
CCCP: CAMÉRA CORPS CHORÉGRAPHIE PERFORMANCE

Riccardo Putti, *Università di Siena*

ABSTRACT

La première considération est qu'il s'agit d'une conversation à trois: deux humains et une machine. La caméra n'est pas un élément neutre de même qu'elle n'est pas totalement dominée par l'opérateur; la caméra a son identité, même cachée; autrement dit, elle possède un «inconscient» optique, selon Benjamin, voire, selon Vaccari, technologique. Le cadrage fournit le lieu de l'expression de cette triple relation, celle qui se noue entre les humains et celle qui se noue entre ces derniers et l'appareil optique. La caméra impose le format du cadrage, les regards des humains définissent la profondeur du champ. Cette rencontre entre regards, corps et caméra a lieu à la fois dans un espace et dans un temps. Chaque sujet possède une partie du territoire, son espace stratégique; la «machine» relie ces deux lieux / territoires: celui de l'opérateur et celui du sujet. Commence un jeu de tactiques et de stratégies. Un jeu dans le temps est un jeu cinétique où le corps rencontre le miroir de la mémoire externe de la caméra. Parallèlement à la représentation du corps, le flux narratif lui aussi se développe dans le temps. Le corps se fait paroles et s'exprime lui-même dans le flux narratif dialogique. Le flux de la narration est un paysage composé de mots et de mimique, d'intonations et de gestes, un paysage où s'aventurer à travers la pratique de la dérive pour découvrir une voie suspendue, entre habitus et imaginaire, entre incorporation et vision, pour la découverte d'une histoire de vie/danse suspendue entre sujet et société. Cette communication s'appuiera sur les considérations théoriques décrites plus haut sur quelques exemples des implications pratiques des techniques de prise de vue.

KEYWORDS

Benjamin, visual anthropology, body, art, performance

BIO

Riccardo Putti is professor at the University of Siena and at School of Specialization in Demo-ethno-anthropological Heritage (University of Perugia). He is director of laboratories of visual anthropology *Ars Videndi*.

riccardo.putti@unisi.it

Dire le corps : pratiques de l'entretien en danse, 25 26 juin 2019, Nice

<https://www.youtube.com/watch?v=RbbA8HtF7kw>



FIGURE 1

Caméra Corps Chorégraphie Performance Ou comment raconter le corps dans une conversation avec la caméra ; je préfère au terme entretien celui de conversation.

Avant de vous parler de Caméra Corps Chorégraphie Performance, j'aimerais commencer par une digression et vous expliquer pourquoi je préfère au mot « entretien » le terme « conversation ». En réalité, ce préambule va nous mener au rapport entre mots et image, rapport fondamental dans le cadre d'une « conversation avec la caméra », et donc ces quelques mots serviront en fait d'introduction à mon propos.

Si je préfère utiliser le mot *conversation*, ce n'est pas par snobisme nominaliste, mais parce que ces deux termes expriment deux approches différentes de la relation entre les personnes en jeu ; cette différence réside dans l'asymétrie du pouvoir dans la relation qui s'établit entre les participants : pour faire bref, on pourrait dire que la forme 'entretien' vise purement à extraire tandis que la conversation est une forme d'échange dialogique. Pour mieux motiver cette prévalence dialogique dans la sémantique du terme conversation, je m'appuierai sur deux types d'arguments, l'un philologique/étymologique et l'autre littéraire.

Le premier donc se réfère à l'étymon du terme « conversation », dont la racine en latin *conversatio*, *-onis*, signifie « se trouver ensemble » de *cum-versare*, autrement dit « tourner ensemble dans un lieu » ; cette étymologie laisse affleurer la saveur péripatéticienne de la conversation, évoquant la mémoire des dialogues platoniciens, et l'élévation de leur propos.

En effet, il faut distinguer le simple parler de la conversation, "*Bisogna distinguere il parlar semplice dal conversare*" : c'est ce qu'affirme une encyclopédie italienne du dix-neuvième siècle, parue à Venise de 1838 à 1853, l'*Enciclopedia moderna e Dizionario italiano della conversazione*, dirigée par A. F. Falconetti. Et cette même Encyclopédie nous repropose un peu plus loin ce *conversare* dans la nébuleuse d'une sorte d'indétermination : "*quel che di indefinibile a cui s'è dato nome conversazione*" (1838-1853, vol VI, page 975) ce je ne sais quoi d'indefinissable auquel a été donné le nom de conversation.

Indéfinissable, dialogue péripatéticien, la conversation échappe à toute définition nette et se fait l'objet de représentations visuelles, comme dans les tableaux intitulés *Conversation Pieces, ou Tableaux de conversation, peinture de genre née aux Pays-Bas, qui s'est tout particulièrement développée en Angleterre aux 17^e et 18^e siècles. Ces tableaux représentent des groupes de personnes en conversation et mettent en évidence le rapport entre corps et dialogue. C'est au moyen des images qu'ils représentent cette relation centrée sur la parole. Dans les *Conversation Pieces*, l'image du corps évoque la parole, la peint dans les contours des postures en la congelant et en l'extrayant du flux de la communication.*

Faisons un saut de quelques siècles pour aborder la démarche opposée, à savoir la parole écrite en rapport avec l'image et avec la conversation, nous trouvons le roman d'Elio Vittorini intitulé justement *Conversazioni in Sicilia*.

Il s'agit d'une des œuvres les plus importantes de la littérature italienne du vingtième siècle. Sa première édition date de 1941, mais le roman été republié 12 ans plus tard, en 1953, selon la volonté de l'auteur, avec l'insertion d'un important corpus de photographies réalisé spécialement pour cette publication. Le texte du roman, qui a pour « forme mythique celle du voyage, et pour forme stylistique celle du dialogue », comme a eu l'occasion de l'affirmer Italo Calvino, s'enrichit d'une vision photographique : cette dernière toutefois ne constitue pas un simple contrepoint, elle forme un parcours parallèle de lecture dans lequel les corps qu'expriment ces dialogues constituent une forme d'évocation. « L'écriture et la photographie maintiennent un dialogue tellement ouvert et continu qu'augmente la puissance d'expression de la page ».

J'en ai fini avec mon préliminaire. Je voudrais maintenant passer à ma communication, et nous verrons que pour certains aspects cette dernière se trouve déjà présente dans les exemples que j'ai cités.

Entrons donc dans cette conversation avec la caméra et observons de l'intérieur comment elle se fait, sa pratique. Avant tout, il ne s'agit pas d'une conversation abstraite mais d'un dialogue fait de mots et de corps que la « caméra » mémorise, sédimente, unissant la parole à la voix, aux gestes, aux mains, aux yeux, aux jambes, aux pieds, aux pauses, aux actions.

Pour souligner l'importance de la dimension du corps, permettez-moi une brève incursion dans le territoire de la philosophie, où la corporéité de la conversation semble bien s'adapter aux dialogues platoniciens parce que

comme l'écrit Jacob Klein dans l'introduction à sa *Plato's Trilogy*, le caractère mimétique des dialogues impose aux lecteurs la tâche de relier étroitement ce qui dans le dialogue est dit, le logos, et ce qui en revanche dans le dialogue est fait, l'ergon : ce qui est dit est non seulement dit, mais aussi fait, tantôt par ceux qui parlent, tantôt par ceux qui écoutent, et les mots et les actions sont reliés de façon très étroite (Palumbo 2017 : 201).

L'espace dialogique présente donc une pluralité de dimensions, nous n'avons pas affaire seulement au flux verbal mais à un ensemble complexe d'actions ; c'est cette pluralité de dimensions que la caméra, ou pour mieux dire la présence de la caméra à l'intérieur de l'espace de la conversation tente de saisir et de mémoriser.

Toutefois, s'insérant activement dans la relation dialogique, la caméra structure le dialogue et l'oriente : elle crée une asymétrie. Mais, ce qui est encore plus significatif, la caméra crée à l'intérieur de la conversation une conversation autonome faite de mots et de gestes, de sons et de figures, mais aussi de représentations de gestes, de mots, de mouvements, prenant la forme d'une mémoire stable et partagée.

La présence de l'appareil agit au-delà des déterminations de chacun à l'intérieur de la scène sur base de ses logiques de représentation ; elle institue une géographie des relations modelée précisément sur la machine et sur les codes qui la modèlent. La question à se poser est : en quoi consiste cette absence de neutralité de l'appareil, voire, pour mieux dire, en quoi consiste l'autonomie de représentation de la caméra ; autrement dit, quels sont les codes qui la structurent et comment agissent-ils sur la scène et sur les corps ?

Dans l'appareil s'inscrit un code qui transcende la volonté de l'opérateur et du sujet, ce code agit indépendamment. Pour comprendre ce qu'est exactement ce code et comment il agit, je me référerai tout d'abord au débat sur la nature « idéologique » de la caméra qui a animé la discussion cinématographique en France à cheval entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix du siècle passé. Il est vrai que cette discussion concerne surtout le cinéma dans sa forme narrative,

alors que nous nous intéressons à la pratique de la vidéo-conversation : mais ce débat présente certains arguments susceptibles de nous intéresser.

Entre 1969 et 1972, parurent dans les revues *Cinétique* et les *Cahiers du Cinéma* de nombreuses interventions sur ce thème à partir d'une interview à Marcelin Pleynet, publiée précisément dans *Cinétique*.

Pour faire bref, je me référerai exclusivement à l'exposé que fournit de cette « querelle » dans *Tecnica et ideologia* Comolli.

Les problèmes soulevés furent :

1) le rapport entre l'image photographique, puis cinématographique, et la représentation picturale de l'espace tel qu'il est réglé par le code de la perspective du quinzième siècle ; rappelons que si cette perspective a dominé environ cinq siècles de peinture occidentale, elle n'était pas sans exceptions : voir à ce propos les travaux de Francastel sur la coexistence de divers systèmes de figuration. Ce que ce rapport met en jeu au niveau des idéologies, des représentations culturelles;

2) le rapport entre l'invention de la photographie et celle du cinéma, entre photo et cinéma : les homologues et les différences. Le problème de la naissance technique du cinéma;

3) la fonction déterminante de la caméra. Dans la réflexion sur l'idéologie de la technique cinématographique (Comolli 1982 : 22).

Pour ne pas dépasser le temps qui m'est imparti, je me concentrerai sur le premier de ces points de la discussion : comment la perspective liée à la projection géométrique a-t-elle fixé dans la représentation un canon abstrait et algébrique? en substance, on peut dire que le regard de la caméra fabrique le visible selon un système monoculaire fixe qui n'appartient pas à la vision humaine.

De nombreuses voix s'élevèrent pour s'opposer à ce point de vue dans les années quatre-vingts. Parmi elles, rappelons celle de H. Damicsh; ou, plus tard, le point de vue de J. Cray. Il me semble toutefois, du moins en ce qui concerne le premier point, que ces réflexions restent valables, à condition de les contextualiser.

Les formes sociales de représentation de l'espace forment un substrat implicite, ou plutôt inconscient, auquel il s'agit de conférer une visibilité afin de déconstruire ces conditions préalables, pour mieux comprendre leur action, non tant ou non seulement sur le spectateur (*spectator*) mais aussi sur l'opérateur (*operator*).

En d'autres termes, le regard humain subit une sorte de déclinaison, une courbure autour de l'axe de la projection géométrique incorporée à l'appareil qui se manifeste comme une forme spécifique de vision.

Sur le plan des pratiques, nous pouvons observer en effet que, comme l'expérimente directement quiconque fait de la photo – ciné – graphie, pour passer de l'image perçue à l'image produite techniquement il faut reformuler la perception visuelle dans la vision de l'appareil ; autrement dit, il s'agit de passer de l'œil à l'objectif, au format, etc. ; le regard de l'opérateur de la prise de vue doit se faire technique (monoculaire et fixe), entrer dans le code de l'appareil, le subir, choisissant l'angle et la profondeur du champ que le cadrage exige pour que ce que nous voyons prenne un aspect photogénique.

Pour en revenir à Comolli, il est intéressant de remarquer que, dans un passage de *Tecnica e Ideologia*, il utilise pour définir la partie « invisible » du cinéma, le terme « inconscient », précisément comme le code inscrit dans l'appareil de prise de vue.

Privilégier l'appareil de prise de vue comme représentant de l'ensemble des appareils cinématographiques n'est pas seulement un fait de l'ordre de la synecdoque (...): c'est surtout une opération de réduction (...). En effet sur le plan de la théorie cela reproduit et confirme la scission qu'on observe constamment dans la pratique technique du cinéma. (...) scission entre la partie visible de la technique cinématographique et sa partie invisible (...). Cette dernière refoulée par l'autre, reléguée généralement dans l'impensé, dans « l'inconscient » du cinéma. (Comolli 1982: 25)

Cet usage du terme « inconscient » nous amène à l'œuvre de Franco Vaccari et à son texte intitulé « *Fotografo e inconscio tecnologico* » (photographie et inconscient technologique), publié la première fois en 1979. Dans ces fécondes années soixante-dix du XXe siècle, l'artiste et photographe italien Franco Vaccari expose à la Biennale de Venise de 1972 une œuvre intitulée : *Esposizione in tempo reale n. 4*

(Exposition en temps réel numéro 4), dont je parlerai plus loin, œuvre qui puise, tout en le forgeant, dans l'horizon théorique de la notion d'inconscient technologique, usant des instruments de l'art pour l'exprimer.

Procédons dans l'ordre. D'abord j'examinerai d'où vient la notion d'inconscient appliquée à la photographie, ensuite ce qu'entend Vaccari par cette expression, enfin je reviendrai à l'examen de l'*Exposition en temps réel numéro 4*.



FIGURE 2

Tout d'abord, d'où Vaccari tire-t-il son usage du terme « inconscient » dans le domaine des systèmes de production d'images techniques ? il le trouve chez Walter Benjamin, qui a utilisé la formule d'« inconscient optique » dans ses textes consacrés à la photographie intitulés *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* et *Petite histoire de la photographie*. Je cite :

Une technique très exacte réussit à conférer à ses produits une valeur magique qu'un tableau pour nous ne possède plus. Malgré l'habileté du photographe, malgré l'attitude calculée de son modèle, l'observateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans l'image cette étincelle, même minime, du hasard... la nature qui parle à l'appareil photographique est en effet une nature différente de celle qui parle à l'œil, différente en particulier pour ceci, que l'espace élaboré consciemment par l'homme y a cédé la place à un espace élaboré inconsciemment. S'il est tout à fait usuel qu'un homme se rende compte, par exemple, de l'allure des gens, même en gros, il ne sait certainement rien de leur attitude dans la fraction de seconde où s'esquisse un pas. La photographie, avec ses moyens auxiliaires, avec le ralenti, avec ses agrandissements, le lui montre. Seule la photographie lui fait découvrir cet inconscient visuel, comme la psychanalyse lui a fait découvrir l'inconscient pulsionnel (Benjamin, 1936a : 62-63)

Donc Benjamin conçoit l'inconscient visuel comme une expansion des capacités de la perception humaine, une expansion dans le temps : l'image d'un millième de seconde qui congèle le mouvement en un instantané ; ou une expansion dans l'espace : qui permet une vision rapprochée ou élargit l'angle de la vision, nous offrant une image inédite pour l'œil. En somme, une production d'images qui dépasse les limites de la perception et déplace le regard sur des territoires inconnus, en modifiant la géographie du regard dans des lieux en dehors de l'espace et du temps humains. L'appareil apparaît à Benjamin comme un appendice qui augmente la perception de l'environnement mais reste ancrée à la subordination à l'humain.

En revanche, Vaccari inverse le rapport entre l'humain et l'appareil, dans la mesure où il conçoit l'inconscient technologique comme une capacité autonome qu'a l'appareil de produire un regard. C'est ainsi que Vaccari suggère de passer de la conception de l'inconscient visuel à celle de l'inconscient technologique, la polarité va donc se déplacer de l'humain à l'appareil (Vaccari 2001: 19)

Vaccari a été amené à élaborer cette notion de l'inconscient technologique au fil du temps. Bien que la publication de *Fotografia e inconscio tecnologico* n'advienne qu'en 1979, cette notion avait déjà fait son apparition dans ses œuvres dès la fin des années soixante. C'est en 1966 qu'elle paraît implicitement dans son livre photographique intitulé « *Le Tracce* », comme il le rappelle par ailleurs lui-même dans l'introduction de 1979.

À partir de la fin des années soixante, j'ai eu recours – écrit Vaccari – au concept d'inconscient technologique, il le fait pour expliquer les opérations esthétiques qu'il était en train de construire dans cette période.

Citons encore Vaccari, qui écrit : « Le concept d'inconscient technologique appliqué au moyen photographique m'avait donné l'occasion de saper mes conditionnements visuels et d'arriver ainsi à voir ce que je ne savais pas ».

La démarche de Vaccari, ne se place pas sur le même plan que la querelle qui a eu lieu en France sur l'appareil de la prise de vue dans les mêmes années. L'artiste italien ne se soucie pas de déconstruire le code et de repérer dans la perspective le substrat caché dans l'appareil ; ce qui l'intéresse, c'est plutôt de comprendre le système d'occultation du code, qui devient le système inconscient, et de le ramener à la surface pour instaurer une interaction.

Vaccari explique dans *Fotografia e inconscio tecnologico*, l'usage qu'il fait du mot « inconscient ». Il s'appuie, évidemment sur Freud et sur Lacan, mais aussi sur un passage de *l'Anthropologie Structurale* (1958, publié en italien sous le titre *Antropologia Strutturale* en 1966) contenu dans l'essai *L'efficacité symbolique* (1949) de Lévy Strauss, où l'inconscient est « toujours vide » et reste étranger aux images qui le traversent comme l'estomac aux aliments. En d'autres termes, l'inconscient vide de l'appareil est le code qui élabore les flux qui traversent l'appareil tout en restant étranger à ces mêmes flux et à leur contenu.

La structure de l'appareil est analogue à celle de l'inconscient, elle n'a pas de profondeur et reste étrangère aux flux qui la traversent (Vaccari 2001: 5) affirme Vaccari.

Il est clair que nous pouvons reprocher à cette conception d'un appareil toujours identique à lui-même de ne pas tenir compte d'un élément fondamental déjà pour Bateson et la cybernétique naissante des années cinquante ; nous pouvons dire qu'il fait l'économie de cet élément qui permet de dépasser l'appareil dans son expression la plus simple, à savoir la mise en œuvre à l'intérieur du mécanisme de la rétroaction (déjà présente dans la machine à vapeur) qui, avec l'ère de l'électronique et de l'informatique, est devenu désormais un élément omniprésent.

En effet, le feedback permet de régler l'appareil en fonction des flux qui le traversent, mais il faut dire qu'à l'époque de la chambre analogique, cette notion constituait un horizon encore peu fréquenté.

En réalité, Vaccari accorde son attention à la cybernétique, mais surtout à un autre type de rétroaction : il se réfère à la rétroaction que produit la caméra sur le sujet, ce qui est particulièrement évident dans le cas de l'œuvre présentée en 1972 (sept ans avant la publication du texte) à la Biennale de Venise, intitulée *Esposizione in tempo reale n. 4*. En effet, l'auteur utilise lui-même l'expression rétroaction (ou feedback) à propos de *Esposizione in tempo reale n. 4* dans un texte de 1985, pour distinguer cette œuvre des happenings et des performances qui pullulaient dans les années soixante-dix. Ses travaux, soutient-il, ne suivaient pas un itinéraire déjà programmé, ils suscitaient plutôt des réactions.

Esposizione in tempo reale était constituée d'une cabine de Photomaton, comme on en rencontrait fréquemment dans les gares de chemin de fer à cette époque, un individu se plaçait à l'intérieur de la cabine et déclenchait une salve de quatre clichés, qui ressortaient imprimés sur une bande de papier ; naturellement l'opération nécessitait l'introduction préalable d'une pièce de monnaie ; il est important de remarquer que cette action d'introduire la pièce de monnaie devait être accomplie aussi lors de l'exposition à la Biennale, *comme dans n'importe quel photomaton dans la rue* précise Vaccari.

Sur les murs de la salle quelques grandes inscriptions invitaient les visiteurs de la Biennale à laisser une trace de leur passage en se photographiant dans la cabine ; et en effet, chaque bande de quatre photographies allait se trouver placée sur les murs de la salle pour former un grand collage photographique qui remplit toute une paroi.

Vaccari avait également choisi de donner comme sous-titre à l'exposition la phrase *Photographie comme action et non comme contemplation* : l'artiste voulait faire coïncider le spectateur et l'opérateur, l'œuvre finale devait être constituée d'une sédimentation de ces actions esthétiques, de leur dépôt sur les murs de la salle. La réalisation de l'œuvre dans le temps selon Vaccari suit une sorte de loi d'évolution qui se tient en équilibre dynamique entre le système générateur, représenté par l'inscription *laisse sur ces murs une trace philosophique de ton passage*, et la pression de l'environnement, représentée par les photographies déjà exposées, par les bandes déjà consolidées et collées aux murs.

La mise en scène de ces bandes de clichés dessine donc la représentation du regard, non le regard de l'auteur mais celui de l'appareil.

On se souvient que de nombreux peintres ont mis en scène le regard. Parmi eux, *Las Meninas* présente un cas exemplaire. Le tableau de Velasquez, que Foucault a analysé en profondeur, nous fournit l'occasion cependant d'une réflexion qui nous ramènera au centre de notre relation sur conversation et corps, précisément en partant du regard. En effet, en ce qui concerne le célèbre tableau de Velasquez, nous pourrions dire que le regard mis en scène n'est pas celui du peintre ni celui du *spectator*, mais celui du miroir. Un miroir technologiquement évolué qui mémorise l'image et la restitue immédiatement à d'autres regards, regards gourmands, qui veulent se mesurer dans le jeu narcissique du reflet d'eux-mêmes. Le témoin de la scène n'est plus l'artiste/auteur mais seulement l'appareil avec ses dispositifs.

Revenons donc à notre conversation avec caméra et regardons l'objet caméra d'un regard différent, donc comme l'un des interlocuteurs de cette conversation.

La conversation donc advient dans ce carrefour des regards, carrefour entre des regards humains et le regard cristallisé de l'appareil, mais dont le sujet commun est le corps ; par ailleurs, le regard de l'appareil est étranger, ou mieux indifférent aux corps, tandis que dans leur réciprocité les regards humains se reconnaissent précisément dans le corps de l'autre.

Permettez-moi maintenant de me référer brièvement à Basaglia :

Le moment de la rencontre avec l'autre ne se réalise pas comme pure reconnaissance d'une matérialité constitutive de moi-même, mais comme un reflet de moi-même, point de départ d'un moi qui échappe : je reconnais dans l'être là de l'autre une expérience qui coexiste à mon être ici, expérience que je peux aborder

parce que dans mon être ici existent d'infinies positions, au point qu'elles peuvent amener mon être ici à la position de là (Basaglia 2007).

Toutefois, il ne s'agit pas de corps abstraits mais de corps situés dans un espace et dans une relation, la relation dialogique, dont le plan de projection, ou mieux celui de sa représentation, se trouve dans la caméra. Un plan qui n'est pas neutre à la manière d'un plan purement visuel, mais qui à son tour agit et structure la conversation, qui la dirige et surtout la mémorise en l'extrayant de la contingence. Dans une continuité de rétroactions qui concerne tous les acteurs en scène. La caméra active en tant que telle une volonté de représentation chez tous les autres sujets concernés, qui à leur tour agissent laissant à la caméra la tâche de rendre cette volonté de représentation permanente.

Le corps se prédispose donc à l'extraction de son image et si nous voulons jouer avec la profilmie (j'utilise ce terme dans l'acception de Claudine de France de France, pas dans la même intention)

Les mots s'additionnent, ou mieux se multiplient, avec les gestes et les mouvements. Commence donc une sorte de « danse » où tous les éléments sont pris, choisissent, définissent le point d'où ils seront observés. Ce qui semble être une relation à sens unique, où l'opérateur choisit le point de vue à travers la position de la caméra, est en réalité un dialogue non verbal qui se déploie entre humains et appareil, un dialogue dans lequel chacun entre dans une structure narrative dont il construit, sans connaître le tout, une partie : comme une sorte de cadavre exquis où l'inconscient technologique de l'appareil œuvre comme catalyseur des imaginaires des joueurs. Le lieu que nous pourrions appeler le *setting* opère comme contenant du texte et donc lui sert de contexte et le définit ; il crée la géographie où se tracent les parcours narratifs faits de déplacements et d'investissements, de regards et de mouvements, dans une interaction continue de possibles lignes de fuites.



FIGURE 3

REFERENCES

BARTHES, Roland

1980 *La chambre Claire*. Paris: Gallimard.

BATESON, G.

1972 *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Basaglia, Franco

2007 Corpo, sguardo, silenzio. *Rivista sperimentale di freniatria*, 1: 11-22,

BENJAMIN, Walter

1936 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique*. Paris: Gallimard.

DE FRANCE, Claudine

1982 *Cinéma et anthropologie* Paris: Ed. du CNRS.

COMOLLI Jean Louis

1982 *Tecnica e ideologia*. Parma: Parma Pratiche Editrice.

CRARY, J.

1990 *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT.

DAMISCH, H.

1987 *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion.

FOUCAULT, Michel

1966 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.

PALUMBO, Lidia

2017 L'anima, il triangolo e la virtù. Sulla figura del paragone implicito nel Menone di Platone. *PEITHO / EXAMINA ANTIQUA* 1 (8): 201-211.

VACCARI, Franco

2011 *Fotografia e inconscio tecnologico*. Torino: Einaudi.

VITTORINI, Elio

2007 *Conversazione in Sicilia, edizione illustrata a cura dell'autore*. Milano: Bompiani.