Manchia</i>	25
Foto d'interni. Non giudicare mai una rivista dalla copertina <i>Elisa Sanzeri</i>	44
La quantità non ha ucciso la qualità. Alcune riflessioni intorno a Stephen Shore <i>Emanuele Crescimanno</i>	74
Strategie e forme del divismo: sguardi analogici e sguardi digitali a confronto <i>Massimo Roberto Beato</i>	87
Bricolage di sguardi. Immagini deboli, sintassi fotografica e fotolibro <i>Michele Amaglio</i>	103
Materialità dell'analogico e pervasività del digitale: nuove forme culturali nell'epoca della proliferazione visuale <i>Valentina Mignano</i>	118

Spatialiser, positionner. L'espace analogique et le moi photographique <i>Doriane Molay</i>	135
Orphaned photos in Riggs' Miss Peregrine's Home for Peculiar Children <i>Maria del Pilar</i>	152
Corpi sovraesposti e visibilità precarie <i>Miriam Rejas Del Pino</i>	172
Postfazione Fotografia e desiderio <i>Dario Mangano</i>	190
Biografie delle autrici e degli autori	207

*Fotografia analogica e fotografia digitale:
un riesame*

Spatialiser, positionner
L'espace analogique et le moi photographique
Doriane Molay

Abstract

Realised, developed, printed, retouched, cut and manipulated, analogue photography, through its amateur use, has continually helped the subject to be in the world. The photographic album has redoubled this aesthetic propensity as a singular representational space at the origin of the montage of the fragments that are the pictures. The areas experienced in everyday life were extracted from their temporal continuum, miniaturised, and integrated into a new singular place at the origin of another form of reality. This aesthetic mechanism has thus played an essential part in shaping the social world and its actors, whether photographers or models, as the socio-aesthetic approach maintains, explaining the world of appearances by analysing them as sensitive entities acting in reality through the senses. As such, and in the light of the Germans sociologist and philosopher Georg Simmel and Helmuth Plessner, and with the help of the collections of the Nicéphore Niépce Museum (Chalon-sur-Saône, France), this article will consider the photographic image and its albums as material objects at the origin of the formation of a concrete space capable of building up the represented subject and its self.

Keywords: Photo-album; Analogue photography; Subject; Simmel; Plessner;

La moindre conception formelle, note l'artiste et théoricien László Moholy-Nagy, propose une nouvelle structuration de l'espace (1925: 235). Modeler une forme reconfigure le milieu au sein duquel s'établit l'ensemble de nos perceptions, et cet agencement inédit du milieu dans lequel se déploie habituellement le corps a la responsabilité d'une nouvelle pensée de l'habiter. La forme esthétique se fait dès lors le récipiendaire de conflits plus ou moins ludiques, poursuit Moholy-Nagy, de querelles plus ou moins violentes puisque, comme toute structuration du monde, la réalisation d'une forme nouvelle satisfait à une autre organisation de la collectivité et, à ce titre, de la place accordée à chacun de ses membres; « il n'y a pas une intuition générale, strictement fixée, de l'espace, [...] l'espace ne reçoit son contenu déterminé et son agencement particulier que de l'ordre du sens au sein duquel à chaque fois il se configure », note le philosophe Ernst Cassirer (1995: 109). Les règles cèdent, le regard se détourne et la lutte pour la reconnaissance

telle que réfléchi par Axel Honneth se fait sur le sol singulier de l'esthétique, par la médiation de la sensibilité, à l'aune d'un objet médiateur¹.

La photographie, plus que tout autre médium, permit une pleine et entière démocratisation de ce mécanisme re-configurationnel. Progressivement adoptée par tout un chacun dès la fin du XIX^e siècle, elle concourt au développement d'une expressivité autonome de retranscription mimétique du réel jusqu'ici réservée aux artistes et aux artisans et, rapidement, à sa mue. D'abord pensée au prisme de la tradition de la peinture d'atelier, la photographie du studio professionnel fut rapidement supplantée par l'autonomisation progressive de l'appareil photographique dès 1888, avec la commercialisation d'un premier Kodak portatif². La photographie se popularisa et entraîna, en tant que nouvelle technique d'observation (Crary 1990), de nouveaux gestes esthétiques à l'origine de nouveaux rapports au corps, tronquant, dupliquant et ostracisant les modèles photographiques; la pose hiératique devint geste exalté et le geste du modèle prit progressivement la forme d'un mouvement en train de se faire; l'image photographique, moins coûteuse, plus petite, malléable et reproductible à loisir parvint ainsi à une réification de la sacralité première de la représentation du portrait professionnel tel qu'étudié par Jean Sagne (1984). À cette transformation des configurations représentationnelles directement liée à la vulgarisation du médium photographique s'ajoute la vulgarisation d'un support capital qui l'accompagne tout du long: l'album. L'album photographique amateur³, parallèlement au développement du médium photographique lui-même, intensifia la hardiesse du *snapshot* tel que dépeint par Moholy-Nagy qui évoque la conception d'une nouvelle structuration de l'espace et, dès lors, d'une nouvelle forme de (re)connaissance.

Développée, tirée, retouchée, coupée, montée dans des albums ou glissée dans des portefeuilles, la photographie argentique, et notamment par son usage amateur, a donc continuellement positionné le sujet, le situant dans le monde. En photographiant puis, dans un second temps, en manipulant physiquement l'objet photographique au travers de son album, l'individu se place et se forme, se sent et se pense. La matérialité argentique, la *picture*⁴, doit à ce titre être examinée comme le lieu d'une classification du monde, comme résultat et source de *forces formatrices* du moi; l'espace esthétique « procède du Moi et se déploie à partir de ses forces formatrices », note une fois encore Cassirer lors de sa conférence de 1931 « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique » (1995: 112). Il s'agira donc, par cet article, d'envisager l'image photographique argentique et ses albums comme des objets matériels à l'origine de la formation d'un espace concret en mesure de parvenir à l'édification du sujet représenté et de son moi entendu comme conscience individuelle des variabilités empiriques du sujet et, dès lors, comme condition de possibilité de sa subjectivité⁵. Le présent essai n'aura donc pas directement pour dessein, comme l'offre l'ensemble de ce riche numéro de *Carte Semiotiche*, de proposer une étude comparative des deux temps différents que sont la pratique argentique et la photographie numérique. Il conviendra principalement de définir la nature de l'espace suggéré par le médium analogique au prisme de l'album photographique qui en fut l'un des exposants les plus populaires, soumettant de la sorte implicitement à la réflexion les liens et les écarts que leurs caractéristiques entretiennent avec la photographie numérique telle qu'aujourd'hui pratiquée.

À cet effet, nous nous reposerons sur notre connaissance philologique des fonds du musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône⁶, en Bourgogne,

où naquit en 1765 Nicéphore Niépce, l'un des inventeurs de la photographie. Créé en 1972, le musée Niépce, premier musée labélisé musée de France à n'être consacré qu'à la photographie, fut édifié à dessein de composer d'importantes collections exclusives au médium photographique, et dans un rapport direct avec le monde industriel à l'origine de la propagation du médium: une usine Kodak fut implantée à Chalon-sur-Saône en 1961 et fonctionna jusqu'à sa destruction en 2005. Doté d'une collection particulièrement riche, le musée Niépce possède plusieurs centaines d'albums photographiques français et étrangers, des albums cartes de visite du milieu du XIX^e siècle aux clefs USB numériques d'aujourd'hui. Jamais encore étudiés, ces albums, représentatifs de la pratique amateur de ces deux derniers siècles, seront par leur analyse à l'origine de notre réflexion. Nous ne pourrons ici ni tous les mentionner ni tous les examiner; nous ferons le choix d'en extraire certains capables d'illustrer notre argumentaire qui reposera cependant sur l'observation de l'ensemble des collections; une sélection restreinte examinée en profondeur aurait fait courir le risque de nuire à la portée générale de notre observation.

1. *Le geste, l'espace et la photographie*

La photographie saisit l'espace posé devant l'objectif de l'appareil; dans les albums du musée Nicéphore Niépce, l'espace peut être maison, mer, campagne ou devanture de magasin; il n'est jamais précisément le même et change au gré du déplacement des photographes. En enregistrant cet espace posé devant l'appareil, qui fait face à l'observateur et qui fait décor au modèle, la photographie se signale créatrice d'un autre espace enregistré sur la surface photosensible d'une pellicule photographique. Dans l'album 2005.208.30 datant du début du XX^e siècle, la troisième page légendée au crayon de papier est consacrée aux « Maison et Jardin de Maman » à Caen (Fig. 1); cinq clichés occupent l'espace du feuillet et dévoilent les façade et jardinet du domicile; l'habitation est reproduite et présentée avant qu'elle ne devienne le théâtre de nombreuses scénettes qui verront se succéder divers protagonistes et que mettent en exergue les photographies présentées sur la *scène* de l'album; les premières pages forment l'incipit d'une histoire à venir et déterminent à ce titre un cadre spatial spécifique à connaître et à appréhender.



Fig. 1. Album
2005.208.30,
Musée Nicéphore
Niépce de la ville
de Chalon-sur-Saône.

D'abord inaccessible à l'œil, ce second espace qui représente le premier nécessite, pour se révéler, l'intervention d'un processus physico-chimique: dans l'obscurité la plus complète, la pellicule est enroulée sur une spire et plongée dans un bain révélateur; la cuve qui le contient est agitée plusieurs minutes avant qu'on ne la vide et qu'on lui substitue un bain d'arrêt puis un fixateur; la pellicule est enfin rincée à l'eau claire puis sortie de la cuve avant d'être suspendue pour être séchée, donnant ainsi l'image négative du sujet.

L'engagement physique de l'expérience argentique concourt à la formation de nouveaux espaces vignetés qui, eux-mêmes, présentent le fragment d'un premier espace expérimenté: il y a « révélation », processus chimique grâce auquel l'image latente devient image visible. Les négatifs, pour devenir positifs, seront ensuite tirés sur papier photosensible et constitueront une autre forme de présentification du lieu *princeps*, à la fois présentification de l'expérimentation première – la *maison de maman* telle qu'habitée – et nouveau *hic* propre à la matérialité de l'objet donné à voir – la *maison de maman* miniaturisée et manipulée au sein d'un plus large ensemble à disposition. L'espace devient pluriel. Les tirages réalisés, c'est une fois de plus au geste qu'il faut se fier: les clichés photographiques sont sélectionnés, adjoints à l'album, souvent complétés de textes et de dessins, et les traces de déchirures sur certaines pages, la cinquième par exemple, témoignent de l'importance du processus de mise en œuvre de l'objet qui n'est donc pas seulement là pour être regardé. L'album est le résultat d'un montage, ce qui impose de réfléchir « sur la façon dont l'assignation d'un espace aux images, l'assignation justement d'une *position*, contribue de manière cruciale à la production et à l'organisation du sens », comme le note Angela Mengoni, sémioticienne, au sujet des *Atlas* de l'artiste allemand Gerhard Richter (2014: 131). Le geste est ainsi primordial en tant qu'il participe à la conscientisation⁷ de la circonscription de différents espaces⁸ (par leur saisie, leur sélection, leur ornementation, leur désignation et leur montage aux côtés d'autres), en tant qu'il souligne la prééminence du « faire » esthétique en déstructurant l'ordre temporel et en construisant de nouvelles configurations spatiales mettant en exergue des affinités et ressemblances inattendues (Somaini 2012: 8).

Ici pourrait évidemment être argué que l'amateur fit le plus souvent peu cas du développement et du tirage des images photographiques; le slogan de la firme Kodak est marqué au fer rouge dans nos esprits, « You Press the Button, We Do the Rest ». Malgré cette objection, l'analogique et ses albums offrent *a posteriori* un espace préalablement expérimenté et temporellement éloigné qui tend à multiplier les représentations de la réalité comme autant de *mondes possibles* eux-mêmes constitutifs de la formation du monde réel (Goodman 1978). Le médium analogique est ainsi le promoteur d'un nouvel espace à distance aux vertus proches de celles de l'espace dit réel. La distance, pour l'historien de l'art Horst Bredekamp (2010) comme préalablement chez Warburg, s'impose comme condition *sine qua non* de l'émergence d'un esprit critique; les illusions et croyances engendrées par la *mimésis* doivent être suspendues pour que la *mimésis* même soit entendue, tout comme les rapports identificatoires qui enferment plus qu'ils n'éveillent l'observateur qui les considère; l'effet de déréalisation, le sentiment d'*estrangement* qui soustrait la perception à l'automatisme instauré par l'habitude animent les consciences et, ainsi, « [p]our voir les choses, il nous faut avant tout les regarder comme si elles étaient parfaitement dénuées de sens », rappelle Carlo Ginzburg (1998: 21). Du fait de la succession des gestes qu'il nécessite, l'al-

bum photographique impose à l'amateur une attention toute particulière à l'origine d'une certaine distance critique, source d'une organisation visuelle désirée, réfléchie, émancipée de la chronologie du quotidien: les rue, façade et jardin de la *maison de maman* ont été regroupées sans pourtant faire partie d'une seule et même continuité temporelle. Dans l'album, le sens premier de l'expérience du quotidien se démantèle au profit d'un sens nouveau, d'une « configuration étrangère » (Kracauer 1927: 42).

L'album photographique produit ainsi un lieu insolite régi par les lois idiosyncrasiques du sujet-faisant et au prisme duquel il se pense. L'ensemble 2011.40.4 se constitue de six albums datant des années 1960 et reliés par une barrette métallique rouge regroupant chacun moins d'une dizaine de clichés photographiques de petits formats tirés sur papier satiné (Fig. 2); souvent floues, les images s'assemblent sans agencement logique, sans organisation intelligible; les lieux diffèrent, les protagonistes se suivent et la narration prend la forme d'une énigme sans indice clair ni montage, entendu « comme instrument analytique » (Pinotti & Somaini 2016: 116-131); l'ensemble s'établit lui-même comme représentatif d'un nouvel espace au sein duquel les sujets se positionnent image après image; la continuité chronologique naturelle de la saisie photographique se subsume sous une nouvelle manière d'organiser son temps au prisme du lieu circonscrit des représentations. L'hôtel peut ainsi prendre place au sein des clichés vernaculaires qui, traditionnellement, privilégient la maison (De Larminat 2020), témoignant de la sorte d'un besoin de pérégrinations vivifiantes plus que d'une immobilité ferme telle que celle du studio où le corps se montre aussi hiératique que les appareils qui le scénographient. Le geste photographique et celui de son inscription dans l'album déterminent l'espace au sein duquel « je » veut être vu et raconté.



Fig. 2. Album 2011.40.4, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

2. L'espace simmélien, caractéristiques et application

La photographie argentique n'est donc pas seulement le prélèvement d'un instant donné – *nunc* – à destination d'une remémoration future; la photographie analogique fait de l'ancrage territorial une donnée toujours première que l'album photographique rejoue en la positionnant au sein d'un espace circonscrit par les couvertures et les feuillets de l'objet lui-même. L'album 2005.208.21 en est un exemple concret (Fig. 3); datant du début des années 1930, il prend pour lieu la ville française de Dinard, en Bretagne; les clichés ne sont jamais plus de six sur une seule et même page et les montages sophistiqués usent de découpages et d'ornementations élégantes: des photographies sont soulignées par des cadres colorés réalisés au crayon, d'autres sont découpées en des formes géométriques non standardisées puis emboîtées les unes aux autres, des dessins aux couleurs vives accompagnent et intensifient certaines représentations.

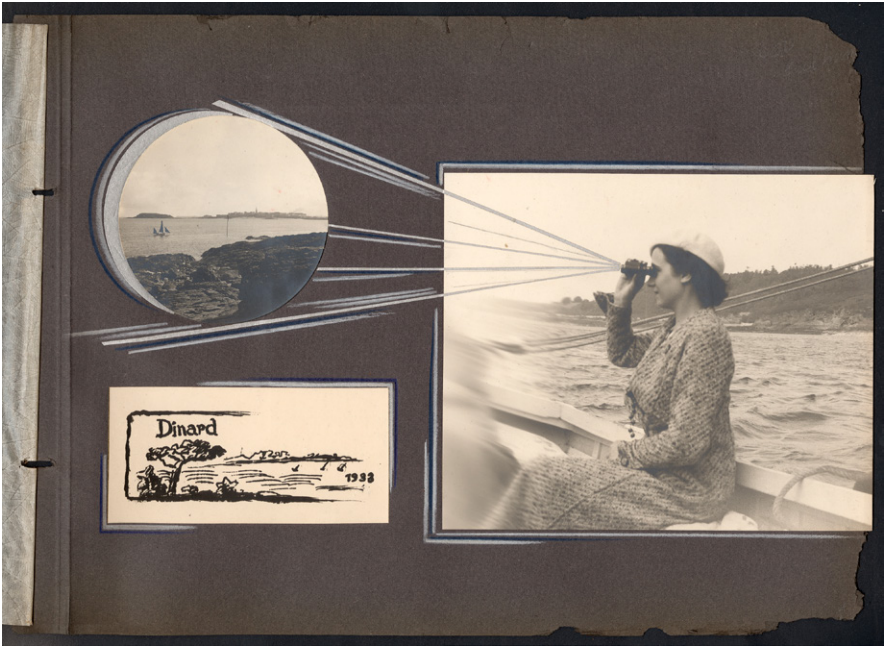


Fig. 3. Album 2005.208.21, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

À ce titre, c'est au philosophe et sociologue allemand Georg Simmel qu'il faut ici faire appel et à son importante définition de la notion d'espace. Dans sa *Sociologie*, Simmel définit l'espace comme ce qui permet plus que tout autre chose une présence simultanée et immédiate de plusieurs individus; espace, rappelle-t-il, déjà déterminé par Kant comme « possibilité de coexistence » (Simmel 1908 : 601). Tel est donc le rôle de ce concept: rassembler, tenir ensemble. Et c'est avec évidence ce que propose l'album photographique: la mise en présence de sujets regroupés et rassemblés au sein d'un album qui autorise la rencontre d'individus qui pourraient ne s'être jamais croisés dans le réel – comme une grand-mère disparue trop tôt avant la naissance de sa petite fille ou une sœur partie vivre dans

un autre pays. La présence des sujets est immédiate et simultanée, ce que met tout particulièrement en exergue l'album 2017.96.1 (Fig. 4): au sein d'un grand classeur sont rassemblés et assemblés des photographies au format carte de visite datant du milieu du XIX^e siècle, des portraits des années 1930 et des clichés des années 1960; l'ensemble est affiché sans chronologie, constituant ainsi un nouvel espace jusqu'ici jamais constitué. La production esthétique dépasse le tangible. L'espace de l'album photogra-



Fig. 4. Album 2017.96.1, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

phique, d'abord vierge, offre la possibilité de considérer tous les possibles relationnels: il instigue et résorbe la relation du sujet à ses comparses et au monde qui l'entoure en soumettant le modèle à des relations uchroniques. Tirées sur papier, les photographies peuvent être découpées pour en extraire le sujet qui ne doit plus figurer sur les représentations de groupe et, au sein même des albums photographiques, elles peuvent être arrachées sans le moindre embarras. Les images de l'album 2017.96.1, glissées dans les ouvertures de pochettes plastifiées, se retirent et changent de place au gré des desideratas du lecteur. Le geste est simple, l'espace social proposé se mue au regard du groupe et le groupe se transforme au gré des manipulations. Dès lors, et comme l'écrit Simmel, «seul l'espace s'ouvre à tout être sans le moindre préjugé» (1908: 683). Un tel médium représentationnel, à l'instar de l'espace, se pense comme un volume neutre à emplir et à vider. L'album et ses images ne sont à ce titre jamais sans signification, même lorsqu'ils prennent l'apparence de l'aléatoire, et l'espace, à l'aune de l'action réciproque

[*Wechselwirkung*], devient un élément informatif, un point de rencontre dans la constitution de groupes sociaux et de leurs individus.

De cette manière, précise Simmel, c'est la forme de *scatole cinesi* que l'espace doit évidemment prendre: d'abord universel, il se segmente inévitablement en sous-espaces singuliers qui se divisent eux-mêmes, et dont les fragments auraient leurs propres unicité et caractéristiques, reflétant le groupe social à l'origine de sa constitution puisque l'espace, poursuit-il, exprime et porte l'unicité du groupe autant que le groupe exprime et porte l'unicité de l'espace. L'espace se constitue de sujets; les sujets ont besoin d'espace pour s'exprimer et se définir. L'espace, dès lors, se délimite au regard des groupes sociaux à son initiative et la frontière qu'il constitue circonscrit autant qu'elle clôt les individus en un dedans qui se différencie du dehors. La frontière fait cadre et, faisant cadre, « proclame qu'à l'intérieur de lui se trouve un monde qui n'obéit qu'à ses propres normes et qui n'est pas entraîné dans les déterminations et mouvements de son environnement » (Simmel 1908: 605). La création d'un espace délimité, même en rapport avec d'autres espaces délimités qui lui sont contigus, propose ses propres règles et modalités d'être et, se revendiquant autonome, sa réalité se trouve renforcée. La matérialité photographique est donc plus qu'essentielle au sens où elle conditionne un nouvel espace qui, en tant que représentation, met à distance. L'espace *princeps* de l'album se subdivise ainsi lui-même en espaces pluriels (les photographies argentiques), en résonance avec l'effet gigogne proposé par Simmel. Les marges des clichés et les limites des pages fragmentent l'album en différentes unités appréhendées comme îlots autonomes amovibles mais formant, ensemble, un tout qui participe à la structuration d'un réseau relationnel inédit. Le chapitrage narratif, qui prend la forme d'une organisation esthétique modulable et singulière, permet inévitablement une reconfiguration des relations sociales vécues dans la réalité; pour Cassirer, l'espace esthétique est un espace de représentation [*Darstellung*] qui ordonne le monde et qui, à ce titre, engendre un ordre de sens. Une distance s'établit ainsi entre le sujet et son référent, distance nécessaire puisque permettant de se désengager du temps de l'action et, de la sorte, de l'appréhender; comme le note Warburg, « [l]a faculté de juger est le produit de la distance effective [*Tatsache der Distanz*] entre sujet et objet » (2015:134). L'espace devient dès lors une notion première pour l'opérativité de la forme symbolique et, par voie de conséquence, pour la construction sociale et sensible de l'individu. L'espace se « présente » et, comme le note Ernst Cassirer, attentif lecteur de Simmel, « toute présentation authentique n'est en rien simple *copie* passive de la forme [*Nachbildung*] du monde, mais [...] est un nouveau *rapport* dans lequel l'homme se pose face au monde » (1995:111). La pensée liminaire de Moholy-Nagy n'est pas étrangère à ces propositions dont atteste l'album 2017.96.1.

Une fois l'espace déterminé, poursuit Simmel, sa stabilité comme son expansion dépendent donc inévitablement des sujets qui en ont la garde: l'espace dépend de l'intensité des relations qui s'y épanouissent; dans le petit album 2013.133.5, le concepteur préfère ceindre les images des protagonistes de nombreuses photographies de la campagne tandis que l'album 2015.34.1, constitué de sept tomes, n'expose que les portraits en plan serré d'une jeune fille. La frontière prend à ce titre le rôle d'une délimitation à teneur subjective poreuse plus que figée et rigoureuse. L'espace est le terrain d'expérimentations au sein duquel et à partir duquel peuvent s'exprimer affections et affrontements; malléable, il laisse ainsi à certains repères fixes, dits « localisation[s] », « le rôle pivot de la relation sociologique »

(Simmel 1908: 617). Des marques immuables permettent indéniablement de réunir ce qui se déplace au gré des affinités; si les bateaux voguent, le port reste l'attache. L'album, ici, fait figure de port et se pose en réceptacle des êtres et des choses; en y prenant place, les frontières de l'affectivité sont franchies et les modèles deviennent alors les figures d'un monde construit et réfléchi, les personnages d'un *Lebenswelt*.

Enfin, parachève Simmel, espaces, frontières, localisations sont autant de dispositions concrètes accessibles à nos seules facultés sensibles et qui permettent une appréhension par les sens des choses et des êtres, qui se conforment à une force d'association capable de leur adjoindre des impressions, des sensations et des émotions en une « corrélation devenue idéale » (Simmel 1908: 619) assurée par la distance. La distance est de fait une fois de plus ce qui concourt à l'appréhension idéale proposée par l'espace:

En réalité, le rôle de la distance physique est simplement de supprimer les stimulations, frictions, attractions et répulsions que suscite la proximité sensorielle, et d'assurer ainsi la majorité aux processus intellectuels au sein de l'ensemble des processus psychiques socialisants. Face à ce qui est physiquement proche, auquel on se heurte dans les situations et les ambiances les plus marquées dans un sens ou l'autre, sans possibilité de le prévoir ou de choisir, on ne trouve guère que des sentiments tranchés, si bien que cette proximité peut entraîner aussi bien le bonheur le plus débordant que la contrainte la plus insupportable. (1908:627)

Appréhendés par nos facultés sensibles, l'espace et ses limites ont pour nécessité d'instaurer une distance favorisant toute intellection. Affranchi d'un tel recul, l'espace devient le lieu de fortes stimulations aux répercussions indéniables. Au cœur de toute acception sociale, l'espace peut donc être à la fois matière à passions et terrain de pensées. Comme nous l'avons brièvement mentionné à propos de la question du geste, l'album photographique est un objet physique à la portée esthétique principielle, esthétique au sens premier d'*aisthesis*. Il est une forme plus ou moins lourde, aux pages plus ou moins douces, aux images plus ou moins lisibles. L'album se touche, l'album se voit et, parfois même, l'album s'écoute et se sent⁹. C'est donc bien à l'aune de nos facultés sensibles qu'il s'appréhende. Et il en va de même pour les photographies analogiques qu'il contient. Voué au tirage, le *snapshot* prend une forme singulière à toucher et à voir. Il propose un espace à portée de main, déplacé et qui met à distance, en le saisissant, celui qu'il représente. Comme tel, il permet de s'en éloigner et de ne lui concéder que l'idée désirée, projetée ou réfléchie. À partir de l'espace que propose l'image photographique concrète se pense la représentation et s'interprète le réel qui en est la matrice. Les cent soixante-sept portraits d'une seule et même jeune femme de l'album 2005.208.27 constitué de deux cent trois clichés sont autant de façons, pour la principale protagoniste, de se voir et de se penser (Fig. 5). La quatrième page, élaborée à l'aide d'une symétrie axiale, met en valeur les sept portraits photographiques de la jeune femme à l'aide de dessins effectués à la gouache: glycine, fleurs et papillons colorés entourent l'imposant cliché central et lient l'ensemble. Le jeu géométrique défie la loi de la cohérence temporelle et réunit des *snapshots* datant des années 1941, 1942, 1943 et 1944 sans logique autre que la forme sensible structurée et dès lors structurante suggérée par l'espace du feuillet dont les ornements assurent une appréhen-

sion tamisée, désengagée du temps premier des expériences vécues.



Fig. 5. Album 2005.208.27, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

D'abord espace sensible, la photographie devient donc espace pensé et l'espace pensé reprend alors la forme du sensible: sensation et réflexion se rapportent l'une à l'autre au gré des déplacements de l'amateur au contact de l'analogique qui l'accompagne à diverses étapes de sa vie et de son processus représentationnel.

3. Plessner et la positionnalité excentrique¹⁰

La pensée de l'espace énoncée par Georg Simmel permet d'attribuer à la photographie analogique la place de médium privilégié du positionnement d'un sujet dans un monde. Le moi s'inscrit dans l'espace, il se définit par l'espace et est à l'origine même du concept de ce qui se nomme espace. Le philosophe de l'esthétique allemand Gernot Böhme le constate lui aussi: « [d]ans la perception, pourrait-on dire, l'homme se positionne ou bien se voit positionné par rapport au monde », écrit-il (2001: 104). À l'exemple de Moholy-Nagy, il s'agit une fois de plus, par le faire et le sentir, de prendre une place décisive dans la constitution d'une subjectivité propre au modèle photographié et à l'amateur photographiant. L'apparaître, qu'il soit monstration directe du moi ou monstration par la médiation de sa forme esthétique, est un positionnement. Les travaux d'Helmuth Plessner, haut représentant de l'anthropologie philosophique allemande qui a réfléchi sur la position singulière de l'être humain dans la nature, doivent alors être mentionnés ici.

Comme nous venons de le considérer, le sujet humain, et *a fortiori* les organismes vivants dans leur ensemble, est en constante interaction avec son environnement. Ce rapport dynamique, Plessner lui donne pour nom « positionnalité » [*Positionalität*] et le décrit comme ce qui pose et déplace perpétuellement les frontières [*Grenzen*] du sujet organique. La vie est ainsi le lieu d'échanges permanents entre le corps organique et le monde, entre un dedans et un dehors. Comme nous l'avons évoqué avec Simmel, les manipulations qui accompagnent la photographie analogique et ses mobilisations multiples qui concourent à la création de l'album attestent de réseaux relationnels en perpétuel mouvements: citons à titre d'exemple l'ensemble des images photographiques nomenclaturées 2013.88.1 à 89 qui se singularise par la découpe régulière du visage d'un homme, et soulignons la présence presque systématique dans les albums de clichés déchirés ou retirés dont les légendes toujours présentes gardent la trace. La forme esthétique de l'album photographique n'est jamais figée et se renouvelle sans cesse par le dialogue continu qu'elle entretient avec le monde; par exemple, les soustractions photographiques et les modifications des albums de Virginia Woolf, écrivaine, persistent après son suicide dans l'Ouse en 1941, alors attribuées à Leonard Woolf qui bouleverse les constructions de son épouse en y ajoutant clichés et notes manuscrites¹¹. Mais si la position des images est versatile, celle du moi l'est tout autant.

La positionnalité du sujet humain se définit ainsi comme excentrique, poursuit Plessner¹². Il part de lui pour revenir à lui et, « [p]ar sa position excentrique [...] se tient là où il se tient, et simultanément, non pas là où il se tient » (1928: 511). Détaché de soi, sorti de lui-même, le sujet se trouve enfin en situation d'établir une relation avec lui-même. Ainsi, à partir de son centre et se sachant le centre, le corps occupe une place, le sujet se spatialise, le moi se positionne et en occupant une place, en se spatialisant, en se positionnant, corps, sujet et moi se lient au dehors et à son « nous ». Dans l'album 1975.144 comme dans bien d'autres, les protagonistes se saisissent entourés d'animaux, d'amis ou des membres d'une famille élargie; ils posent à la campagne, devant ou dans leur habitation et les corps prennent racines au sein des différents espaces circonscrits par les images photographiques (Fig. 6); ils proposent de leur moi des images en résonance avec ce



Fig. 6. Album 1975.144, Musée Nicéphore Niépce de la ville de Chalon-sur-Saône.

qui les entourent; le moi s'instaure ainsi comme un moi qui se positionne entouré d'animaux, d'amis ou des membres d'une famille élargie, à la campagne, devant une maison ou dans un salon, encadré par une architecture singulière fermant, par des briques sombres, l'horizon du paysage.

L'aller au dehors fait intrinsèquement partie de la construction du sujet qui, dès lors, nécessite une *vue d'ensemble* pour être convenablement pénétré; l'ensemble forme sa structure et le définit, et c'est par l'ensemble qu'il faut donc chercher à appréhender l'image qui ne doit se regarder seule qu'à l'unique condition qu'elle ait été pensée comme telle: dans l'album 2005.209.26 réalisé par la famille Gingolph au début du siècle dernier, les représentations analogiques sont le plus souvent quatre, six ou huit par page; à deux reprises toutefois le feuillet n'affiche qu'un seul cliché, une petite barque au milieu d'un étang pour l'un et de jeunes enfants dégoulinés à Noël en 1926 pour l'autre; si la première image fait office de transition entre deux séries de photographies prenant pour modèle des enfants pour l'une, des adultes pour l'autre, la seconde se veut le rappel d'une famille négligée par les représentations depuis quelques pages et pour quelques autres encore. Le « nous » conditionne de la sorte l'appréhension d'un « moi » qui ne s'isole que lorsqu'il le souhaite; « [L]e monde commun *porte* la personne, tout en étant à la fois porté et formé par elle » (Plessner 1928: 461). Le propos plessnerien atteste de la réciprocité de toute action, tel est bien ce que démontre l'album photographique et ses clichés qui reproduisent à échelle réduite un large espace affectif expérimenté dans le réel et structurellement fantasmé: la page quarante-deux de l'album 2005.209.16 fait cohabiter l'image non-datée d'un pique-nique à Montmorency et celle de la façade du lycée Drancy le 30 juin 1962; à la page cinquante-sept se trouvent rassemblés sans logique apparente un cliché pris aux Andelys (Normandie), deux *snapshots* saisis sur une plage, une image réalisée à Pierrefonds (Hauts-de-France) et, enfin, une photographie d'identité. L'album 2005.209.16 est un exemple parmi tant d'autres qui atteste de l'importance de la matérialité de l'objet photographique amateur qui rassemble ce qui, dans le réel, est éclaté, et met inévitablement en exergue le poids de l'économie de sa propre diffusion alors restreinte à ce que sa matérialité permet; les images diffusées le sont avec une volonté claire, ce dont témoigne le retraitage d'un négatif et le cadeau qu'on en fait – chez la peintre Vanessa Bell, des listes complétant ses albums ont été dressées, indiquant le nom des nouveaux détenteurs d'images photographiques offertes ou prêtées¹³. L'investissement physique de la photographie argentique semble être le fruit d'un désir affirmé et permet un contrôle précis des dépositaires des images. Le monde commun choisi par la représentation, *porté* par le moi et *portant* ce même moi, est donc bien le résultat d'une excentricité positionnelle aussi déterminée que déterminante.

Au sein de ce processus et selon la lecture que Plessner fait du zoologiste suisse Adolph Portmann, l'apparaître et les formes qui l'accompagnent sont ainsi primordiaux: ils séduisent, protègent, intimident, font impression et se font indice principal de la vitalité, moyen de l'« être-là » (Plessner 1928: 65). Une vitalité sensible jaillit des compositions esthétiques, qui entraîne le sujet à devoir « faire » toujours davantage, d'un geste essentiel; l'être est d'artifice et pour « devenir quelque chose » (Plessner 1928: 470), il doit créer, faisant du « faire humain » (Plessner 1928: 471) et du système d'objets artificiels qu'il produit le lieu de la recherche inexorable d'un emplacement, d'une position qui résorberait la distance du sujet à lui-même. « [L]'homme doit [donc] faire pour vivre » (Plessner

1928: 482) et « [i]nventer veut dire aussi transposer de la possibilité dans la réalité » (Plessner 1928: 485). L'ensemble des photographies saisies, tirées puis adossées à l'album sont ainsi le résultat d'une *praxis* à l'origine d'un regard embrassant, synoptique [Übersicht] qui s'efforce à révéler au moi l'ensemble des relations constituant le moi lui-même qui se pose dès lors en observateur de ces liens et écarts figuraux et se désengage du détail qui le rendait captif: « [I]a représentation synoptique nous procure la compréhension qui consiste à "voir les connexions" », note Wittgenstein (1953: 87). Le sujet ne cesse donc de se médiatiser et, en se médiatisant, peut ainsi dépasser le conflit qui oppose l'idéalisme au réalisme, qui oppose l'immanence des représentations idéelles à une conception accordant au donné une réalité indépendante de la pensée. La contraction du moi à l'un ou l'autre ne fait plus office de règlement, et c'est par une approche croisée qu'il faut penser la médiation et, à ce titre, l'image photographique. Comme tel, le sujet ne se réduit jamais à une seule et même forme [*Gestalt*]; une fois de plus, l'image, isolée, n'a pas l'agentivité que lui offre l'ensemble; le moi est contingent et, à ce titre, requiert une vue d'ensemble capable d'exposer ses réalités et virtualités relationnelles comme positionnelles. L'appréhension par l'amateur du collectif, d'une totalité, d'une masse est primordiale, et la photographie ne peut engager un réel travail de médiation pragmatique, en prise avec le réel, si elle ne se montre qu'une; pas un album ne contient une seule et unique image; la planche-contact elle-même n'est qu'assemblage d'images imposé par le format pelliculaire; associer et regrouper sont ainsi des gestes évidents, de l'ordre d'un imaginaire naturel propre à la photographie argentique qui se détermine notamment par le nombre limité de prises de vue qui caractérise sa pratique en lien à la matérialité du support. Un tel mécanisme conduit alors Helmuth Plessner à user d'une métaphore photographique pour poursuivre son raisonnement:

Dans l'acte de réfléchir, de remarquer, d'observer, de rechercher, de se rappeler, le sujet vivant fait également advenir une réalité psychique et il va de soi que celle-ci influe sur la réalité changée en objet, par exemple d'un souhait, d'un amour, d'une dépression, d'un sentiment. Sous les regards du sujet de l'expérience vécue, la vie intérieure peut fortement se modifier comme le fait à la lumière la couche sensible de la plaque photographique. (1928: 453-454)

Selon Plessner, du fait de son excentricité qui prévaut sur ses autres caractéristiques, le sujet ne coïncide jamais avec l'ici-maintenant de son existence, mais son *hic et nunc* peut être toutefois saisi par le sujet en capacité de penser et de sentir. Un va-et-vient entre le pensé, le senti et le réel rejoue alors constamment la position du sujet et la définition du moi; *tel est pris qui croyait prendre*¹⁴; la forme produite par le sujet en lien à sa propre réflexivité échappe à celle-ci et, par le mouvement, en quémant d'autres. L'excentricité du sujet qui modélise des formes en capacité de lui renvoyer des moments précis et fixés de son être mouvant rend dès lors le sujet dépendant d'un supplément médiateur dont l'outil photographique à la charge et qui, chez Plessner, prend pour nom « culture » (1928: 471). Les représentations pullulent; il s'agit de s'exposer et d'exhiber ce qui nous ceint de manière à toujours mieux positionner le moi, élucidant ainsi les raisons du nombre des répétitions de mêmes sujets dans les albums photographiques sans que les images soient réellement différentes les unes des autres.

4. Conclusion, une approche pragmatique

L'album photographique est un espace fragmenté en une multitude de petits espaces constitués par les images qu'il contient. Ces images sont également le lieu d'une représentation d'espaces expérimentés dans le réel. Miniaturisées, elles s'en extraient toutefois pour proposer une autre réalité que leurs limites esthétiques renforcent en les rendant autonomes. Cette autonomisation reste néanmoins sous la dépendance des mouvements fondamentaux caractéristiques du sujet vivant qui ne cesse de sortir de lui pour mieux s'envisager; l'album et ses images sont indéniablement à l'origine d'une spatialisation qui positionne le moi et qui, comme tel, participe à son institution en le modélisant au gré des désirs et des besoins. C'est bien ce à quoi s'intéressa, de l'autre côté de l'Atlantique et en une même période, la philosophie pragmatique de John Dewey. Notre conclusion ne pourra toutefois pas être le lieu d'un énième excursus sur l'essentialité du médium album et de ses images. Dewey aurait pourtant été une magistrale ouverture: dans *Art as Experience* (1934), toute connaissance devient forme expérientielle – *learning by doing*. Le faire est le lieu d'une hypothèse à vérifier et propose de la sorte une action qui, en se vérifiant, transforme le réel. Phénoménologiques, l'expérience du faire comme l'expérience du recevoir, à la fois communes et individualisées, sont ainsi éprouvées par des sujets qui s'en emparent consciemment et inconsciemment au point d'en faire un motif de leur propre constitution. L'approche pragmatiste de Dewey ancre ainsi l'esthétique au cœur de l'expérience et l'expérience se pense comme un terrain d'interactions, rendant dès lors caduc le clivage traditionnel sujet/objet sur lequel achoppent de nombreuses pensées de l'esthétique. Mais que nous propose de plus Dewey que ce que Simmel, Cassirer et Plessner nous ont déjà permis de toucher du doigt? Souligner toujours plus l'irréductible nécessité de penser la modélisation esthétique ainsi que l'expérience pragmatique du faire photographique comme le lieu d'un espace à l'origine de la réalisation d'un moi, et étayer davantage encore la nécessité, pour les études visuelles, de croiser leurs approches à celles d'autres champs théoriques dont les outils, complémentaires, favorisent une plus précise compréhension des raisons inhérentes à l'établissement de telles pratiques esthétiques.

Bibliografia

-
- Böhme, Gernot
2001 *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Zürich, Fink (tr. fr. *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon, Les Presses du réel, 2020).
- Brecht, Bertolt
2000 *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard.
- Bredenkamp, Horst
2010 *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, Suhrkamp.
- Brunet, François
2000 *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Carnevali, Barbara
2020 *Social Appearances. A philosophy of display and prestige*, New York, Columbia University.
- Cassirer, Ernst
1995 « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », in Cassirer, Ernst, *Écrits sur l'art: Forme et Technique*, Paris, Cerf, 101-122.
- Crary, Jonathan
1990 *Techniques of the Observer. On Visions and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Ma.), MIT.
- De Larminat, Éliane
2020 *Houses and Homes. Photographier la maison aux États-Unis, 1930-1990*, Paris, Le Point du Jour.
- Dewey, John
1934 *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Company.
- Didi-Huberman, Georges
2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges
2013 *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan, Musée du Louvre.
- Ginzburg, Carlo
1998 *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli (tr. fr. *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001).
- Goodman, Nelson
1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett.
- Honneth, Axel
1992 *Kampf Um Anerkennung*, Berlin, Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried
1927 *Die Photographie*, in « Frankfurter Zeitung » (tr. fr. « La Photographie », in *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal / Paris, Presses Universitaires de Montréal / FMSH, 2014).
- Mengoni, Angela
2014 « Re-monter l'archive. Montage et travail de mémoire dans *Atlas* de Gerhard Richter », in Beyer, Andreas, Mengoni, Angela, von Schöning Antonia (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, FMSH, 131-149.
-

- Mitchell, W. J. T.
1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Moholy-Nagy, László
1925 *Malerei, Photographie, Film*, Munich, Albert Langen (tr. fr. *Peinture, photographie, film*, Paris, Gallimard, 2014).
- Molay, Doriane
2022 *L'album photographique: une famille affective ?*, « *Enfances Familles Générations* », 40, <<http://journals.openedition.org/efg/13797>> (24.08.2023).
- Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio
2016 *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Turino, Einaudi (tr. fr. *Culture visuelle – Images, regards, médias, dispositifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2022).
- Plessner, Helmuth
1928 *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin, De Gruyter (tr. fr. *Les degrés de l'organique de l'Homme. Introduction à l'anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, 2017).
- Sagne, Jean
1984 *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance.
- Simmel, Georg
1908 *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig, Duncker & Humblot (tr. fr. *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017).
- Somaini, Antonio
2012 *Les possibilités du montage. Balázs, Benjamin, Eisenstein*, Milano, Mimésis.
- Warburg, Aby
2015 *Fragmente zur Ausdruckskunde*, Berlin, De Gruyter (tr. fr., *Fragments sur l'expression*, Paris, L'Écarquillé, 2015).
- Wittgenstein, Ludwig
1953 *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*, New York, The Macmillan Company (tr. fr. *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004).

Note

¹ Le travail du philosophe et sociologue allemand Axel Honneth (1992) examine la normativité de la reconnaissance de l'individu social. La dimension esthétique n'y est toutefois pas au rang des critères analysés. Pour croiser l'esthétique à la reconnaissance sociale, voir les travaux de Barbara Carnevali (2020) et ce qu'elle nomme *esthétique sociale*: théorie philosophique qui explique le monde des apparences en les analysant comme des entités sensibles agissant irrémédiablement dans le réel par l'intermédiaire des sens.

² Pour une histoire des débuts du photographique et les balbutiements de sa démocratisation, je renvoie ici aux travaux de l'historien de la photographie François Brunet (2000).

³ Il nous faut dès à présent proposer une distinction épistémologique de taille de manière à éviter toute mécompréhension: l'album photographique amateur dont il sera ici question provient d'une pratique d'abord familiale puis progressivement individuelle d'une photographie de la vie quotidienne. Nous n'entrerons donc pas dans le débat instigué par Georges Didi-Huberman dans son essai portant sur *L'Album de l'art* (2013) et au sein duquel la forme à la fois esthétique et épistémologique de l'atlas s'impose face à celle de l'album. L'album photographique amateur n'est pas celui à partir duquel réfléchit Didi-Huberman qui part de ceux réalisés par André Malraux: livres d'art luxueux aux dispositions binaires et aux reproductions standardisées, à la recherche d'une sublimation de la logique du montage reposant davantage sur la grammaire malrucienne que sur une logique savante, qu'elle soit esthétique ou historiciste. Ainsi, les albums amateur ici traités se rapprochent davantage de l'atlas warburgien défendu par Didi-Huberman (2011): ils sont le lieu de configurations multipolaires aux images hétéroclites et génératrices de sens nouveaux. Toutefois, si le rôle d'affinité du *Bilderatlas Mnemosyne* instaure des regroupements dynamiques d'images photographiques sur des planches au centre desquelles l'analogie des motifs est première, substituant de la sorte à l'histoire traditionnelle des arts une histoire iconologique des civilisations, les albums vernaculaires ont un fonctionnement socio-esthétique fort différent, et déjà seulement parce qu'ils ne sont pas réalisés par des scientifiques et ne s'imposent pas comme des formes exhaustives du savoir. Pour un bref état des lieux et une définition plus approfondie de cet objet, je me permets de renvoyer à Doriane Molay (2022).

⁴ Chez W. J. T. Mitchell (1986), initiateur américain, dans les années 1980, des *Visual Studies*, la pic-

ture est l'image en tant qu'objet matériel à manipuler et l'*image* est ce contenu qui subsiste malgré la dégradation de la matérialité.

⁵ Ne sera donc pas abordé ici l'aspect psychanalytique du « moi » tel que le définit la seconde topique freudienne, c'est-à-dire comme le médiateur, guidé par le principe de Réalité, qui réunit « ça », siège des désirs et des pulsions refoulées, « surmoi », conscience morale et intériorisation des interdits de l'enfance, et monde extérieur.

⁶ Ce fond constitue le corpus principal d'un travail de thèse sous contrat depuis 2020 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, et encadré par le CESPRA: « L'album photographique de famille. Appréhension d'un nouveau langage: émergence d'un nouveau sujet? 1880-1980 ».

⁷ Au sens proposé par le pédagogue brésilien Paulo Freire, soit comme le passage d'une conscience naïve de l'expérience ingénue de la vie quotidienne à la conscience critique qui permet de déceler la raison d'être des choses.

⁸ Le *gestus* pensé par le dramaturge et théoricien Bertolt Brecht n'est pas très loin et a considérablement influencé notre approche (2000: 964): « Par là nous entendons tout un complexe de gestes isolés les plus divers joints à des propos, qui est à la base d'un processus interhumain isolable et qui concerne l'attitude d'ensemble de tous ceux qui prennent part à ce processus [...]; ou bien un complexe de gestes et de propos qui, lorsqu'il se présente chez un individu isolé, déclenche certains processus [...]; ou encore simplement une attitude fondamentale d'un homme (comme la satisfaction ou l'attente). Un *gestus* désigne les rapports entre des hommes. »

⁹ Plusieurs albums photographiques du musée Nicéphore Niépce contiennent une boîte à musique qui s'actionne à la consultation de l'objet et d'autres portent en leur sein des fleurs séchées ou morceaux de tissus parfumés.

¹⁰ Je tiens à remercier Matteo Pagan pour sa lecture attentive de ce chapitre et pour les précisions qu'il m'a permis d'y apporter.

¹¹ Exemple tiré d'un essai en cours de rédaction et portant sur l'impact de l'*esthétique ordinaire* sur le renouvellement du récit à partir des albums photographiques des sœurs Stephen, Vanessa Bell et Virginia Woolf. Ce projet est soutenu par le programme de recherche de l'Institut pour la Photographie des Hauts-de-France que je remercie chaleureusement pour leur accompagnement attentif et généreux.

¹² Si, chez Plessner, tout organisme vivant est *positionnel*, seule la positionnalité de l'être humain est *excentrique*. C'est ainsi seulement au sujet humain que nous nous référerons.

¹³ Voir note 11.

¹⁴ Morale de la fable « Le Rat et l'Huître » de Jean de La Fontaine publiée pour la première fois en 1678.

Biografie delle autrici e degli autori

Michele Amaglio

Fotografo e curatore. Laureato in Photography presso The University of Brighton (2015) e in Semiotica presso l'Università di Bologna, accompagna la sua pratica artistica alla pratica di curatore di progetti incentrati sulla fotografia e le arti visive. Nel 2016 fonda l'organizzazione Ardesia Projects dedita a progetti curatoriali sulla fotografia contemporanea in Italia all'estero.

Massimo Roberto Beato

Dottore di ricerca in Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics presso l'Università di Bologna, sotto la supervisione di Maria Pia Pozzato e Claudio Paolucci, si occupa di sociosemiotica del teatro, gestualità e corporeità, semiotica e teoria dell'immagine, semiotica dello spazio, semiotica dell'esperienza, narrazioni sincretiche, narrazioni seriali, metodologia semiotica di analisi testuale, teorie dell'enunciazione e della soggettività, media immersivi e tecnologie enattive, forme e modelli di scrittura. Ha pubblicato articoli sulle riviste scientifiche «ElC», «Carte Semiotiche», «Mimesis Journal», «Topoi» e «Annali di studi religiosi». Attualmente, è docente a contratto di Storia del teatro e dello spettacolo (L-ART/05) presso l'Università degli Studi della Tuscia, dove tiene anche un laboratorio di Scrittura creativa.

Emanuele Crescimanno

Professore di Estetica presso l'Università degli Studi di Palermo; svolge la propria attività didattica nei corsi di studio in Scienze della comunicazione; compone il Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Cultura visuale. Si occupa delle intersezioni tra estetica e cultura visuale, con particolare attenzione alla fotografia, ai media digitali e alle nuove forme di esperienza estetica.

Maria Del Pilar Martínez

has been a teacher educator for more than forty years in Argentina. She holds a postgraduate

degree in EFL, a postgraduate degree in technology and a M.A. degree in Anglo American literature (UNRC). She was head of department and vice principal of the English Teacher Trainer College in Pergamino. She co-coordinated the CPD EFL program of the Ministry of Education in the Buenos Aires province. She has written courses, delivered presentations and published on EFL and Literary criticism. At present she lectures on Literature and Cultural Studies at UTN San Nicolás, B.A, facilitates workshops for advanced students of the Teacher training college and coordinates literary workshops. Her main research interests are CPD and multimodal literature.

Joan Fontcuberta

È artista, insegnante, critico, storico della fotografia e curatore di mostre. Ha scritto una dozzina di libri, tra cui *El Beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997), *Ciencia y fricción* (1998), *La (foto)cámara de Pandora, o La Furia de las imágenes (notas sobre la Postfotografía)* (2016). Le sue opere sono state collezionate ed esposte in musei d'arte e di scienza di tutto il mondo, dal MoMA di New York al Science Museum di Londra. Nel 2013 ha ricevuto il premio internazionale Hasselblad.

Valentina Manchia

Insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, e presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, oltre che a ISIA Urbino, ISIA Faenza e IAAD Torino. Dottore di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena, collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS (Centro di Ricerca Omar Calabrese di Semiotica e Scienze dell'immagine) ed è redattrice delle riviste «Carte Semiotiche» e «Ocula».

Tra i suoi interessi di ricerca le intersezioni tra verbale e visivo e tra rappresentazione e visualizzazione, con particolare attenzione per

la comunicazione visiva, la *data visualization* e il panorama visuale contemporaneo.

Dario Mangano

È professore ordinario di Semiotica all'Università di Palermo dove insegna Semiotica del brand e tiene un Laboratorio di teoria e tecniche del linguaggio audiovisivo nei corsi di Laurea in Scienze della Comunicazione. Nella stessa università dirige inoltre il Laboratorio di Comunicazione del Dipartimento Culture e Società. È presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici (AISS). I suoi interessi di ricerca sono rivolti al design, alla pubblicità, alla fotografia e alla gastronomia. Ha pubblicato diversi libri e articoli fra cui *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018) *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014), *Semiotica e design* (Carocci, 2008).

Valentina Mignano

Dottore di ricerca in Studi culturali, rappresentazioni e performance, è ricercatrice (tip. A) presso il dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, dove insegna Storia della fotografia, Storia del cinema, Studi Culturali e Visual Design. I suoi principali ambiti di ricerca sono: cultura visuale, mediologia, studi sulla fotografia digitale e sulla proliferazione dell'immagine. Tra le sue pubblicazioni: *Schermi. Immagini, corpi, condivisioni* (Palermo University Press 2019); *Biopolitik am Bildschirm*, in V. Borsò e M. Cometa (a cura di) *Die Kunst, das Leben zu Bewirtschaften* (Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 251- 269). È membro della redazione del sito www.studiculturali.it: il portale italiano degli studi culturali, e della rivista *Visual Culture Studies* (VCS).

Doriane Molay

Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Doriane Molay is currently completing a thesis at the EHESS, where she is a member of the CESPPRA. Her research, which focuses on the practice of the photographic album from a social aesthetics perspective, examines the narration of the self and its impact on the constitution of the subject: what can produce in real life the production of aesthetic forms, and what does everyday life provoke in the production of such aesthetic systems? In these perspectives, she has worked for a few months at the Warburg Institute and the Houghton Library (Harvard University). At the

same time, Doriane Molay is co-director of the project *Fiction and the Ethical Turn* supported by the Fondation Maison des Sciences de l'Homme, in which she is mainly interested in the works of the Bloomsbury Group, and is presently a laureate of the research programme of the Institut pour la Photographie des Hauts-de-France, through which she is beginning an essay on the Stephen sisters, Virginia Woolf and Vanessa Bell. She has presented her studies at various international conferences in France, The United Kingdom and Germany, as well as in Italy and Portugal, and she has published in journals and collective books on sociology, image theory and literature. Also, she frequently translates scientific articles from Italian and English into French.

Miriam Rejas Del Pino

È dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e nel 2023 realizza un soggiorno di visiting all'EHESS di Parigi. Rejas ha lavorato come curatrice e archivista dell'Archivio di Laura de Santillana dal 2021 al 2022, e forma parte del team curatoriale della mostra "Laura de Santillana: Oltre la Materia" alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (2023). Nel 2019 Rejas si è laureata in Arti Visive allo IUAV, e ottiene il riconoscimento di "Best Visual Arts Dissertation Award". Al termine del Master frequenta CAMPO presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e nel 2020 co-fonda TBD Ultramagazine, un progetto editoriale che ha già pubblicato cinque volumi. Rejas ha scritto saggi in cataloghi e riviste scientifiche ed è membro del CROSS Centro di Ricerca e del LABIM.

Elisa Sanzeri

Laureata Magistrale in Semiotica (Università di Bologna), svolge attualmente il Dottorato di Ricerca in Semiotica all'Università degli Studi di Palermo con un progetto incentrato sullo spazio domestico. I suoi interessi di ricerca ruotano intorno alla problematica delle soglie e alla definizione delle relazioni tra casa e città.