



**UNIVERSITÉ DE PARIS**

**Ecole Doctorale 131 : Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines  
(domaines francophone, anglophone et d'Asie orientale)**

**CERILAC**

**LA CONTREFAÇON DE SOI. LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DE LA SURVEILLANCE**

**Rémi LAUVIN**

**Thèse de doctorat**

**Histoire et sémiologie du texte et de l'image**

**Sous la direction de Madame Emmanuelle ANDRÉ**

**Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2021**

**Devant un jury composé de :**

**Mme Emmanuelle ANDRÉ, Professeure à l'Université de Paris (directrice de recherche)**

**Mme Martine BEUGNET, Professeure à l'Université de Paris (examinatrice)**

**Mme Térésa FAUCON, MCF HDR à l'Université Paris-III Sorbonne Nouvelle  
(examinatrice)**

**M. Mathias LAVIN, Professeur à l'Université de Poitiers (rapporteur)**

**M. Benjamin THOMAS, Professeur à l'Université de Strasbourg (rapporteur)**



## Résumé

Cette thèse offre une contribution inédite à l'étude des rapports entre cinéma et dispositifs de surveillance. Le champ des *surveillance studies* met l'accent sur la complémentarité entre les techniques du regard issues de ces champs respectifs. Nous proposons au contraire de montrer que le cinéma n'a cessé de recenser ou d'inventer des manières de mettre surveillance et identification en échec. Les échecs du contrôle visuel à l'écran donnent lieu à une véritable invention : le cinéma démontre qu'en manquant à leur fonction, les dispositifs de surveillance et d'identification s'offrent à des usages esthétiques et politiques inédits. En cela, le cinéma se trouve doublement à *l'épreuve* de la surveillance.

D'abord, parce que la surveillance génère en permanence de nouvelles manières de faire image. Cette pléthore forme un premier défi : comment les films peuvent-ils témoigner de cette profusion de techniques du regard, puis évaluer la portée politique et l'opportunité figurative qu'offrent ces nouveaux dispositifs ? Ce premier défi porte donc sur la faculté du cinéma à rendre compte des instruments du regard issus de la surveillance – puis, au-delà de ce témoignage, à envisager une *poiétique* de l'image filmique qui fasse feu de ces dispositifs. Nous posons en somme comme premier défi l'intégration des regards surveillants à l'expression cinématographique.

La seconde épreuve est dialectiquement opposée. Elle pose l'hypothèse du cinéma comme intelligence concurrente au regard surveillant. Poser cette hypothèse, c'est aller à rebours d'un discours majoritaire, selon lequel l'exercice de la surveillance a le monopole de l'innovation. Nous cherchons à montrer que les œuvres déploient aussi une résistance par l'image que nous qualifions de *contrefaçon de soi* : la faculté du corps filmé à détourner l'image par laquelle les dispositifs de surveillance exercent leur contrôle.

Nous proposons de nous écarter d'un rapport négatif assez pauvre (« le cinéma s'oppose à l'exercice de la surveillance ») pour identifier de véritables propositions esthétiques et politiques (« le cinéma, en représentant l'échec du regard surveillant, éprouve les limites de ses propres modalités d'expression et en forge de nouvelles »).

Nous corpus s'étend sur une vaste période, et dans des domaines a priori distincts. À partir d'une dizaine de métrages des premiers temps, nous constaterons que la mise en scène de ce regard (policier, surtout) est, dès le départ, accompagnée d'une vigilance pour ce qui tente de se soustraire à son autorité. Cette vigilance devient curiosité à part entière dans

l'adaptation des *Fantômas* de Louis Feuillade (1914-1915), puis dans les années 1930, contemporaines du transformisme criminel de John Dillinger. Le cinéma hollywoodien classique (*Big Brow Eyes*, 1936 ; *Hollow Triumph*, 1948) s'approprie ensuite la dimension spectaculaire des dispositifs de contrefaçon de soi. Puis, à l'ère numérique, la fascination pour le corps anthropométrique laisse place à une investigation portant sur les défaillances de la prise de vue elle-même. On assiste alors à la transformation de ces défaillances en moyens d'invention formelle : les images ambiguës, floues et imprécises, qui signent l'échec de certains dispositifs de contrôle visuel, alimentent au cinéma un renouvellement formel foisonnant. La question politique des limites de la prise de vue implique en ce sens une investigation esthétique. Plusieurs cinéastes situés aux extrêmes du spectre de la production filmique s'emparent des errements de la vision instrumentale, pour penser les conditions d'expression du monde sensible délié de toute logique d'identification, des œuvres expérimentales de Mara Mattuschka au cinéma de studio américain (*Hollow Man*, Paul Verhoeven, 2000 ; *Predator*, John McTiernan, 1987), en passant par les propositions d'auteur (*La Vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002 ; *Dendromité*, Karine Bonneval, 2015).

Mots-clés : Cinéma, surveillance, esthétique, contrefaçon, identification, camouflage, cinéma des premiers temps.

## Abstract

This dissertation offers an exclusive contribution to the studies of cinema and the surveillant gaze. Surveillance studies tend to highlight the complementarity between these two domains through the prism of their mutual use of scrutinizing techniques. We suggest that, on the contrary, cinema has always documented historic gestures of resistance, and invented brand new ways of thwarting surveillance and identification. The on-screen depiction of the failure of visual control lead to formal invention: cinema shows that by missing their primary role, defective surveillance and identification devices contribute to new aesthetics and politics. Surveillance poses a double *challenge* to cinema.

First of all, because surveillance generates new image-making techniques continuously. This plethora forms the first challenge: how can films attest this profusion of imagery, and also evaluate the political and aesthetic challenges offered by these techniques? This first challenge focuses on cinema's ability to depict the surveillant gaze on screen—and then, beyond that depiction, to articulate a *poetics* of the filmic image that could make use of this ever-shifting gaze. In other terms, this is the first challenge that we can identify: how can cinema integrate surveillance image-capturing devices into its own modes of expression?

The second “challenge” is diametrically opposed to that logic. It stems from the idea that cinema can compete *against* the surveillant gaze. In formulating this, we contradict the dominant conception, which argues that the exercise of surveillant generates innovative image-making techniques. We intend to show that images also generate a form of resistance against surveillance that what we call *self-counterfeiting*. This concept defines the filmed body's aptitude to hijack the images that carry the powers of visual control.

In defense of this argument, we go beyond simplistic takes on the matter (“cinema is opposed to the exercise of surveillance”) and suggest how this issue matters in political and formal terms (“cinema, in depicting the failure of the surveillant gaze, experiences the limits of its own modes of representation, and creates new ones”).

Our corpus encapsulates a wide period of time, and very diverse works. The study of early films reveals that from the start, the depiction of visual control has always dealt with the bodies that evade its authority. This attention turns into a proper subject of fascination in Louis Feuillade's *Fantômas* (1913-1914) and during the 1930's, through the depiction of criminal metamorphosis inspired by John Dillinger's infamous facial surgery procedures. In

the following years, classic Hollywood films (*Big Brown Eyes*, 1936; *Hollow Triumph*, 1948) depict self-counterfeiting in even more spectacular ways. Then, in the age of the digital image, the ruses of the anthropometric body are replaced by an investigation regarding the limitations of image capture itself. But these limitations pave way for formal inventions: ambiguous, imprecise and blurry images, which express the failure of visual control, provide material for the reinvention of the filmic form. As such, the limitations of image-capturing devices, which is a political issue, also implies an aesthetic investigation. Several filmmakers, from very diverse backgrounds, have tackled the issue of dysfunctional image-making devices in order to think how cinema can represent the world beyond a logic of visual identification: from Mara Mattuschka's experimental works to American studio blockbusters (*Hollow Man*, Paul Verhoeven, 2000; *Predator*; John McTiernan, 1987), while also considering the films of *auteurs* such as Philippe Grandrieux's *La Vie nouvelle* (2002) and Karine Bonneval's *Dendromité* (2015).

Keywords : Cinema, surveillance, esthetics, counterfeiting, identification, camouflage, early film.

## Remerciements

Je tiens à remercier les personnes suivantes qui m'ont toutes, d'une manière ou d'une autre, accompagné durant ces cinq années de thèse.

Pour son soutien exigeant et son accompagnement jusqu'au point final, ma directrice de recherche, Emmanuelle André.

Pour m'avoir donné, la première, le goût de vivre avec les images, Yola Le Caïnec.

Pour leur bienveillance continue et leurs relectures attentives, les doctorantes et doctorants de l'ED131, et en particulier les membres du G.E.R.M.A.I.N.E. (Groupe doctoral d'Etude, de Recherche et de Méthodologie en Audiovisuel – Interlaboratoire et Non Excluant) : Valentine Auvinet, Fanny Cardin, Gaspard Evette, Elise Harris, Charlie Hewison, Sarah Kapetanovic, Hélène Kuchmann, Aurélie Leclercq, Aymeric Pantet, Diego Ranz, Anastasia Rostan, Barnabé Sauvage, Salima Tenfiche.

Pour leurs enseignements et leur attention, en France : Diane Arnaud, Frédérique Berthet, Pierre Berthomieu, Gaspard Delon, Agnès Devictor, Stéphane Goudet, Mathias Kusnierz, Sylvie Lindeperg, Jacqueline Nacache, Pierre-Olivier Toulza, Dimitri Vezyroglou. À l'Université de Chicago : Margaret Carlyle, Damien Droney, Tom Gunning, Ana Ilievska, James Lastra, Jordan Schonig.

Pour leurs commentaires et suggestions à propos d'articles publiés au fil de la rédaction de cette thèse : Lucie Garçon, Sébastien Le Pajolec, Romain Lefebvre, Hervé Meyer, Raphaël Nieuwjaer.

Pour les riches conversations tenues au cours et en marge de colloques, projections et journées d'études : Oriane Castel, Pierre Chaumont, Allan De Neuville, Théo Deliyannis, Théo Esparon, Lucas Lei, Ségolène Liautaud, François Rabaté, Lisa Tronca, Rodrigue Vasseur.

Pour leur amitié, de près ou de loin : Marianne Barrouillet, Ewenn Chauou-Guézou, Camille Chanod, Alexandre Constantin, Thomas Courandier, Carole Derennes, Louis Dorémus, Eléna Erhel, Simon Fagour, Félix Fléchet, Nathan Kellum, Manon Koken, Mylène Maignant, Louise Michel, Marie Sommer, Julien Vallet, Pauline Verrier.

Pour leur accueil à l'Université de Picardie-Jules Verne : Pierre Eugène, Philippe Fauvel, Marie Pierre-Bouthier, Beatriz Rodovalho, Arnaud Timbert.

Pour avoir répondu à mes questions sur leurs travaux : Matthieu Bareyre, David Dufresne, Mathieu Potte-Bonneville, Jing-cai Liu.

Pour leur accompagnement, leur écoute et leur confiance de tous les instants :  
Frédérique Bertrand, Christian Lauvin, Isabelle Lauvin, Laurence Lauvin, Richard Lauvin,  
Simon Lauvin, Lauranne Boisselet, Anne-Sophie Boisselet.

Merci, surtout, à Marie-Pierre Burquier, d'avoir été là, de la Cavalerie à Russell Street.



*Rather than worry that we cannot ever know what it is that we are looking at, we delight in the masquerade. Forensic investigation becomes a game.*

(Plutôt que de nous inquiéter de ne pas savoir exactement ce que nous regardons, nous nous délectons de ce jeu de masques. L'enquête elle-même devient un jeu.)

Hannah Frank, *Frame by Frame. A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*,  
Oakland, University of California Press, 2019, p. 47.

## **INTRODUCTION**

## I. Cinéma et surveillance : des rapports obsolètes ?

Helen Nissenbaum et Finn Brunton nomment *obfuscation* « l'accumulation intentionnelle d'informations ambiguës, déroutantes ou trompeuses afin de perturber la surveillance et la collecte de données »<sup>1</sup>. Dans leur ouvrage de 2015, *Obfuscation : A User's Guide for Privacy and Protest*, le duo de chercheurs théorise une pratique qu'ils ont eux-mêmes mise en œuvre grâce à un logiciel nommé « TrackMeNot », co-créé en 2006 avec Daniel C. Howe et Vincent Toubiana, à l'Université de New York. Ce programme fonctionne en émettant des requêtes informatiques aléatoires en continu, camouflant l'activité réelle de l'utilisateur dans un vaste écran de fumée numérique. L'émission intempestive de données comme mode de résistance à la surveillance est aujourd'hui une pratique très courante. À titre d'exemple, en juin 2020, des centaines d'utilisateurs du réseau Twitter ont inondé le compte de la police de Dallas, qui appelait à lui fournir des images d'actes illégaux commis lors de manifestations consécutives à la mort de George Floyd. Ces réponses intempestives contenaient des images de groupes de pop coréenne, de *gifs* et d'extraits de jeux vidéos<sup>2</sup>. On trouve ici une version dérivée de l'obfuscation informatique décrite par Nissenbaum et Brunton : les utilisateurs se sont chargés eux-mêmes de perturber la surveillance policière en produisant une nuée d'images parasites, noyant d'éventuelles délations dans un pot-pourri de données numériques.

À l'image de l'obfuscation, depuis la fin des années 1990, les techniques de perturbation de la surveillance en ligne sont nombreuses et innovantes. Elles accompagnent une inquiétude de plus en plus vive à propos du devenir commercial et politique des informations que nous semons dans le sillage de notre vie en ligne. Chez Nissenbaum et Brunton, cette vigilance prend une forme dynamique, proche de l'activisme : leur « guide de piratage et de contestation », concis et pragmatique, détaille tous les motifs qui peuvent justifier l'obfuscation, du désir d'anonymat à la revendication d'un discours de résistance ouvertement politique. Dans la même perspective, Geoffrey Dorne a publié l'ouvrage en ligne *Hacker Citizen*, en 2019<sup>3</sup>. Sous-titré « 50 hacks pour se réapproprier la ville », *Hacker Citizen*

---

1 Helen Nissenbaum et Finn Brunton, *Obfuscation : A User's Guide for Privacy and Protest*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2015, p. 1.

2 <https://www.theverge.com/2020/6/1/21277423/k-pop-dallas-pd-iwatch-app-flood-review-bomb-surveillance-protests-george-floyd>

3 Geoffrey Dorne, *Hacker Citizen*, 2019 [en ligne] <https://hacker-citizen.fr/> <consulté le 1er août 2021>. Un tome 2, prévu pour l'automne 2021, propose une mise à jour de cette autodéfense citoyenne à la lumière de conflits récents engageant, notamment, la reconnaissance électronique.

est conçu comme un catalogue recensant des « idées, projets, prototypes à faire soi-même dans le but de réinvestir la ville, de s’amuser des systèmes de surveillance [...] ». Le terrain de jeu de cette intelligence de résistance s'étend, en réalité, bien au-delà de la ville au sens de pur espace urbain : ce qui est visé, c'est plutôt l'ensemble des dispositifs d'analyse automatisée du réel par traitement de flux vidéo (reconnaissance faciale, calcul des densités d'attroupements, détection de mouvements brusques).

La traduction algorithmique du réel constitue l'une des deux franges de la surveillance numérique. L'autre frange concerne les données numériques « natives » : historiques de navigation, dossiers médicaux et bancaires en ligne, données personnelles. Les conséquences électorales récentes de la gestion de données numériques, aux États-Unis et au Royaume-Uni, ont braqué la lumière sur la portée politique de cette seconde forme de surveillance en ligne. Depuis le milieu des années 2010, le traitement des données est apparu comme l'une des pratiques les plus insidieuses, et donc les plus suspectes, de la surveillance contemporaine, tissant des liens longtemps insoupçonnés entre collecte de données, récupérations politiques et mutations du fichage. Depuis quelques années, les manifestations en Asie du Sud-Est ont également popularisé une imagerie de la contre-surveillance *low tech*, par le biais de lasers et de parures soustrayant les corps et les visages des manifestants aux systèmes de reconnaissance faciale<sup>4</sup>. L'univers protéiforme de la surveillance digitale ne cesse de s'étendre. Il ne cesse pas non plus de générer, dialectiquement, des techniques de détournement qui lui répliquent et visent à saper son emprise.

Cette partie visible des réalités de la surveillance cache cependant un ensemble monumental de techniques, d'instruments, de gestes et de procédés qui ont constitué l'histoire des réticences à la surveillance et qui se trouvent aujourd'hui largement ignorés, car associés à une époque et à des pratiques jugées révolues. À ce titre, les travaux les plus récents dans le domaine de la surveillance et de ses conséquences pratiques et éthiques se consacrent presque exclusivement à ce tournant numérique, comme si l'étude de pratiques plus anciennes ne permettait plus de fournir des armes théoriques et pratiques valables pour lutter contre l'emprise des dispositifs électroniques<sup>5</sup>. Cela s'explique, à première vue, par l'obsolescence de

---

4 « The Real Dangers of Surveillance. What Americans can learn from the protests in Hong Kong », *New York Times*, 12 juin 2020. [en ligne] <https://www.nytimes.com/2020/06/12/technology/surveillance-protests-hong-kong.html> <consulté le 1er août 2021>.

5 Louise Amoore et Rita Raley, « Securing with algorithms : Knowledge, decision, sovereignty », *Security Dialogue*, Vol. 48, No. 1, pp. 3-10 ; Steven Feldstein, « Types of AI Surveillance », *The Global Expansion of AI Surveillance Report*, Carnegie Endowment for International Peace, 2019, pp. 16-21 ; Petr Stodola,

ces formes plus anciennes. Le tournant numérique de la surveillance, qu'il prenne la forme de logiciels de collecte de données ou de traitements algorithmiques des corps (par la reconnaissance faciale ou vocale, par exemple), semble avoir digéré et dépassé des formes de scrutation et de contrôle plus primitives, héritées d'une forme de voyeurisme. Aujourd'hui, tout semble se jouer entre intelligences logicielles ; le corps, sous l'ère biométrique, est vidé de son épaisseur au profit d'un double numérique qui constitue la cible de toutes les convoitises – butin à spolier ou à défendre. La surveillance parle aujourd'hui un langage qui virtualise le monde à mesure qu'il le régit.

## **II. Pour une histoire médiatique des rapports entre cinéma et surveillance**

Les travaux qui portent sur les dispositifs de surveillance numérique n'ont pas pour fonction d'écrire une *histoire* de la surveillance. Leur fonction est même inverse, puisqu'elle est tournée vers la prospective, c'est-à-dire l'art de l'anticipation. On ne peut pas attendre de la prospective qu'elle réponde aux questions posées dans d'autres perspectives comme la théorie ou l'histoire des médias. Pourtant, la lecture prospective semble avoir monopolisé l'imaginaire lié à la surveillance, au point de minimiser, voire de discréditer tout à fait, la légitimité d'une approche généalogique de la surveillance. Le domaine semble tourné tout entier vers l'avenir, à la faveur de propositions technologiques se succédant selon un rythme soutenu au point de rendre difficile la distinction entre techniques réelles et techniques fantasmées. La logique prospective occupe une position d'autorité dans les représentations et les discours liés aux dispositifs de surveillance, et cette autorité déborde aujourd'hui dans le champ de la recherche. Pour le meilleur comme pour le pire, dans ce domaine, il semble que tout reste à inventer. Ce magnétisme de l'à-venir laisse les études de surveillance globalement dépourvues d'un effort rétrospectif. La revue de référence *Surveillance & Society* accueille ainsi une réflexion presque exclusivement tournée vers l'anticipation des pratiques à venir. Plus largement, toute la réflexion portant sur les techniques et les idéologies liées à la surveillance semble prise dans un désir de dépassement de certains modèles, comme si le sujet était trop urgent, trop actuel, pour que l'on s'attarde à en écrire l'histoire. L'analyse de la surveillance semble ainsi soumise toute entière à un même réflexe : démontrer les insuffisances de

---

« Unmanned Surveillance Problem : Mathematical Formulations, Solution Algorithms, and Experiments », *Military Operations Research*, Vol. 25, No. 2, 2020, pp. 31-48.

l'ouvrage de Michel Foucault, *Surveiller et punir*<sup>6</sup>, pour penser les formes récentes du contrôle, de l'identification et de la gestion bio- et technopolitique des individus. Et, par là, proposer des modèles de pensée et d'action alternatifs, qui seraient plus aptes à saisir la réalité actuelle de la surveillance, et à l'enrayer.

À ce titre, quelques tentatives de réanimer l'étude des rapports entre surveillance et cinéma existent, mais elles s'engagent presque systématiquement dans une même perspective plutôt pauvre, celle du tournant prédictif de la surveillance. Cette question mobilise certaines œuvres cinématographiques à titre d'exemple – se résumant, dans la plupart des cas, à *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) et *Snake Eyes* (Brian De Palma, 1998). Selon cette logique, le cinéma ne fournit pas un objet d'étude problématique en tant que tel, mais plutôt un réservoir de fictions illustrant la nécessité d'aborder les questions de surveillance sous l'angle de l'anticipation.

Selon cette approche, l'analyse des rapports entre médias et surveillance souffre d'une indifférence à l'égard des représentations techniques passées. Le tournant numérique a largement occulté la nécessité d'écrire l'histoire ancienne (bien qu'à peine centenaire) de ces techniques et de leurs usages. Et, surtout, ce champ de la recherche porte peu d'attention au dialogue entre les arts et les techniques – comme si la surveillance était une affaire trop pressante et délicate pour envisager sérieusement ses représentations imaginaires. C'est pourtant la leçon des études de culture visuelle : il n'y a de technique qui soit absolument indépendante de son contexte socio-culturel et des représentations qui la font exister culturellement. Ce sont précisément leurs fréquentations médiatiques périphériques qui assignent aux techniques des valeurs et des fonctions.

Nous proposons ainsi de décrire le cinéma comme l'un des domaines médiatiques qui ont co-déterminé la valeur et l'usage des techniques de surveillance. Le cinéma a joué un rôle déterminant dans l'émergence de la surveillance en tant que pratique institutionnelle, mais surtout en tant que dispositif de médiatisation du monde par l'image. Par là, l'image animée a contribué à une pédagogie du regard, interrogeant les propres facultés d'analyse et d'élucidation visuelles du monde qui tiennent cinéma et surveillance dans une élaboration médiatique et idéologique commune.

Nous proposons de montrer que ce questionnement posé à l'image, au sein des films eux-mêmes, s'adresse aux pratiques de la médiation instrumentale du regard en général, et à la

---

6 Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.

surveillance en particulier. Cela implique de remettre en question un paradigme dominant. Là où le cinéma sert en général à illustrer par la fable certaines théories, nous proposons ici de placer l'image filmique au cœur de notre réflexion, en tant qu'objet problématique à part entière – et non comme simple illustration. Ce projet de recherche trouve dans certaines œuvres des compagnons de route qui fournissent à la fois des objets d'étude et des outils théoriques. Le travail de Harun Farocki interroge ainsi la parenté de techniques, de gestes et d'imaginaires entre cinéma et surveillance. Les œuvres de Farocki détaillent en effet la prise en charge des images par des agents non-humains à des fins de contrôle visuel. Cet étrange passage de relai voit l'image défaite de sa portée mimétique, anciennement traitée par un regard et une intelligence humaines, au profit d'une interprétation purement logicielle des formes, des mouvements et des corrélations entre les corps – le vocable anglo-saxon définit bien le passage à une machinerie sans opérateur grâce au terme *unmanned*, littéralement : délesté de l'autorité d'un homme, autonome. Chez Farocki, *War at a distance* (2003) décrit particulièrement ce changement de paradigme, qui voit la lecture logicielle, géométrale et statistique succéder à l'appréciation des images par des agents humains. Ces images non-anthropocentriques, que Farocki qualifie d'« opératoires »<sup>7</sup>, alimentent un circuit entièrement régi par des procédures automatisées. Thomas Elsaesser décrit la portée métacinématographique du travail de Farocki :

Les techniques du regard et de la vision occupent une place si centrale, au sein du vingtième siècle, que peu de sujets abordés par Farocki ne reflètent, contrairement aux apparences, le cinéma lui-même<sup>8</sup>.

La substitution d'un agent humain par un logiciel marque à ce titre un phénomène-limite, qui interroge la continuité entre cinéma et techniques de vision. En effet, la perte de l'opérateur-spectateur esquisse la fin d'une similitude qui a longtemps permis de relier les études cinématographiques et les études de surveillance. Cette similitude repose sur l'assimilation du surveillant à un spectateur ; la disparition du surveillant au profit d'un système de traitement automatisé des images met ainsi fin au mimétisme qui a tenu ensemble

---

7 Harun Farocki, « Le point de vue de la guerre », *Trafic*, No. 50, Été 2004, p. 48 ; voir aussi Elsa Boyer, « Harun Farocki : Que voyons-nous venir ? », *Vertigo*, Vol. 1, No. 48, pp. 89-99 ; Christa Blümlinger, « La Question de la visibilité selon Harun Farocki », in Patrick Nardin (dir.), *Archives au présent*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2017, pp. 29-45 ; Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010 ; Thomas Keenan, « Counter-Forensics and Photography », *Grey Room*, No. 55, Printemps 2014, p. 61.

8 Thomas Elsaesser, « Harun Farocki : Filmmaker, Artist, Media Theorist », *Afterall : A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 11, Printemps-été 2005, p. 55.

l'analyse comparée des deux domaines. L'œuvre de Farocki constitue à ce titre un objet filmique unique, consacré à l'étrange effet d'interpellation produit par les instruments de surveillance vis-à-vis des opérations cinématographiques – interpellation provenant déjà d'une époque révolue, tant la surveillance logicielle se distingue du schéma de type cinématographique. Contrairement à Elsaesser, qui ne voit que continuité entre techniques de vision et cinéma, Elsa Boyer estime que chez Farocki, la specularité du cinéma et des dispositifs de traitement automatisé des images du monde permet une réflexion non sur les pouvoirs, mais sur les limites communes aux deux domaines : « Cette façon d'aborder le rapport entre l'image et ses limites – électroniques, désormais numériques – est précieuse dans la mesure où elle empêche de s'en tenir à une distinction fermée entre ce qui relèverait encore du domaine de l'image et ce qui se situerait en dehors »<sup>9</sup>.

À propos et par l'intermédiaire des images, l'œuvre de Farocki s'inscrit dans une perspective généalogique plus large qui étudie les usages surveillants du cinéma. Plusieurs chercheurs ont en effet tenté de brancher l'histoire de la surveillance à celle des techniques de prise de vue cinématographiques en assimilant le surveillant à un spectateur, et l'objectif de surveillance à une caméra de cinéma. La comparaison a produit des textes importants, qui révèlent, dans le cinéma des premiers temps en particulier, l'anticipation des pouvoirs furtifs de la caméra. Tom Gunning a notamment montré que certains films, jusqu'en 1907, ont eu pour intuition d'employer des caméras dans des dispositifs de détection de méfaits (souvent, d'adultères), esquissant dans la fiction le rôle des caméras dans des dispositifs de surveillance, plusieurs dizaines d'années avant l'émergence des premiers systèmes de vidéosurveillance<sup>10</sup>. À première vue, cette corrélation semble aujourd'hui obsolète. Le tournant algorithmique des modes de surveillance les plus récents semble avoir achevé toute analogie possible entre cinéma et surveillance. Que reste-t-il alors du paradigme cinématographique dans la traduction algorithmique du réel prise en charge non plus par le regard d'agents, mais par des procédures automatisées ?

Voici en somme l'état des lieux des corrélations entre études filmiques des premiers temps et études de surveillance : si certaines tentatives de conciliation entre les deux domaines ont pu porter leurs fruits, c'est uniquement dans la mesure où les dispositifs de surveillance ressemblaient à des caméras, et où l'on a considéré la surveillance comme produit

---

9 Elsa Boyer, « Harun Farocki : Que voyons-nous venir ? », art. cit., p. 91.

10 Tom Gunning, « Tracing the Individual Body : Photography, Detectives, and Early Cinema », in Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 35.



d'une perception cinématographique du monde. Autour de 1900, les dispositifs de prise de vue ont fourni à l'industrie du cinéma et à celle de la surveillance des armes communes. C'est sur cette base instrumentale qu'est fondée ce que l'on peut qualifier de « première vague » analytique, qui a cherché à penser cinéma et surveillance de manière solidaire. C'est aussi sur cette base que cette première vague semble s'essouffler aujourd'hui, le remplacement progressif des dispositifs de surveillance rétinien par des dispositifs automatisés, depuis la fin des années 1980, actant un schisme apparemment irréparable entre études filmiques et études de surveillance.

La plupart de ces travaux se sont engagés dans une voie à sens unique, dont le principe est le suivant : si cinéma et surveillance travaillent des rapports au monde comparables, et donc, si leur étude couplée est légitime, c'est parce que chacun de ces domaines a expérimenté, autour de 1900, la faculté de médiatiser le monde par le biais d'images animées offertes au regard d'un opérateur-spectateur. En toute logique, ces tentatives arrivent, à l'ère de la surveillance logicielle, à un angle mort, le basculement électronique de la surveillance contemporaine signant l'obsolescence du modèle inspiré par le dispositif cinématographique classique.

### **III. Le spectacle de la surveillance subie et la contrefaçon de soi**

Ce basculement apparaît en réalité quelque peu étroit. Il semble que la surveillance n'a pas rendu les armes du cinéma, même en basculant dans un régime algorithmique. Aujourd'hui, toutes les franges de la création audiovisuelle (expérimentales, industrielles, documentaires) s'aventurent dans le territoire des images de synthèse. Si la vidéosurveillance s'est structurée en se réappropriant les techniques du cinéma au fil du vingtième siècle, nous pouvons formuler aujourd'hui l'hypothèse d'une inversion des rôles, le cinéma s'accaparant des modes de représentation nés dans le domaine de la surveillance numérique. La modélisation 3D, la photogrammétrie, la capture de mouvement, entre autres, font ainsi le chemin inverse, de l'ingénierie de la surveillance à la *poiesis* cinématographique. Cette nouvelle parenté technologique alimente de nombreuses propositions théoriques et artistiques<sup>11</sup>. Mais *in fine*, elle ne fait que réanimer les principes anciens de l'étude des

---

<sup>11</sup> Voir notamment l'œuvre de l'artiste Grégory Chatonsky, en particulier *Skin Print* (2017), qui porte sur les réseaux neuronaux générant, à partir d'archives biométriques, des signes d'identité factices. <http://chatonsky.net/skin-print/> <consulté le 11 septembre 2021>.

rapports entre cinéma et surveillance, par le biais d'une infrastructure déterminant, matériellement, le contenu de chacun de ces domaines. Cette voie, aussi prometteuse soit-elle, s'engage donc sur les rails déjà tracés de la parenté instrumentale, suivant, sans nécessairement la revendiquer, une logique marxiste. C'est par ce seul argument matérialiste que tiennent les principales théories comparées des rapports entre cinéma et surveillance : dans la démonstration d'une parenté instrumentale.

Nous cherchons plutôt à proposer ici un autre paradigme, indépendant de la justification matérialiste. Cette étude vise à envisager les phénomènes de surveillance sous un angle nouveau, en privilégiant *l'étude du spectacle de la surveillance subie, et des gestes de résistance à la fois suscités et documentés par le dispositif cinématographique*. Nous cherchons à montrer que les œuvres déploient aussi une résistance par l'image que nous qualifions de *contrefaçon de soi* : la faculté du corps filmé à détourner l'image par laquelle les dispositifs de surveillance exercent leur contrôle

Cette perspective se distingue radicalement de l'argument traditionnel qui n'envisage les corrélations entre cinéma et surveillance que par l'angle de la base matérielle. L'aspect constant des rapports entre cinéma et surveillance ne se trouve pas dans l'appareillage, mais dans les gestes et les motifs que chacun de ces domaines documente – l'exercice consiste alors à identifier ce qui, précisément, cherche à échapper à la captation. En suivant cette logique, nous proposons de déceler les ressemblances entre cinéma et dispositifs de surveillance non dans l'exercice croisé de leurs pouvoirs, mais dans les réactions et les résistances qu'ils suscitent. Nous cherchons ainsi à établir entre ces deux domaines une parenté d'effets, et non une parenté d'intentions : ce n'est pas le fonds matériel commun ni l'échange de techniques, ni même le désir de captation, qui permettent de tenir ensemble études filmiques et études de surveillance, mais un grand imagier des gestes entrepris pour échapper à la prise de vue, qu'elle soit cinématographique ou exercée à des fins de surveillance. Là est la corrélation entre les deux domaines : ces gestes, qu'ils tentent de se soustraire au champ de la caméra ou aux dispositifs de surveillance, se ressemblent. Comparés, ils révèlent un rapport à l'image dispersé au sein d'un corpus commun, celui des corps réticents à la prise de vue.

Pour cette raison, les œuvres que nous abordons invitent à comprendre le cinéma et la surveillance par le biais de ce qui résiste à leur emprise. Une définition par la négative, en somme, qui définit les frontières extérieures de chacun de ces deux domaines : non pas par les techniques à proprement parler, mais par l'intelligence gestuelle qui cherche à s'en défaire. Et,

en retour, par la manière dont chacun de ces domaines tente d'apprivoiser cette résistance à la prise de vue.

L'apport précieux de Farocki consiste à porter à la conscience, à l'écran, la parenté de gestes, de techniques et de procédures qui tissent entre cinéma et surveillance des liens souterrains ; à les littéraliser. Il est nécessaire, cependant, de distinguer le cinéma de Farocki d'un ensemble beaucoup plus diffus, qui traite la surveillance et ses limites de manière moins frontale. Farocki est analyste. Son œuvre vise à proposer, par le montage, des corrélations insoupçonnées, des gestes qui persistent au fil des décennies, des procédures qui circulent d'un domaine à l'autre, de l'ingénierie militaire à celle de l'industrie commerciale. Le principe même de l'œuvre de Farocki réside dans l'exhumation de ces circulations : ses films constituent ainsi des répertoires de techniques et de gestes, révélés par le montage au fil de leurs usages, qui esquissent des corrélations (souvent conflictuelles) entre le cinéma et les dispositifs de traitement automatisé du visible<sup>12</sup>.

En marge de l'œuvre de Farocki, qui aborde explicitement le problème du montage et de l'élucidation visuelle du monde par l'image, les rapports entre cinéma et surveillance sont illustrés de manière beaucoup plus fugitifs. De très nombreux films gardent trace des limites du pouvoir surveillant de la caméra – mais souvent, celles-ci n'apparaissent qu'à la faveur d'une lecture attentive aux confins du cadre, à ce qui travaille en parasite au sein d'un corpus largement dédié à l'affirmation des pouvoirs de l'image. L'étude des résistances à la prise de vue implique une méthode d'analyse particulière, qui s'efforce de regarder à côté du sujet principal des œuvres, et de lorgner plutôt vers ce qui tente de se soustraire à la fonction révélationniste de la caméra<sup>13</sup>. Bien des œuvres, autour de 1900, sont consacrées à la célébration des forces de l'ordre, et à l'expression, par des moyens cinématographiques, de leur pouvoir de surveillance. Or, nous proposons de montrer qu'au sein de ces portraits honorifiques de l'autorité se trouvent quelques fissures, quelques ombres au tableau formées par des corps qui laissent à l'écran la trace de leur désir de ne pas y paraître. Ces traces sont souvent accidentelles ; elles s'inscrivent en marge du sens dominant des œuvres et ont été, pour cela, largement ignorées. *Life of an American Policeman*, par exemple, propose en 1905 le portrait glorieux d'agents de police au fil de leur journée de travail. La plupart des plans

---

12 Georges Didi-Huberman note qu'il n'est jamais question, chez Farocki, de clore le débat ou de sceller pour de bon les rapports entre les images. Il s'agit plutôt de « ne montre[r] des états de choses que pour les mettre en relation, pour démontrer le conflit dont ils sont le théâtre », in *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2, *op. cit.*, p. 127.

13 Malcolm Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2008.

sont mis en scène dans des décors artificiels, avec des acteurs. Mais une séquence tournée dans une rue animée laisse paraître quelques passants soudain conscients d'être dans le faisceau de la caméra, et cherchant par des gestes infimes à se soustraire à ce faisceau. À l'image de cette séquence, le cinéma des premiers temps regorge de rencontres conflictuelles inopinées entre les corps filmés et le dispositif de prise de vue. Ce caractère inopiné est particulièrement précieux pour appréhender la façon dont les individus s'accommodent de dispositifs invasifs : ces films documentent la toute première rencontre entre les corps filmés et le dispositif cinématographique. Doit-on pour autant affirmer que l'esquive face à la caméra, dans le cadre de cette « première rencontre », est un geste sans histoire ni préméditation, sans connaissance préalable des dispositifs et des manières de s'y soustraire ? Quelques cas mentionnés par les historiens des techniques de contrôle de l'identité nous mettent sur la voie d'une histoire ancienne de la réticence à l'identification<sup>14</sup>. Jean-Lucien Sanchez a produit un texte unique dans cette perspective, retraçant les stratégies menées par les récidivistes condamnés à purger une peine au bagne, autour de 1900<sup>15</sup>. En dehors de ce texte, la recherche sur ces résistances reste encore largement à établir. Le cinéma des premiers temps fournit, à ce titre, un corpus inestimable.

Doit-on pour autant se tenir à une stricte étude des premiers temps ? Ce cinéma est-il le seul objet valable pour penser les rapports de surveillance ? Il semble plutôt que si cette contemporanéité est nécessaire pour comprendre l'émulsion du tournant 1900 à laquelle ont participé ensemble cinéma et surveillance, elle n'est pas suffisante. Le cinéma se réapproprie parfois des projets de surveillance avec un siècle de retard. On oublie ainsi fréquemment que Boleslas Matuszewski, opérateur et célèbre auteur d'*Une nouvelle source de l'histoire*<sup>16</sup>, lorgnait également du côté de l'avenir de l'anthropométrie judiciaire et anticipait, en plus de la fonction pédagogique et historiographique de la prise de vue, son pouvoir d'identification des individus. Alain Carou rappelle que Matuszewski avait eu également l'intuition d'étendre l'usage de l'image animée à l'identification des individus. Matuszewski propose ainsi des « fiches cinématographiques », c'est-à-dire l'équivalent de photographies d'identité mises en

14 Julia A. Laite dans « Taking Nellie Johnson's Fingerprints : Prostitutes and Legal Identity in Early Twentieth-Century London », *History Workshop Journal*, Printemps 2008, No. 65, p. 104.

15 « Accommodements, contournements et preuves identitaires : réflexions sur quelques stratégies individuelles déployées devant la commission de classement des récidivistes pour échapper au bagne (fin XIXe-début XXe siècle) », *Criminocorpus*, 2017, « Identification, contrôle et surveillance des identités » [en ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/3645> <consulté le 1er août 2021>

16 Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un Dépôt de cinématographie historique)*, Paris, mars 1898, Imprimerie Noizette et Cie, p. 6-11.

mouvement, qui faciliteraient l'identification des individus :

À côté des fiches anthropométriques, des « fiches cinématographiques » permettraient de fournir un signalement plus complet d'un individu déjà condamné, « *en faisant connaître son aspect véritable, sa démarche, ses allures naturelles* ». Si l'on parvenait à filmer les délinquants à leur insu, ils pourraient être aisément identifiés et confondus. Le contemporain d'Alphonse Bertillon n'est ici pas très loin d'anticiper sur ce que sont aujourd'hui les archives audiovisuelles les plus fournies : celles de la vidéo-surveillance... »<sup>17</sup>.

Cette étrange prémonition permet d'envisager un destin commun du cinéma et de la surveillance, qui n'est pas identique à celui que propose Gunning, à savoir que le cinéma des premiers temps anticipe la vidéosurveillance en rendant visibles des actes, des larcins. Pour Matuszewski, le privilège du cinéma n'est pas de rendre visible des actes, mais l'identité de corps révélés par leur mouvement singulier (leurs « allures naturelles »). On connaît les préoccupations de Georges Demenÿ, d'Eadweard Muybridge et d'Etienne-Jules Marey pour la restitution dynamique de la physiologie humaine<sup>18</sup>. Les « fiches cinématographiques » de Matuszewski embarquent les préoccupations physiologiques du côté de l'anthropométrie judiciaire, en associant la lecture du mouvement au prélèvement de l'identité. Les physiologistes ont cherché à déceler, grâce à l'image de la démarche, les lois générales du mouvement physiologique. Le projet de Matuszewski substitue à cette recherche de l'universel celle de l'apparence unique, en employant le cinéma à des fins d'identification des individus. De la même manière, Francis Galton avait d'abord cherché à déceler des types de traits généraux dans la synthèse de portraits photographiques, avant de se pencher sur les marqueurs de l'identité individuelle par le biais des empreintes digitales.

Or, une étude des contemporanéités ne peut pas pleinement rendre compte du destin du projet formulé par Matuszewski. Si l'on s'en tient aux films tournés par Matuszewski et ses contemporains, ce projet est resté lettre morte : le potentiel judiciaire des « fiches cinématographiques » ne semble pas avoir connu de développement réel autour de 1900. Ce projet d'identification cinématographique de la démarche, resté embryonnaire chez Matuszewski, trouve cependant un écho filmique très récent. *Mission:Impossible Rogue Nation* (Christopher McQuarrie, 2015) fait renaître le fantasme centenaire de l'identification

---

17 Alain Carou, « Une nouvelle source de l'histoire, de Boleslas Matuszewski (1898) », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2012, n° 1, p. 19.

18 Martha Braun, « Muybridge le magnifique », *Études Photographiques*, No. 10, Novembre 2001 [en ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/262> <consulté le 1er août 2021> ; Georges Demenÿ, *L'Éducation de l'effort. Psychologie – Physiologie*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914 ; Etienne-Jules Marey, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878.

par la démarche dans une séquence mettant en scène le seul dispositif qui le propose actuellement, produit par l'agence chinoise Watrix. Mais cette survivance est une nouvelle fois corrélée à la mise en scène de son échec : comme dans un très grand nombre de séquences qui composent notre corpus, la surveillance n'existe à l'écran que relativement à son impuissance – les personnages du film de McQuarrie cherchant, comme tout au long de la saga, à travestir leur identité.

À l'image de cette brève séquence, le cinéma industriel américain opère, depuis le début des années 2000, un renversement des valeurs associées à la surveillance. Comme l'a montré Alain Boillat, l'émergence d'un discours de plus en plus hostile aux techniques d'identification et de contrôle se reflète dans les fictions cinématographiques contemporaines. Autrefois identifié par son pouvoir de superviseur ou de voyant, le héros actuel se trouve paré de valeurs de discrétion et d'effacement de soi qui entrent en contradiction avec le principe même du cinéma comme art de l'apparition. Ainsi, pour Boillat, « ce n'est pas un hasard si le don de *disparaître* est si fréquent chez les héros du cinéma hollywoodien contemporain, même si la fonction principale de la star est au contraire "d'apparaître" »<sup>19</sup>.

Avec celle des *Jason Bourne*, la saga des *Mission:Impossible* symbolise un renversement des valeurs associées aux rapports de détection. Là où, depuis le début des années 1960, la tradition cinématographique assimilait l'héroïsme à la projection d'un regard de superviseur ou de voyant<sup>20</sup>, un mouvement récent prend le contrepied de ce rapport en plaçant les héros du côté de la furtivité. Nous cherchons à défendre ici l'idée que ce volte-face de l'industrie cinématographique, qui exprime depuis une vingtaine d'années un dénigrement presque systématique des dispositifs de surveillance dans ses fictions, ne peut exprimer, à lui seul, les affinités profondes qui lient le cinéma et la démise de la surveillance. Elles n'en sont que la forme la plus actuelle. La généralisation de la figure du héros évanescent résulte en effet d'un opportunisme socio-culturel récent, qui voit le cinéma souscrire à une certaine mouvance politique de gauche – ou au moins identifiée comme telle – vivement critique envers la prolifération des techniques d'identification à des fins punitives. La puissance politique de la surveillance s'inscrit à la fois dans ce qu'elle permet sur le terrain et dans le symbolisme qu'elle véhicule ; ce symbolisme est aujourd'hui très efficace, et revendiqué par les défenseurs comme par les critiques de la surveillance. Ainsi, des cultures politiques aussi

---

19 Alain Boillat, « Le héros hollywoodien dans les mailles de la télésurveillance et dans la ligne de mire du drone », *Décadrages*, No. 26-27, p. 27.

20 Pierre Berthomieu, *Hollywood Moderne : Le Temps des voyants*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2013.

distinctes qu'en France et aux États-Unis se ressemblent autour de valeurs associées à la surveillance (ou à son rejet). Là où l'investissement dans des dispositifs de grande échelle, souvent à grands frais et en coopération avec le secteur privé, permet aux élus de revendiquer une identité conservatrice associée à des valeurs de « sécurité » et de « prévention », la vigilance envers ces dispositifs marque une préoccupation pour les libertés individuelles, et prétend illustrer un certain progressisme.

L'émergence d'un héros hollywoodien rétif à la surveillance semble donc, à première vue, justifiable par cette vigilance récente. Nous proposons de détailler, au fil de ce travail, pourquoi elle ne suffit pas à l'expliquer. Le renversement décrit par Boillat s'inscrit en réalité à la fin d'une chaîne de corrélations longue de plus d'un siècle. Les corrélations les plus récentes sont donc les plus visibles : le héros capable de se jouer de la surveillance fait corps avec une mouvance socio-culturelle de plus en plus importante, ce qui le dote d'une certaine visibilité, et fait croire à une émergence spontanée et inédite de la résistance à la surveillance. En réalité, le cinéma des premiers temps documente déjà un rapport problématique entre les individus et les dispositifs qui captent leur image. Le cinéma est, en effet, directement concerné par l'acte de « capturer » les corps, et par l'indocilité des corps captifs. Le rapport avec la surveillance se joue dans cette indocilité : le cinéma documente des corps en train de négocier leur captivité par l'image, *et cette négociation prend indifféremment la même forme lorsqu'elle a lieu vis-à-vis du cinéma et vis-à-vis des premiers dispositifs de surveillance*. C'est à ce titre que nous parlons de « parenté d'effets » : cinéma et surveillance se ressemblent dans les effets qu'ils produisent chez ceux – et, très souvent, nous le verrons, celles – qu'ils visent. Isoler le cinéma des premiers temps et les fictions de la contre-surveillance récentes n'a donc pas de sens : l'un fait écho à l'autre, et seule l'analyse des métamorphoses successives du rapport à l'effacement de soi permet d'apprécier le temps long de ces rapports. Certains dialogues entre cinéma et surveillance frappent par leur simultanéité, d'autres, par leur anachronisme. Cette instabilité est propre au dialogue entre les médias : certaines théories de la généalogie des médias fournissent de précieux éléments permettant d'explicitier les rapports entre études filmiques et études de surveillance.

Plusieurs théoriciens du cinéma des premiers temps font ainsi état de l'indistinction médiatique qui a régné jusqu'au début des années 1910. Comme le veut la formule consacrée par André Gaudreault et Philippe Marion, le cinéma, comme tout média, « naît toujours deux

fois »<sup>21</sup> : l'invention de ses principes techniques est distincte de sa stabilisation institutionnelle. Avant d'être doté d'une identité propre (qui reste théorique), le cinéma a traversé une période de tâtonnements et d'instabilité, causée par l'influence d'autres médias, eux aussi en phase de stabilisation. À ce titre, l'anthropométrie judiciaire, les pratiques de la filature policière, et la popularisation de la photographie auprès des amateurs ont balisé l'émergence du cinématographe alors qu'ils constituaient eux-mêmes des domaines relativement instables. Contemporain de Gaudreault et Marion, Rick Altman propose une version moins déterministe de cette lutte d'influence médiatique. Pour Altman, « tirailé entre plusieurs médias, chacun cherchant à apprivoiser la nouvelle technologie, afin de l'engloutir, le cinéma ne sort de l'intermédialité – c'est-à-dire le cinéma ne devient pleinement le cinéma – qu'après s'être définitivement séparé de tous ces autres médias qui pendant de longues années ont cherché à l'inféoder [...] »<sup>22</sup>. En suivant Altman, on ne peut déduire l'existence d'un média proprement cinématographique qu'à la lumière de son émancipation. Menacé d'engloutissement ou de servitude, le cinéma n'a pu exister qu'à condition de se défaire complètement des intentions que d'autres champs d'influence lui ont prêté. Il semble pourtant que cette émancipation absolue n'a pas eu lieu. L'étude de la surveillance et de ses limites documentées à l'écran offre une lecture plus tempérée du mouvement décrit par Altman : plus qu'une indépendance, c'est un métissage, une influence tenace de pratiques médiatiques extérieures (judiciaires et relatives aux méthodes de l'enquête policière, notamment) qui prennent forme à l'écran. Et ce métissage forme, dans les rapports entre cinéma et surveillance, d'étranges survivances, comme le démontre à titre d'exemple la résurgence de l'identification par la démarche enjambant tout le vingtième siècle, de Matuszewski à *Mission:Impossible*. En d'autres termes, cinéma et surveillance s'inventent mutuellement.

Le cinéma des premiers temps n'a ainsi jamais été autonome. On connaît l'influence de la magie<sup>23</sup>, du vaudeville,<sup>24</sup> du café-concert<sup>25</sup> ou encore du spiritisme<sup>26</sup> dans l'émergence du

21 André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés & Représentations*, avril 2000, pp. 21-36.

22 Rick Altman, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, média et l'avènement du son », *Cinémas*, hiver 1999, Vol. 10, No. 1, p. 38.

23 Frédéric Tabet et Pierre Taillefert, « Influence de l'occulte sur les formes magiques : l'anti-spiritisme spectaculaire, des *Spectres* d'Henri Robin au *Spiritisme abracadabrant* de Georges Méliès », 1895, No. 76, 2015, pp. 94-117 ; Frédéric Tabet, « Entre art magique et cinématographie : Un cas de circulation technique, le Théâtre Noir », 1895, No. 69, 2013, pp. 26-43.

24 Robert C. Allen, *Vaudeville and Film : 1895-1915, A Study in Media Interaction*, New York, Arno Press, 1980.

25 Thomas Louis Jacques Schmitt, « Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques "hérités" du café-concert », 1895, No. 61, 2010, pp. 174-190.

26 Philippe Baudouin et Mireille Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie,



spectacle cinématographique. L'imaginaire de la traque, de la détection et du camouflage dessinent un autre champ d'influence à part entière, que nous proposons de caractériser. Car les procédures et les techniques de la surveillance posent au cinéma un problème particulièrement épineux, celui des limites de son regard. Le cinéma des premiers temps documente à la fois le triomphe du regard instrumental et une blessure narcissique profonde : celle de son incapacité à capter une image de tous les corps. Le cinéma invente un regard, mais il suscite aussi une foule de comportements indociles, nés d'un rejet plus ou moins instinctif, plus ou moins méthodique, de la prise de vue. Aux marges des plans, à sa frontière extérieure, le cinéma nourrit l'archive de son propre échec.

Mais si les premiers temps documentent une première rencontre entre les corps et la caméra, et donc de premières réticences à la prise de vue, l'étude de ces réticences depuis un siècle impose une certaine plasticité dans la méthode d'analyse employée. Les premiers temps impliquent en effet une étude que l'on dira *microscopique* : elle consiste à déceler aux marges de l'image ce qui cherche à échapper à son emprise. Il s'agira donc de déplier patiemment les images de cette première rencontre, pour laisser paraître l'intelligence qu'elle recèle – double intelligence des corps improvisant une manière de mettre en échec le regard braqué sur eux, et du dispositif cherchant à tenir ce regard coûte que coûte. À cet égard, suivre ce qu'expriment ces gestes infimes, observer ce qui se joue dans les franges de l'image, est une condition méthodologique nécessaire à l'analyse des rapports entre l'image de surveillance et ses sujets. Une condition chargée politiquement, également : c'est ce qu'entend Sylvie Lindeperg lorsqu'elle propose de suivre *la voie des images* : « leur redonner l'initiative, prêter attention aux murmures et aux signes labiles dont elles sont dépositaires, postuler qu'elles reflètent moins l'événement historique qu'elles n'en sont les témoins et en portent les coordonnées »<sup>27</sup>. Aborder l'anodin comme signifiant, investir du regard les signes les plus discrets émis à l'écran, s'attarder sur des détails, s'avère ici particulièrement révélateur et même nécessaire. L'objet de ce travail le préconise. Le propre de la résistance à la prise de vue s'exprime en effet dans des manières de paraître aussi discrètement que possible, d'échapper à l'emprise du champ révélateur de la caméra. Suivre la voie des images, les envisager par le détail et les « dé-tailler », comme le préconise Daniel Arasse<sup>28</sup>, sont des modes d'investigation de l'image

---

phonographie et science des fantômes », 1895, No. 76, 2015, pp. 66-93.

27 Sylvie Lindeperg, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire », 2013, p. 11.

28 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2009, p. 12.

qui font davantage que s'offrir éventuellement à l'analyse des rapports de résistance à la prise de vue : ils s'imposent. Comment, en effet, saisir ce qui a cherché à se soustraire au visible sans fouiller l'image aux confins de ce qu'elle contient ? L'objet de cette étude se loge dans l'espace des images qui n'apparaît au regard que lorsqu'on le force à se porter ailleurs que sur ce qui saute aux yeux.

Mais ce qui résiste à la prise de vue, dans l'étude menée par Lindeperg, ne résiste pas de la même manière dans le film. L'ouvrage de l'historienne dévoile ce qui enraie un processus de falsification du réel : les « petits signes ténus qui remontent à la surface depuis le fond de l'image et mettent un instant son sens en péril »<sup>29</sup> ; son sens, c'est-à-dire la représentation truquée de la vie dans les camps de Terezín et de Westerbork, dans les films *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* et du film sur Westerbork tourné entre mars et mai 1944, resté non monté<sup>30</sup>. La finalité étourdissante et émouvante de l'analyse consiste alors à exhumer et à comprendre des signes qui se sont exprimés de manière nécessairement discrète. La tâche est ardue : la discrétion de ces signes est la condition qui leur a permis d'arriver jusqu'à nous, et d'échapper aux coupes lors du montage. Trop explicites, ces signes désignant le maquillage de la violence des camps auraient été coupés. Trop discrets, ils risquent d'échapper au regard, restant en-deçà de ce que notre attention peut saisir, concevoir comme signifiant ou digne d'intérêt. La discrétion de ces signes les menace de ne sembler vouloir *rien dire*.

L'étude de ces signes labiles pose un problème d'ordre méthodologique. La conduite de l'analyse doit s'adapter au corpus, et la singularité de notre corpus tient à son éclatement spatio-temporel important, mais surtout au fait que ces œuvres nous intéressent parfois pour quelques séquences, quelques plans, voire quelques photogrammes. Nous devons donc justifier les choix de fragmentation des films par lesquels nous procéderons. Jacques Aumont et Michel Marie rappellent que toute analyse filmique doit d'abord légitimer le découpage de l'œuvre qu'elle opère. Bien que soumis à la « nécessité pratique » de « se créer des objets "manipulables" et commodes », il est primordial de « s'interroger sur les critères qu'on met en œuvre pour fragmenter, et de s'efforcer de créer des objets qui aient une cohérence propre sans trahir le film dont ils proviennent »<sup>31</sup>. Les œuvres des premiers temps épargnent souvent

---

29 Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 213.

30 *Ibidem*, p. 143.

31 Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 4ème édition enrichie, 2020, pp. 32-33.

un tel découpage : le métrage court, d'une ou deux minutes, permet d'aborder l'œuvre comme ensemble signifiant en tant que tel. Les réseaux figuratifs et sémiotiques apparaissent alors dans l'intégralité du système qui les met en jeu : l'analyse peut s'emparer de l'objet tout entier. Bien que certaines figures des premiers temps mobilisent une attention particulière, et même si certains plans font l'objet d'une analyse de composition plus détaillée que les autres, chaque élément de la mise en scène (montage, cadrage, mouvements de caméra) est susceptible d'être mobilisé dans l'analyse.

Cependant, même au sein du cinéma des premiers temps, certaines figures exercent une signification qui dépasse leur œuvre d'origine. Le visage grimaçant de la captive sous l'œil de la photographie judiciaire, dans *Photographing a Female Crook* [Fig. 1] et *Subject for the Rogues' Gallery* [Fig. 2], fournit l'une des images conductrices qui structurent un imaginaire au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. Les premiers temps ne nous épargnent donc pas de fragmenter nos objets d'étude : certaines images circulent hors de leur œuvre d'origine, et s'inscrivent, en exil, dans des échos formels.

Les œuvres ultérieures imposent de faire porter l'analyse sur des fragments d'objets filmiques. Car les gestes et motifs que nous abordons se situent en des points précis, souvent très brefs, de déstabilisation de l'image filmique dans sa fonction de relai du contrôle visuel. Ces quelques points, sous la forme de plans ou de séquences, forment alors des anomalies à l'échelle du régime visuel structuré dans le reste du film : vision brouillée ou floutée, inserts microscopiques, images produites par la médiation d'appareils de vision instrumentale. En d'autres termes, traiter des écarts de la prise de vue implique de pointer du doigt, par l'analyse, des images à part dans le régime de représentation d'où elles proviennent. Par définition, ces images se échappent au réseau de signification qui soutient le reste des œuvres dont elles proviennent : ce sont des images qui mettent temporairement en échec l'identification des formes et des identités à l'écran. Elles retournent, bien sûr, dans le réseau de signification tissé entre les images, la brève illisibilité du plan trouvant un usage et une justification dans le récit. Mais notre corpus est formé d'images qui échappent brièvement aux systèmes figuratifs établis dans leur œuvre native. Nous cherchons ainsi en priorité à mettre en évidence les points saillants d'une esthétique de la contrefaçon de soi par l'image : à leur manière, chacune de ces images (parfois, à l'échelle d'un seul plan ou de quelques photogrammes) participe au détournement de la logique qui associe l'image filmique au contrôle visuel.

Aumont et Marie formulent un problème,

Toujours le même : comment utiliser des analyses de films particuliers pour nourrir une réflexion générale ; inversement comment inscrire, dans le cadre d'hypothèses générales, des analyses qui restent singulières ? La difficulté est de laisser à l'analyse proprement dite sa liberté de principe, sans l'enfermer dans des *a priori* qui viendraient des hypothèses d'ensemble et empêcheraient de repérer des phénomènes de vérifiant pas immédiatement ces hypothèses. [...] La question essentielle reste de savoir comment des analyses individuelles peuvent être rassemblées au sein d'un propos unitaire, sans perdre leur individualité<sup>32</sup>.

Problème particulièrement critique dans notre cas : sans justification d'auteur, de cadre temporel ou de genre, nous devons assurer un dialogue entre l'analyse et l'hypothèse formulée. Cette hypothèse, selon laquelle le cinéma participe à un imaginaire concurrent à l'exercice du contrôle visuel, forme *déjà* une nuance par rapport à l'idée répandue d'une corrélation naturelle entre cinéma et dispositifs de surveillance. Mais, nuance dans la nuance, nous chercherons à montrer que cette concurrence du cinéma au contrôle visuel, bien qu'on puisse la résumer en cette expression unitaire, prend des formes variées qui doivent être abordées dans leur singularité.

L'un des enjeux de ce travail réside donc dans la manière de parler des rapports entre cinéma et exercice de la surveillance. Quels termes employer ? On ne saurait mettre « cinéma » et « surveillance » sur un niveau d'égalité conceptuelle : si l'un désigne un dispositif comprenant à la fois captation, composition et projection d'une image, l'autre recouvre des réalités extrêmement diverses, de l'écoute téléphonique au traitement des données numériques, en passant par des méthodes procédurales comme l'anthropométrie judiciaire et son successeur biométrique<sup>33</sup>. La question du regard, éventuellement, les rapproche : on considérera alors le cinéma comme technique de déploiement du regard et de formation d'une image, susceptible de révéler une certaine analogie avec les modes d'exercice de la surveillance qui, eux aussi, procèdent par déploiement d'un regard et formation d'une image. Le terme de « contrôle visuel » suggère alors une logique empirique et procédurale commune à ces deux domaines.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

<sup>33</sup> Gérard Dubey précise la nuance entre « anthropométrie » et « biométrie » : La biométrie, sous sa forme initiale du milieu du XIXe siècle, vise à « obtenir une répartition mathématique des singularités physiologiques et morphologiques des individus, de dégager des régularités. La biométrie se sépare ici de l'anthropométrie, à laquelle on l'identifie trop souvent, dans la mesure où elle ne fait qu'exploiter, à des fins statistiques, les données recueillies par cette dernière. C'est aussi ce qui la différencie de son acception contemporaine. Lorsque l'on évoque aujourd'hui la biométrie, on parle en fait de techniques d'identification qui ne prennent en compte les phénomènes biologiques que dans la mesure où ils permettent d'établir les caractéristiques distinctives de chacun ». Gérard Dubey, « Les Deux Corps de la biométrie », *Communications*, No. 81, 2007, p. 153.

#### IV. Corpus furtif

Par définition, le corpus de cette thèse est dispersé et complexe à constituer. Comme toute archive des gestes visant à mettre en échec le dispositif qui cherche à les documenter, l'imagier des corps rétifs à la prise de vue est largement invisible. En tentant de la classer, nous nous approchons de ce que Vincent Denis décrit comme « archives qui sanctionnent l'échec même de tactiques d'imposture », à propos desquelles il déduit qu'« il s'avère particulièrement difficile d'étudier l'histoire d'imposteurs heureux, c'est-à-dire jamais découverts »<sup>34</sup>. Paradoxe évident mais tenace : le cinéma, au même titre que les archives policières (qui sont l'objet d'étude de Denis), n'a pu garder la trace de corps qui ont réussi à échapper à sa vigilance. Soit il n'a pu le faire en raison de l'habileté des techniques employées contre son emprise, soit il a cherché à évincer, au montage, les esquisses de gestes de résistance – pour camoufler à l'écran sa blessure narcissique, et ne pas rendre hommage à celles et ceux qui ont voulu se soustraire à son emprise.

Denis note :

La richesse mais aussi l'insuffisance des archives de police sur les pratiques d'imposture : elles n'ont conservé la trace que de tentatives finalement avortées et réprimées, laissant ouverte la question de l'existence d'imposteurs suffisamment habiles pour ne jamais être découverts, qui doit être résolue avec d'autres sources<sup>35</sup>.

Car ces traces existent malgré tout. On trouve, à l'écran, des corps interrompus dans leur tentative de disparition. Captées sur le vif alors qu'elles tentaient de se soustraire à l'autorité de la prise de vue, ces « tentatives finalement avortées et réprimées » sont collectées comme autant de trophées. Le cinéma, dans cette perspective, soigne précisément sa blessure narcissique en capturant les images de fuyards interrompus dans leur fuite et en laissant paraître à l'écran la marque de leur échec. L'image filmique fonctionne alors comme un portrait punitif, tissant un lien avec l'histoire de la photographie, et ce qu'Allan Sekula décrit comme double fonction honorifique et répressive de l'image photographique<sup>36</sup>, chargée de célébrer ceux qu'elle portait et, simultanément, de faire figurer par l'image la culpabilité d'individus placés dans un double état d'arrestation – immobilisés à la fois par la prise de l'agent qui les immobilise à l'écran, et par le cadre cinématographique qui les détient. Dans sa *Naissance de l'idée de photographie*, François Brunet émet à ce propos l'hypothèse d'une

---

34 Vincent Denis, « Imposteurs et Policiers au siècle des Lumières », *Politix*, Vol. 2, No. 74, 2006, pp. 12-13.

35 *Ibidem*, p. 19.

36 Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, Vol. 39, Hiver 1986, pp. 7-8.

synchronie médiatique transversale, qui a vu la photographie être adoptée par un ensemble de pratiques institutionnelles, dont celles consacrées à la surveillance. Cette synchronie a vu la photographie déployer ses deux fonctions principales, honorifique et répressive, tout en privilégiant son usage punitif :

Dans la mesure où le même mouvement d'institutionnalisation et la même pulsion d'archivage ont affecté au même moment les pratiques médicales, judiciaires et policières, on peut considérer avec John Tagg que la photographie vient s'insérer au XIXe siècle dans la panoplie des technologies de pouvoir ou de la surveillance.<sup>37</sup>

Au regard de cette évaluation du pouvoir procédural de la photographie, le rôle spécifique du cinéma interroge. Après l'émergence déterminante de la photographie, quel est le pouvoir propre à l'image animée dans l'histoire des représentations de la surveillance et de ses limites ? Le cinéma a-t-il eu pour seule fonction de relayer des gestes et des attitudes qui lui préexistaient ? Comment le cinéma intervient-il dans l'élaboration d'un imaginaire de la contrefaçon de soi, face aux usages de l'image comme instrument d'attestation des identités ? En somme, quelle articulation penser entre la théorie du cinéma et celle de la surveillance ?

Nous proposons de réévaluer les hiérarchies établies entre études de surveillance et études filmiques. L'une n'est pas au service de l'autre. C'est précisément ce qui forme la singularité des liens entre cinéma et surveillance : l'immense malléabilité de chacun de ces domaines, autour de 1900, rend douteuse l'idée qu'un de ces domaines ait eu l'ascendant sur l'autre. La fin du XIXe siècle et le début des années 1910 dessinent plutôt un moment d'interdépendance et d'indécision, où les gestes et les techniques circulent d'un domaine à l'autre, à travers une certaine plasticité. Le cinéma et les techniques de surveillance émergentes – dont, au premier chef, l'anthropométrie judiciaire – fantasment leurs pouvoirs respectifs, et se jaugent mutuellement. Altman parle de médias cherchant à s'« inféoder ». Ici, il n'est pas certain que ce terme recouvre la réalité des rapports entre ces deux domaines. L'inféodation suppose l'autorité sans partage de l'un sur l'autre ; or autour de 1900, cinéma et surveillance sont trop embryonnaires pour que cette autorité puisse être accordée à l'un ou à l'autre. Plutôt, l'un ne cesse, en jugeant l'autre, d'évaluer ses propres capacités. Ainsi, l'analyse filmique révèle un certain dialogue entre cinéma et surveillance : le cinéma documente certains gestes et certains motifs empruntés à l'histoire avérée de la surveillance, mais il les *rend* au réel par le biais de gestes proprement cinématographiques qui perturbent

---

37 François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie* [2000], Paris, PUF, 2012, p. 276.

l'hégémonie du regard, et mesurent, en tentant de l'établir, l'étendue de ses propres limites dans l'exercice du contrôle visuel. Il est à ce titre évidemment réducteur de considérer que le cinéma participe au triomphe de la vision, ou bien qu'il agit de manière inverse, comme une sorte de dispositif résistant à la surveillance. Le cinéma n'a pas d'ontologie propre, auto-déterminée. Il est plutôt le résultat des fonctions qu'on a cherché à lui faire exercer, ainsi que des capacités qu'on a tenté de reconnaître en lui, selon des intentions politiquement et culturellement variables. Il ne s'agira donc pas pour nous de qualifier une fois pour toutes les rapports entre cinéma et surveillance, mais d'esquisser certaines tendances qui structurent ces rapports.

## **V. Logique du plan**

Afin de nous orienter dans ce corpus dispersé, il nous faudra abandonner une lecture chronologique stricte. L'invention de la contrefaçon de soi au cinéma est aussi, toujours, une réinvention, une reprise de plusieurs siècles de face-à-face entre individus et dispositifs de (re)production procédurale ou punitive de leur image. En cela, elle ne saurait être prise pour l'aboutissement d'une histoire des résistances au contrôle visuel. Plutôt, l'image de cinéma fonctionne par survivances, par échos, amorces et reprises de gestes et de rapports à la prise de vue. Il est vrai que certaines époques semblent donner lieu à un problème qui leur est propre. Les années 1930, par exemple, voient le cinéma, la science judiciaire et le monde de la criminalité fascinés collectivement par la détérioration volontaire des empreintes digitales. Les frasques de John Dillinger génèrent une fascination populaire, une inquiétude scientifique et de nombreuses intrigues mettant en scène à l'écran des empreintes falsifiées. Ces années 1930 forment assurément un moment signifiant à part entière, dans son intégrité temporelle. Mais nous verrons que le cinéma persiste à mettre en scène les limites de l'identification par empreintes, bien après que ces questions cessent de faire l'actualité.

Dans une première partie, intitulée « Le dressage des images », nous mettrons en évidence un jeu dialectique entre l'appropriation, à l'écran, de modes de représentation hérités de l'identification des personnes, et la figuration de corps qui parasitent cette identification. Le terme de « parasite » implique un hôte, un corps infecté : ce corps, c'est celui du cinéma institutionnel qui célèbre les figures des surveillants : agents de police, détectives, limiers de

toute sorte. Nous montrerons que le cinéma entretient, à l'égard des portraiturés, un double jeu<sup>38</sup> : d'une part, il représente et honore les agents de surveillance (en montrant à l'écran, par exemple, une séance de capture photographique dans un studio de la police). De l'autre, il agit de l'intérieur, en laissant paraître aux marges de l'image les corps qui forment le décor social, le fonds populaire sur lequel apparaît la figure des surveillants, et qui expriment à l'écran une réticence au portrait. Il s'agira donc, dans un premier temps, de traiter de la dualité du cinéma à l'égard de la représentation des surveillants. Pour cela, nous montrerons d'abord que le cinéma s'inscrit dans une tradition qui associe les techniques de la prise de vue au triomphe de la (super)vision. Le cinéma, nous le verrons, participe d'abord à l'auto-représentation du pouvoir surveillant : les agents ont façonné, par l'intermédiaire de l'image animée, leur propre portrait. Ce premier corpus relève ainsi d'une forme de parade cinématographique, c'est-à-dire qu'il présente sous leur aspect le plus glorifiant les instruments, les agents et les processus qui constituent les forces de l'ordre, et organisent la surveillance. Nous verrons que ce cinéma des forces de l'ordre constitue un sujet d'auto-représentation foisonnant.

De nombreux films montrent ainsi les procédures (capture d'individus, soumission de ces individus aux rituels de l'arrestation biométrique) et les sites (le sous-genre des *prison panoramas* consiste en une série de prise de vues détaillant les principales maisons d'arrêt des États-Unis) par lesquels s'exécute le pouvoir surveillant. Le pouvoir surveillant émet, comme des médaillons, les images de son propre exercice par l'intermédiaire du cinéma. Ces vignettes sont comme un portrait de ce que peut le pouvoir surveillant. Elles ont une fonction honorifique ; elles sont aussi assurément, selon la dichotomie proposée par Allan Sekula, une fonction répressive<sup>39</sup>. Le cinéma reprend et prolonge ce rôle d'abord détenu par la photographie, à travers un cinéma procédural, où se mêlent d'une part des vues réalistes sur l'arsenal et le personnel de surveillance, et de l'autre, l'imitation du réel, en rejouant l'exercice de la surveillance. Mais là où Sekula associe chacune de ces fonctions à des objets photographiques distincts (d'un côté, l'image glorifiant la police ; de l'autre, l'image procédurale du portrait judiciaire), nous proposons de considérer l'exercice de la surveillance et de l'arrestation au cinéma comme représentation synthétique, résumant en une même film la glorification symbolique des forces de l'ordre et la punition par l'image des coupables (I.1). Nous aborderons ensuite le mimétisme entre cinéma et surveillance par le biais de procédures

---

38 Sylvie Lindeperg, « Westerbork : Le double jeu du cinéma », *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, op. cit., pp. 143-192.

39 Allan Sekula, « The Body and the Archive », op. cit., pp. 7-8.



de découpage et de montage (I.2). Nous verrons à ce propos que le *cut* filmique et le démembrement symbolique du corps dans le bertillonnage tissent entre cinéma et surveillance un rapport mimétique. Ce rapport est, une fois encore, duel. D'une part, il fait honneur aux agents, en traduisant par le montage l'ampleur du regard surveillant. De l'autre, il éprouve ses propres limites, en mettant en scène des corps qui ne peuvent être identifiés qu'entiers, et restent irreprésentables sous la coupe du montage cinématographique. De la même manière que, dans la réalité de l'anthropométrie, certains corps opposent leur propre découpage physiologique au découpage organisé par le bertillonnage, au cinéma, certains corps semblent résister au découpage cinématographique. Puis nous consacrerons un troisième chapitre aux rapports entre cinéma et transformisme. Nous verrons que les détectives des premiers temps occupent une place paradoxale dans l'imaginaire cinématographique de la surveillance. Symboles du regard perspicace et omniprésent, le détective trouve dans le cinéma des premiers temps d'autres qualités : celles du déguisement et de la parure du regard dans un corps contrefait (I.3). Encore une fois, cette procédure comporte une part métacinématographique : les représentations diégétiques de corps originaux et de corps contrefaits font écho aux théories Benjaminienes sur l'authenticité de l'œuvre d'art. Nous comprendrons ici l'identification au-delà de sa seule acception judiciaire : à travers ce terme, nous envisagerons ce que l'étude des faux et des faussaires dans l'art peut apporter à une théorie de la falsification de soi.

Dans une deuxième partie, intitulée « Vers une image informe », nous envisagerons les rapports entre falsification et dégradation volontaire de l'image de soi. L'anthropométrie considère les signes de l'identité comme une forme d'écriture de soi : le corps déposerait, comme autant de signatures involontaires, des traces qui le désignent. Le cinéma oppose à cette ressemblance par contact<sup>40</sup> la possibilité d'une dissemblance du corps aux traces qui signent son identité. En d'autres termes, là où l'anthropométrie prend le corps pour un moule unique et permanent, l'image animée invente des corps instables, volontairement friables, mutilés. Cette esthétique du corps illisible emprunte encore une fois au réel<sup>41</sup>, tout en inventant, grâce à l'image animée, des corps proprement cinématographiques.

---

40 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

41 Notamment à la triste réalité de la mutilation volontaire des populations migrantes, afin d'échapper au système de fichage biométrique Eurodac. Cf. Babels, *La Police des migrants : Filtrer, disperser, harceler*, Paris, Éditions Le passager clandestin, coll. « Bibliothèque des frontières », 2019, p. 114.

Trois chapitres détailleront cette esthétique de la défiguration de soi par l'image. Nous montrerons d'abord comment la logique de la destruction volontaire des empreintes forme, au cinéma, une réflexion sur l'intégrité des images elles-mêmes (II.1). Pour cela, nous étudierons le « moment Dillinger », caractérisé par une mutation du corps réel en corps médiatique, et par la diffusion d'un soupçon sur l'instabilité des empreintes. Nous verrons que l'image animée exerce à cet égard une fonction ambiguë. Elle glorifie d'une part le malfaiteur automutilé, tout en offrant aux institutions de surveillance la possibilité de renouer avec une tradition plus ancienne, dans laquelle l'image participe à l'exercice imaginaire et procédural de la surveillance. Deux films de 1904 illustrent cette parenté plus ancienne. *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogue's Gallery*, représentent une femme grimaçant sous l'objectif d'un photographe de l'identité judiciaire. La distorsion des traits du visage engage une réflexion spécifique au passage de la photographie au cinéma dans l'arsenal des dispositifs d'identification (II.2). Si l'agitation anarchique des traits constitue une réappropriation politique de sa propre apparence, par le sabotage du portrait photographique, le cinéma semble secourir la photographie en gardant à l'œil le visage en mouvement. Pourtant, nous verrons que le mouvement offre au corps l'occasion d'une dissemblance à lui-même. Dissemblance formelle qui fait écho à deux œuvres de l'artiste actionniste Mara Mattuschka, *Nabelfabel* (1984) et *Kugelkopf* (1985). Dans ces œuvres à mi-chemin entre sculpture plastique, collage et *stop-motion*, le traitement cinématographique livre le portrait au camouflage du visage, et non à sa révélation. La lumière et les gestes de manipulation de l'image forment alors un masque de lumière qui détourne entièrement l'exhibition du visage de sa fonction d'identification (III.1). Le visage revêt alors la lumière comme un masque brûlant, faisant fondre la peau jusqu'à un état informe, en-deçà de toute identification possible.

Nous prolongerons l'étude des masques de lumière dans une troisième partie, intitulée « Esthétique et politique de l'image défailante ». Cette troisième partie portera sur les images de surveillance en échec comme instruments d'une figuration cinématographique déliée de toute logique de contrôle visuel.

Cette réflexion sera portée par l'analyse du *Wearable Face Projector* de l'artiste néerlandaise Jin-cai Liu (2017). Dans l'œuvre de Liu, un système de projection lumineuse fixé sur une armature légère, portée comme un serre-tête, permet de superposer des visages de lumière sur celui du porteur. L'œuvre de Liu permettra d'esquisser un diagnostic des rapports

entre cinéma et logique de la contrefaçon de soi : le cinéma n'est plus une manière de représenter des gestes ou des techniques de contrefaçon, il est devenu l'outil de la contrefaçon même. Le cinéma ne montre ni n'illustre plus de corps masqués, il est le masque. C'est la projection lumineuse elle-même qui constitue la matière première de ce masque. Et c'est le visage organique, devenu écran de projection, qui se perd dans un palimpseste de lumière, et oppose aux logiciels de reconnaissance faciale un visage total, synthétique, pluriel – et donc, inexploitable (III.1).

Puis nous élargirons notre réflexion à l'image thermique. Nous verrons que, si cette imagerie symbolise les technologies du regard instrumental, elle incarne aussi la réversibilité des techniques de révélation visuelle du monde. Les masques de Mattuschka et de Liu trouvent en effet des échos dans plusieurs films mettant en scène l'imagerie thermique, où l'illumination des corps produit aussi, jusqu'à l'excès, leur disparition. La diversité des films mettant en scène la fonction camouflante de l'image thermique constitue, en tant que tel, une sorte d'intermédialité interne au cinéma. Ainsi, le cinéma expérimental de Karine Bonneval (*Dendromité*, 2015) fera écho aux produits du cinéma industriel américain (*Hollow Man*, Paul Verhoeven, 2000 ; *Predator*, John McTiernan, 1987) et au cinéma d'auteur (*La Vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002), ainsi qu'au récent documentaire de montage d'images de drones militaires *Il n'y aura plus de nuit* (Eléonore Weber, 2020). Tous, à leur manière, traitent l'image thermique comme un dispositif qui offre aux corps qu'elle est sensée révéler la possibilité de disparaître (III.2). Ce dernier chapitre nous permettra de proposer des corrélations entre les études de surveillance, la réflexion transmédia sur l'haptique, et les études environnementales.

**PREMIÈRE PARTIE**  
**LE DRESSAGE DES IMAGES**

## CHAPITRE I : PARADES DU POUVOIR SURVEILLANT

### I.1.1 Discrétion et exhibition du pouvoir surveillant

Les rapports de surveillance sont traversés par un paradoxe tenace, distendu entre exhibition de la puissance du pouvoir surveillant et volonté de rendre imperceptibles les instruments qui permettent son exercice. Ainsi, depuis 2018, de nombreuses gares françaises exhibent une signalétique annonçant l'entrée dans un « espace vidéo protégé », mais les caméras elles-mêmes sont implantées de plus en plus discrètement. L'exercice de la surveillance se déploie selon une stratégie d'intimidation paradoxale. D'une part, il se manifeste ostensiblement aux yeux des populations qu'il vise. De l'autre, il cherche à tout prix à se faire discret, intimidant parce qu'incessant mais invisible, virtuel. Cette stratégie est ancienne de plusieurs siècles. Comme le décrit Michel Foucault à propos du pouvoir de la police française du XVIIIe siècle :

Pour s'exercer, ce pouvoir doit se donner l'instrument d'une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à la condition de se rendre elle-même invisible. Elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception : des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil, un long réseau hiérarchisé [...] <sup>42</sup>.

Les premières années du XXIe siècle semblent confirmer la continuité de cette stratégie. Dans un ouvrage récent, le journaliste Olivier Tesquet émet ainsi un constat similaire : le pouvoir surveillant croît à mesure qu'il se dote de moyens de plus en plus discrets, et « ceux qui nous épient, eux, s'efforcent précisément de disparaître en se fondant dans le paysage » <sup>43</sup>. Ainsi, depuis Balzac, qui prophétisait que « tout pouvoir sera ténébreux ou ne sera pas, car toute puissance *visible* est menacée » <sup>44</sup>, rien ne semble avoir changé.

Pourtant, les textes fondateurs de la réflexion sur la surveillance contiennent en germe quelques idées concurrentes. Selon les *Panopticon Writings* programmatiques de Jeremy Bentham décrivant une organisation panoptique du pouvoir surveillant <sup>45</sup>, il n'est pas strictement nécessaire que ce pouvoir reste invisible. Au contraire : si le corps des agents reste

42 Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris, NRF Gallimard, collection « Bibliothèque des Histoires », 1975, pp. 215-216.

43 Olivier Tesquet, *A la trace. Enquête sur les nouveaux territoires de la surveillance*, Paris, Premier Parallèle, 2020, p. 17.

44 Cité par Paul Virilio dans *Esthétique de la disparition* [1980], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1989, p. 27.

45 Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings* [1787-1791], Londres et New York, Verso, coll. « Radical Thinkers », 2010.

invisible, selon le modèle proposé par Bentham, la structure architecturale du Panoptique indique l'exercice en cours d'une surveillance. Il n'est jamais possible de vérifier qu'un regard s'exerce à quelque moment précis, mais tout concourt à la possibilité de ce regard.

Cela rappelle le modèle ultra-discret présenté par le « regard sans visage » de la police du XVIIIe siècle chez Foucault. Nous pouvons ici voir se dessiner une gradation de *l'expressivité* des pouvoirs surveillants. Le modèle policier décrit par Foucault et celui de la signalétique du début du XXIe siècle constituent les deux extrêmes du spectre : une discrétion absolue pour le premier, une exhibition aussi franche que possible pour le second. Il semble qu'au fil du temps, le pouvoir surveillant ait acquis, en plus d'yeux, un visage, et que même si ses instruments de capture et de détection des corps et des comportements restent souvent discrets, il s'exprime aussi en signalant sa présence. Nous formulerons ici l'hypothèse selon laquelle la prise de vue d'images en mouvement a contribué, après la photographie, à rendre visibles et identifiables les individus qui détiennent et exercent le pouvoir surveillant. Nous décrirons plus précisément la participation de l'image animée à une rhétorique d'auto-célébration et d'exhibition du pouvoir surveillant. Nous verrons que ce pouvoir s'exerce autant par déploiement d'un regard discret sur une population que par autoproduction d'images de lui-même, qui permettent à ce pouvoir de se rendre manifeste, d'impressionner ; en d'autres termes, de fournir une parade de pouvoirs surveillants. D'exprimer, en d'autres termes, ce qui fait sa force. Les pouvoirs de surveillance s'exercent d'abord en s'exhibant. La discrétion des outils, caméras et appareils photos furtifs existe ; elle est toutefois combinée à une stratégie inverse et trop rarement décrite, qui consiste à mettre en évidence l'étendue et la puissance des systèmes, instruments et détenteurs du pouvoir de supervision et d'identification. La surveillance a été décrite à plusieurs reprises comme un phénomène à double face, voué à des fins à la fois bienveillantes et punitives<sup>46</sup>. Elle est aussi duelle dans son rapport à l'ostentation, partagée entre une quête de la discrétion et un souci d'exhiber ses propres moyens. Dans un premier temps, nous verrons que la parade des pouvoirs surveillants a eu lieu par l'image de cinéma. Puis, dans un second temps, nous verrons que ces images de parade contiennent aussi, en germe, des signes concurrents qui expriment une résistance au pouvoir captivant de l'image de cinéma.

---

46 Anders Albrechtslund et Lynsey Dubbeld, « The Plays and Arts of Surveillance : Studying Surveillance as Entertainment », *Surveillance & Society*, No. 3, Vol. 2/3, 2005, pp. 216-221 ; David Lyon, *Surveillance Society : Monitoring Everyday Life*, Buckingham et Philadelphia, Open University Press, 2001.

### I.1.2 Portrait du pénitencier (*Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*)

Les premières années du vingtième siècle sont riches de films dont le statut est difficile à déterminer de manière catégorique, selon les rubriques classiques de l'histoire des représentations visuelles en mouvement. Ni tout à fait actualités filmées, ni reportages, ni mises en scène de fiction, les films que nous abordons ici fonctionnent plutôt comme attestations du réel : ils servent de preuves de l'existence, et, nous allons le voir, comme objets de célébration de corps de métier, de lieux, de gestes et d'outils par lesquels agissent les forces de l'ordre. La police, l'armée et les représentants de l'autorité (judiciaire, légale) constituent des sujets récurrents de ce cinéma d'attestation qui est aussi un cinéma d'arrestation : exécutions légales et panoramas de prison<sup>47</sup>, séquences (sur le vif ou reconstituées) d'interpellations de bandits célèbres<sup>48</sup>, plans jouant l'arrivée de prisonniers de guerre<sup>49</sup>, charges de police montée<sup>50</sup>. Que ces séquences aient été tournées au moment de l'événement ou qu'elles soient des reconstitutions en studio importe peu : nous allons voir qu'elles sont toutes également motivées par le désir de produire une image emblématique de l'action des forces de l'ordre. En d'autres termes, les reconstitutions n'ont pas de valeur iconique dégradée par rapport à la captation de l'événement originel. La raison d'être et la fonction de ces images, natives ou reconstituées, reste la même : faire participer le cinéma à la connaissance et à la reconnaissance des forces de l'ordre, faire parader le réel par l'intermédiaire de l'image animée, afin d'exprimer une forme d'image chargée d'aura<sup>51</sup>, suscitant à la fois crainte et admiration.

Jonathan Auerbach a étudié en détail la genèse du film *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, tourné par Edwin S. Porter pour Thomas Edison en 1901. Cette œuvre étrange, hybride, réunit des plans figurant l'extérieur de la prison où a été détenu puis exécuté Leon Czolgosz [Fig. 3], l'assassin du président américain William McKinley, et une reconstitution de l'exécution elle-même, menée par électrocution<sup>52</sup> [Fig. 4]. Les deux parties d'*Execution* visent à pallier une image manquante, qui n'a pu être tournée : celle de la mise à mort du condamné. Comme le rapporte Auerbach, les opérateurs dépêchés par Edison le jour

47 *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, Edwin S. Porter, 1901.

48 *Arrest in Chinatown*, Thomas Edison, 1897 ; *Arrest of Goudie*, Mitchell & Kenyon, 1901.

49 *Boers Bringing in British Prisoners*, Thomas Edison, 1900.

50 *Mounted Police Charge*, Thomas Edison, 1896.

51 Le terme est moins à comprendre, ici, selon l'acception benjaminienne, que relativement à l'anglais *awe*, que l'on peut comprendre comme une sensation de crainte mêlée d'effroi et de révérence, voire d'admiration.

52 Jonathan Auerbach, *Body Shots : Early Cinema's Incarnations*, Los Angeles, University of California Press, 2007, pp. 38-41.

de l'exécution se sont vus refuser le droit d'entrer dans l'enceinte de la prison<sup>53</sup>. Il n'existe donc pas de prise de vue de la mort de Czolgosz. Mais le film produit deux tentatives de remédier à cette carence d'image. D'une part, le panorama de la prison d'Auburn permet de transformer une contrainte en un élément signifiant : l'équipe de tournage n'ayant pas pu tourner à l'intérieur, elle a saisi des vues de l'extérieur de la prison, au moment même où avait lieu l'exécution. Le tournage a eu lieu sur place, au bon moment, mais du mauvais côté de l'enceinte pénitentiaire. Pour autant, cette contrainte imposée par la direction de la prison a été transformée en geste permettant d'établir visuellement le contexte géographique de la mise à mort de Czolgosz : le panorama extérieur de la prison, plan par défaut (puisqu'il était interdit de filmer de l'intérieur), passe ici pour un insert grâce auquel le regard peut saisir l'organisation du lieu. Il procure un bref aperçu géographique et architectural de l'institution pénitentiaire. La fonction du film se déplace ainsi légèrement : venue pour filmer un événement particulier (l'exécution), l'équipe de tournage produit, par la force des choses, une sorte d'exposé visuel de la prison. L'actualité ne pouvant être filmée, les opérateurs produisent, en préambule, un tout petit film institutionnel en filmant le cache que leur oppose l'institution. Les bâtiments de la prison, le voile qui occulte le spectacle, deviennent l'objet même de la première moitié du film, en tant que site où s'exerce le pouvoir de détention et d'exécution de la force publique.

La seconde tentative de produire un film malgré l'interdiction de tournage prend la forme d'une reconstitution. Auerbach a minutieusement décrit son artificialité, qui transparaît notamment dans l'extrême platitude de la mise en scène, amplifiée par la démarche des gardiens qui longent et soulignent la droiture des murs en carton-pâte<sup>54</sup>. Si le panorama de la prison a été tourné faute de mieux, la reconstitution vise à imiter en studio l'acte que les opérateurs étaient venus filmer, l'exécution de Czolgosz, afin de générer une image qui, si elle n'est pas la capture du réel lui-même, lui ressemble. La procédure est exposée frontalement : la chaise électrique est tournée dans l'axe de la caméra, cadrée par des gardes. Après l'administration de trois chocs électriques au condamné, un médecin et un officier l'auscultent tour à tour, et attestent de sa mort en se tournant vers un spectateur virtuel. L'officier prononce le succès de l'exécution, et la mort de Czolgosz. Le catalogue Edison décrit ainsi la procédure : « Le médecin examine le corps et rapporte sa mort au gardien, qui, à son tour,

---

<sup>53</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 38.



annonce officiellement la mort aux témoins »<sup>55</sup>. Auerbach note que le regard caméra permet d'identifier le spectateur lui-même au témoin décrit dans le catalogue Edison : l'exécution s'adresse au spectateur non comme un récepteur distant et potentiel de la scène, mais bien comme un acteur dynamique du processus punitif – un témoin dans le sens juridique du terme, c'est-à-dire une « personne qui assiste à l'accomplissement d'un acte officiel pour attester son exactitude », selon la définition qu'en donne le *Larousse*. Le spectateur n'assiste plus simplement à l'exécution, il assiste les exécutants, en devient presque un lui-même, puisque la mort semble advenir pour lui, en réponse à sa consigne muette. La construction du regard de la caméra dans l'axe de la chaise électrique s'offre doublement à celui qui regarde, c'est-à-dire à la fois au spectateur et au bourreau. L'ordre qui rend l'action visible est aussi celui qui préside à l'exécution.

*Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* fonctionne ainsi comme un piège judiciaire, qui se referme sur le spectateur, en l'impliquant, de force, dans l'acte d'exécution. Mais l'efficacité du film ne repose pas exclusivement dans sa seconde moitié. Le titre du film et sa structure en appendice – « *with Panorama* » – semblent impliquer que le panorama de la prison exerce une fonction accessoire, et ne constitue pas la raison d'être principale du film. Toutefois, il semble nécessaire de reconsidérer *Execution* en son intégralité, panorama *et* exécution, en tandem, pour penser le film en tant qu'unité.

Tout le film obéit en effet à une fonction procédurale. Chaque partie concourt à un même objectif, qui est l'exhibition et la célébration des rouages du système carcéral nord-américain, et sa capacité à réagir promptement au plus capital des crimes qu'est l'assassinat du président – à crime « capital » répond une peine « capitale », la chaise électrique. C'est même la première moitié du film, son panorama sur les murs d'enceinte et les bâtiments lointains de la prison, qui fait école et inaugure en 1901 un genre que l'on pourrait qualifier de « panorama industriel ». Ce genre consiste, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Marguerite Yourcenar, à faire « le tour de la prison »<sup>56</sup> pour en apprécier l'étendue dans le temps et l'espace continus d'un plan-séquence. Deux films de 1903, tournés par l'équipe responsable de *Execution...*, relèvent du genre : *Panorama of Blackwell's Island, N.Y.* [**Fig. 5**], et *Panorama of Riker's Island, N.Y.* [**Fig. 6**]. Le mode de tournage est le même : une caméra embarquée sur un véhicule navigant capture, en un seul plan-séquence et à distance, les images d'une île sur

55 Cité par Charles Musser, *Before the Nickelodeon : Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 188 (nous soulignons).

56 Marguerite Yourcenar, *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991.

laquelle s'exerce une activité industrielle, punitive ou sanitaire (l'asile psychiatrique de Blackwell). Le tournage sur Riker provoque, un siècle plus tard, un étrange sentiment d'anticipation pour cette île filmée comme un pénitencier en 1901, et qui en deviendra véritablement un en 1932.

*Execution* construit ainsi un spectateur-témoin. Mais il ne suffit pas de dire, avec Auerbach, que ce statut advient uniquement lorsque le médecin vient délivrer l'annonce de la mort de Czolgosz. Tout le film est voué à la démonstration de la nature et de l'étendue du pouvoir policier, en actes et en instruments. Le panorama constitue déjà une présentation vouée à la célébration du pouvoir de capture et de punition des individus coupables. Il équivaut certainement, comme l'avance Auerbach, à un regard foucaldien porté sur l'institution, « élevant la caméra au rang d'instrument de surveillance »<sup>57</sup>. Mais, davantage, il s'inscrit dans une temporalité paradoxale, partagée entre l'instant fugitif de l'exécution et le temps long de la glorification de l'institution pénitentiaire et judiciaire. Le film s'inscrit en effet dans un temps extrêmement court pour produire une mémoire iconique à long terme. C'est là tout son intérêt et toute son ambiguïté : la rapidité de production du film et sa projection doivent serrer l'événement au plus près, chronologiquement et spatialement, pour démontrer la promptitude et l'efficacité avec laquelle le système punitif des États-Unis inflige un châtiment à l'assassin du président. La présentation du catalogue Edison met l'accent sur cette synchronicité, en précisant que le panorama de la prison a été pris « le matin même de l'exécution ». Le plan d'ouverture d'*Execution...* ne fait sens qu'en étant vu accompagné d'une information supplémentaire : seul, il ne révèle rien de l'instant dont il est le témoin distant. En filmant l'extérieur de la prison, le sujet du film se dédouble : l'enclos de l'événement *fait lui-même événement* et devient l'un des enjeux de la prise de vue. *Execution...* se distingue de sa fonction initiale d'actualité filmée pour participer à l'exhibition des rouages du système pénitencier. Le panorama de la prison d'Auburn s'offre ainsi à une double lecture, dont les deux parties concourent au même effet. La première, la plus visible, consiste à coller de près à l'événement, en produisant rapidement des images de l'exécution. Elle articule la prise de vue à l'effusion médiatique de grande ampleur qui a entouré la mise à mort de l'assassin – l'événement comme *actualité*, c'est-à-dire inscrite dans un temps bref, explosif, celui de la justice rendue promptement, au nom du spectateur-témoin. La seconde forme de célébration est produite par un regard sur l'institution elle-même – sur son temps lent, latent, celui des

---

<sup>57</sup> Auerbach, *Body Shots*, op. cit., p. 38.

murs de la prison, emblèmes et écrans du pouvoir judiciaire, et site *terminal* du processus par lequel l'autorité nord-américaine décèle et traite ceux qui lui portent atteinte.

*Execution* sert en cela à rendre le pouvoir doublement visible, dans la promptitude de son action et dans l'ampleur édifiante du lieu où il s'exerce, balayé en plan panoramique. *Execution* propose donc une étrange célébration du pouvoir de capture et d'exécution judiciaire, tiraillée à la fois par la mise en scène d'événements spécifiques (une exécution) et par l'exhibition des composantes immuables de ce pouvoir (les murs de la cité carcérale). Plusieurs films illustrent la complexité de cette forme de parade filmique du pouvoir policier : la construction iconique du pouvoir advient par l'image, en immortalisant à l'écran la manière par laquelle ce pouvoir s'exerce. Nous allons voir que le cinéma des premiers temps, aux États-Unis, sert cette fonction paradoxale d'immortalisation et de glorification par la capture d'instant fugitifs : à travers l'immobilisation du mouvement, c'est l'éternité de la pose qui est visée, et c'est la *stase* filmique qui dote les images d'une portée iconique.

### **I.1.2 Le dressage des images : Filmer la police montée**

En octobre 1896, l'opérateur William Heise filme pour Thomas Edison une troupe de police montée, dans une large allée de Central Park, à New York. Une vingtaine de cavaliers arrivent de face, sur leur monture au galop, depuis la profondeur de l'allée étendue dans l'axe de la caméra placée au milieu du chemin. On anticipe une collision, comme si les cavaliers allaient fondre sur le spectateur, dans un effet proche de celui décrit, abusivement, à propos de la projection de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, au début de la même année<sup>58</sup>. Les cavaliers interrompent leur galop à quelques mètres de l'appareil, domptant leur monture dans un même mouvement de ralentissement collectif, achevant leur course face à la caméra, quasiment immobiles, les visages des cavaliers de première ligne devenant presque identifiables [Fig. 7 ; Fig. 8].

La Librairie du Congrès des États-Unis classe ce film, *Mounted Police Charge*, dans la catégorie des « actualités ». Pourtant, il ne relate aucun événement singulier pouvant se rapporter à un fait temporaire et marquant, relatif à un épisode identifiable de l'Histoire ; cette « charge » n'a pas la valeur d'un instant signifiant, rare, ou d'une séquence de conflit, comme les dizaines de vues du tournant du vingtième siècle, illustrant des prises de guerre ou des

---

58 André Gaudreault, « From "Primitive Cinema" to "Kine-Attractography" », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 96.

mouvements de troupes lors de la guerre des Boers. Des films comme *Boers Bringing in British Prisoners* ; *Charge of Boer Cavalry* ; *Capture of Boer Battery by the British*, tous de 1900, ont une valeur d'« actualité » indéniable : reconstitutions ou prises sur le vif, ils montrent ce qui a eu lieu sur le champ de bataille, véritablement ou vraisemblablement. Le sujet de *Mounted Police Charge* n'est pas un événement exceptionnel comme peut l'être une prise de guerre ; on imagine plutôt que ces mouvements à cheval étaient répétés fréquemment, dans des exercices d'entraînement des troupes. Les faits et gestes illustrés dans *Mounted Police Charge* ont probablement eu lieu des dizaines de fois. On peut même deviner qu'ils étaient soumis à une double répétition supplémentaire, impliquée par le processus de prise de vue : d'une part, la répétition imposée par la discipline de la cavalerie et l'apprentissage de l'art de monter en selle et, de l'autre, celle qu'ont dû imposer les opérateurs au moment du tournage, afin d'obtenir une prise satisfaisante. Ce film n'est donc pas justifié par la capture d'un événement sur le vif, mais par la volonté de produire une image « réussie » de la police montée capable d'arrêter, d'un seul mouvement, sa monture. Or, nous allons voir que la maîtrise de la monture n'est autre que la maîtrise du défilement des images, et donc du dispositif cinématographique lui-même.

Toute image de la maîtrise d'un cheval est aussi une immobilisation du mouvement, et donc de transmutation du cinématographique en son double photographique. Il semble n'y avoir d'image iconique qu'immobilisée, figée dans une forme stable, définitive, éminemment lisible et héroïque du fait même de son interruption. Ce qui compte, dans *Mounted Police Charge*, ça n'est pas la course d'une part ou la pose terminale, figée, par laquelle s'achève le film. C'est précisément le passage d'un état à l'autre, du mouvement emballé mais maîtrisé de la troupe à sa halte, le passage de l'agitation à l'interruption. La *stase* est l'état des corps filmés qui se manifeste alors ; c'est l'état de l'image arrêtée qui exprime, par cet arrêt même, sa puissance de gestion et de maîtrise du mouvement. Le cinéma produit ici, dans un étrange état régressif, un retour à la photographie, non par arrêt sur image (c'est-à-dire intervention sur le défilement des images), mais par résolution du mouvement des corps à l'écran en une image fixe. L'image cinématographique se fait statufiante, non par l'interruption mécanique du mouvement par un geste de montage, mais par l'exhibition d'un corps collectif capable de dompter son propre mouvement. Car l'art de monter à cheval et de maîtriser sa monture est, par essence, un art de la stase, qui aboutit, s'il est réussi, à une image arrêtée. La troupe de police montée est un sujet qui produit des images *stasiques* plus que statiques : des images

arrêtées qui expriment le mouvement qu'elles contiennent et qu'elles sont capables de moduler, jusqu'à l'arrêt. La stase caractérise l'état d'un mouvement ramassé en une image arrêtée.

Dans le chapitre 37 de *La Chambre claire*, Roland Barthes décrit la manière par laquelle le cinéma dérachine la photographie de sa puissance spectrale, par laquelle, d'ordinaire, elle « proteste [...] de son ancienne existence » :

Au cinéma, dont le matériel est photographique, la photo n'a pourtant pas cette complétude (et c'est heureux pour lui). Pourquoi ? Parce que la photo, prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un spectre. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption « que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif » [Husserl] ; mais la Photographie, elle, rompt « le style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est-il donc, alors ? – Eh bien, il est tout simplement « normal », comme la vie). Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention<sup>59</sup>.

L'interruption du mouvement des cavaliers semble lutter à contre-courant de l'entraînement de la photographie par le principe « protensif » du cinéma. L'arrêt des chevaux fonctionne comme un principe statique, un enlèvement du mouvement dans l'image animée qui constitue précisément sa valeur iconique. Savoir dompter un cheval au galop revient, dans *Mounted Police Charge*, à savoir dompter l'emballement de l'image animée. Ainsi la maîtrise des animaux ne signifie rien d'autre que la maîtrise de l'image cinématographique.

Nous reviendrons plus tard sur *Life of an American Policeman*, de Wallace McCutcheon et Edwin S. Porter (1905), portrait de la police en action dans diverses situations du quotidien. Mais nous pouvons déjà noter que le sauvetage à cheval y figure, parmi l'éventail des actes salvateurs assurés par les agents de police. Dans les allées d'un grand parc, une cavalière voit sa monture affolée par le passage d'une automobile. Le cheval détale, frôle un agent de la police montée qui prend la bête en chasse, la rattrape, l'immobilise, et saisit la cavalière, épuisée, qui tombe de selle à moitié évanouie [Fig. 9]. Cette séquence fait nettement écho à la pose triomphante de *Mounted Police Charge*. Dans un film comme dans l'autre, la police fait montre d'un double pouvoir d'immobilisation : de soi (de sa monture ou d'une monture en furie), et de l'image qui soutient sa propre représentation. Il n'y a donc pas lieu de dire, ici, que le cinéma d'arrestation procède par *régression*, par rapport au pouvoir vivifiant ou thaumaturge de l'image cinématographique. L'immobilisation n'implique pas un

---

59 Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, pp. 139-140.

retour à l'essence mortifère de l'image arrêtée (ou, pour reprendre un vocable barthésien, à sa mélancolie photographique). Au contraire, cet acte d'immobilisation est la condition de représentation de la police montée comme corps maître de soi et maître de l'image de cinéma.

La stase est, ici, l'expression de l'instant prégnant (ou fécond) décrit par Lessing, c'est-à-dire « le point extrême de l'action qu'il représente »<sup>60</sup> : ce point extrême, dans *Mounted Police Charge*, c'est l'instant où le mouvement s'interrompt dans un geste de maîtrise qui est à la fois l'exploit lui-même et ce qui rend sa représentation possible : l'exploit de la maîtrise de la monture et la condition d'avènement d'une image stable, lisible, de la police. L'arrêt de l'image ne vaut pas pour *arrestation* (au sens de capture, neutralisation) mais pour stabilisation d'une effigie, dans l'acception numismatique du terme. L'effigie, comprise comme représentation d'un visage ou d'une tête, désigne en effet les profils et les visages d'individus présents sur les « faces » des pièces de monnaie ou des médailles. Cette représentation est comme l'emblème et le vecteur de leur pouvoir : le pouvoir circule et croît par la circulation d'images qui lui ressemblent. C'est aussi le principe de la « parade à l'arrêt », comme on pourrait la qualifier, de *Mounted Police Charge* : culminer dans une image du réel qui dépasse la simple captation d'apparences passagères et anodines (un exercice équestre, un jour d'octobre 1896 à Central Park), pour acquérir un sens symbolique et exprimer les qualités de la police en général. Le cinéma semble ainsi exercer une fonction symbolisante, générant une image exemplaire de la police par la stase.

Ce processus semble illustrer la capacité du cinéma à abstraire le réel de son contexte historique singulier, et indique que l'image animée fantasme ou entreprend de rendre légendaire le réel, plus qu'elle ne le révèle. Jean-Louis Comolli rappelle que le discours sur la valeur *historienne* du cinéma naissant, à la fin du XIXe siècle, n'a pas donné suite, et que le remplacement de l'enquête historique par la révélation cinématographique univoque du monde n'a pas eu lieu, car « c'est la fonction principale de l'opération cinématographique : *irréaliser ce qu'elle documente* »<sup>61</sup> :

[En 1898], le *Journal des débats* prophétisait que les chaires d'histoire seraient bientôt « toutes occupées par de simples montreurs de lanterne magique », ajoutant que la chose épargnerait bien des erreurs aux générations futures... Les images ne seraient pas des traces à interpréter mais des faits mis en boîtes et cette conservation permettrait plus tard aux historiens de les *observer*. Je choisis le mot à dessein : au moment où ces journalistes

---

60 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Charles Vanderbourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802, p. 22.

61 Jean-Louis Comolli, « Spectres de l'histoire. Dialogue avec Jean-Louis Comolli », in Sylvie Lindeperg, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire », 2013, p. 208.

expriment leur enthousiasme pour les progrès du cinématographe, les historiens positivistes Langlois et Seignobos rappellent que l'histoire ne saurait conquérir le statut de science car, contrairement à cette dernière, elle ne repose pas sur l'*observation*. D'un côté donc cette idée qui n'a jamais perdu de son actualité : l'image enregistrée établit les faits une fois pour toutes, elle a le statut de preuve absolue. De l'autre, le constat nécessaire que chaque époque a projeté sur les images du passé sa psyché, ses rêves et ses fantasmes, en a forcé le sens, les a sollicitées, violentées, manipulées sans limites<sup>62</sup>.

*Mounted Police Charge* semble anticiper cette projection fantasmatique sur les images, en faisant naître, par la stase, une image de la police montée qui est moins une trace de son action qu'un signe de son aura. Selon Comolli, l'effet du processus cinématographique semble consister en une oscillation, entre attestation de la réalité de ce qu'il traite (l'image comme « preuve absolue ») et soumission de cette même réalité aux affects, aux « rêves » et « fantasmes » de ses spectateurs. *Mounted Police Charge* permet d'envisager autrement ce phénomène de passage de l'ordre de l'attestation à celui du fantasme. Il semble en effet insuffisant de juger que c'est « chaque époque » qui opère ce basculement, comme si les images restaient passivement exposées à ce que leurs spectateurs successifs imaginent et désirent à leur propos. Les images semblent parfois forcer cette imagination. C'est le cas de *Mounted Police Charge*, qui a pour vocation toute entière d'exhiber non seulement l'existence empirique de la police montée, mais son aura, c'est-à-dire sa puissance troublante et inquiétante, maîtresse d'elle-même et, comme un démiurge, du dispositif de défilement des images.

Or, nous allons voir que la fonction fantasmatique de *Mounted Police Charge* sert directement une efficacité politique bien précise. Le film s'inscrit dans un instant déterminé politiquement et lisible historiquement. Les effets de la représentation sublime de la police montée prennent sens dans un contexte politique particulièrement délicat, révélateur des effets pragmatiques de l'acte d'image. Car la police montée incarne un nouvel âge de la surveillance policière : plus offensive, ouvertement visible, affichant sa capacité d'intervention de manière ostentatoire. De quelle manière l'image apparemment anhistorique de la troupe au galop, saisie dans une pose mythifiante, intervient-elle dans le débat brûlant portant sur la légitimité de la police montée au tournant du XXe siècle ? Quelle transformation de la surveillance policière les débats autour de la police montée expriment-ils, et comment le cinéma contribue-t-il à ces débats ?

---

62 *Idem*, p. 212.

Il est probable que les spectateurs Nord-Américains aient eu en mémoire quelques images des troupes de la Police Montée de Natal (PMN), force établie 1873 dans le but de soutenir l'action coloniale britannique face aux rebelles de l'ancien Natal, actuelle région du nord-est de l'Afrique du Sud<sup>63</sup>. Ces forces hybrides, composées de natifs du Natal et de Britanniques, occupaient des fonctions diverses, de la réglementation des commerces à l'escorte de prisonniers, de la patrouille routinière à l'exécution de tâches douanières<sup>64</sup>. Initialement restreinte d'un point de vue logistique, la PMN connut une certaine gloire à l'issue de la bataille d'Isandhlwana, premier affrontement majeur du conflit anglo-zoulou, en janvier 1879. La presse reconnut la participation et la mort de nombreux membres de la PMN<sup>65</sup>, ce qui contribua à dorer le blason de ce groupe qui, jusqu'à son démantèlement en 1892, souffrit de l'ambiguïté de son statut, entre force de police<sup>66</sup> et troupe à vocation militaire<sup>67</sup>.

Nous pouvons imaginer que ces troupes britanniques, loin de Londres et encore plus des États-Unis, n'ont pas déterminé l'imaginaire collectif lié à la police montée – la seconde guerre des Boers apportera un lot plus conséquent de représentations, notamment cinématographiques, des troupes à cheval. En revanche, une étude des débats portant sur l'organisation de la police d'État entre 1899 et 1923 nous permet d'appréhender plus spécifiquement le problème politique et culturel de la police à cheval. Dans un article de 1924<sup>68</sup>, Margaret Mary Corcoran synthétise ces débats : la police montée était d'abord un corps actif dans des zones aux terrains rugueux, difficiles d'accès, surtout au Canada et dans les régions montagneuses du nord-ouest des États-Unis. Leur déploiement en milieu urbain n'est pas allé de soi. Corcoran rapporte notamment de vives critiques à propos de la militarisation de la police « montée et armée », et de la violence de son action de répression lors de grèves ouvrières<sup>69</sup>. Elle fait également état d'avis contraires, qui défendent ardemment

---

63 William J. Clarke, *The N.M.P. : A Record of the services of the Natal Mounted Police*, Londres, Foreign and Commonwealth Office Collection, 1893.

64 *Ibidem*, p. 6.

65 *Ibidem*, p. 23.

66 Il est notable que l'ordonnateur et auteur du bilan de l'action de la PMN que nous citons ici, William J. Clarke, fut l'un des premiers à vouloir systématiser l'identification par empreintes digitales. Ayant importé dès 1898 ce système inauguré par l'empire britannique à Calcutta l'année précédente, il insista malgré le dédain apparent de ses supérieurs pour l'identification digitale, jusqu'à produire, en 1910, une archive biométrique plus richement fournie que celle de Scotland Yard. <https://www.angloboerwar.com/unit-information/south-african-units/436-natal-police> <consulté le 16 juillet 2020>.

67 William J. Clarke, *The N.M.P. : A Record of the services of the Natal Mounted Police*, *op. cit.*, p. 50.

68 Margaret Mary Corcoran, « State Police in the United States. A Bibliography », *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, Vol. 14, No. 4, Février 1924, pp. 544-555.

69 *Idem*, p. 545.



la police montée, et mobilisent des arguments que nous pouvons lire à la lumière de la représentation véhiculée par *Mounted Police Charge*. Dans un texte de 1912 sur la « police rurale », Charles Richmond Henderson défend cette force « disciplinée, aux chevaux nobles, nés d'Arabes et de mustangs, prêts à détecter, traquer, traduire devant les tribunaux, et punir les hors-la-loi »<sup>70</sup>. La légitimation de la police à cheval passe ici par un retour à la figure du maître pacificateur et justicier du *far-west* sauvage, capable d'instaurer l'ordre et la « civilisation »<sup>71</sup>. Cet ordonnateur mythique ressemble à l'officier surveillant d'une sorte de cavalerie de tous les jours, qui assure au quotidien le sauvetage des innocents. Cette figure est synchrétique : le policier à cheval est à la fois limier, détective, justicier et garant du bon déroulement de la vie des habitants des États-Unis. Il est avant tout celui qui rétablit l'ordre, de la même manière que la police montée rétablit, à l'écran, la docilité de sa monture et la pacification du mouvement en une image stable<sup>72</sup>.

Dans un article<sup>73</sup> consacré à *Equestrian*, œuvre vidéo de l'artiste néerlandais Michiel van Bakel (2003), Alexander Streitberger se penche sur les liens historiques entre représentation du pouvoir, imaginaire équestre et immobilité. L'œuvre de van Bakel résulte d'un dispositif de prise de vue constitué de vingt-quatre caméras disposées de manière circulaire sur la grande place de Binnenrotte, à Rotterdam. Au centre de ce cercle, sous l'œil de ces caméras, une policière traverse la place à cheval. L'image ainsi produite relève du « *bullet time*, c'est-à-dire d'une image immobile en mouvement »<sup>74</sup>. Streitberger identifie dans cette œuvre un détournement du panoptique, l'artiste subvertissant l'organisation panoptique du dispositif imaginé par Jeremy Bentham<sup>75</sup> en tournant le regard vers le surveillant. Mais, de manière plus spécifique, Streitberger aborde le rôle de la représentation du pouvoir à cheval.

70 Charles Richmond Henderson, « Rural Police », *Annals of American Academy of Political and Social Science*, 1er Mars 1912, p. 228.

71 *Ibidem*.

72 *Mounted Police Charge* peut également être comparé à la série de « vues de cavalerie » tournées par les frères Lumière au camp de La Valbonne en 1896 (*Cuirassiers à cheval*) ainsi qu'à l'école équestre militaire de Saumur l'année suivante (*Changement de main*). Dans chacune de ces vues, des cavaliers exécutent des déplacements et des figures synchronisées. Mais chez les Lumière, la prise de vue s'effectue à bonne distance du terrain d'entraînement, tandis que l'effet de *Mounted Police Charge* provient de la simulation d'une collision entre les cavaliers et la caméra, d'un corps-à-corps. Le sujet, dans *Changement de main* et les quinze autres vues Lumière tournées à Saumur, est le spectacle chorégraphique proposé par les cavaliers, c'est-à-dire un mouvement entièrement maîtrisé, vu de loin, comme un dessin à figures complexes qui se font et se défont au gré des mouvements des cavaliers. *Mounted Police Charge*, élabore au contraire un pur face-à-face avec la nuée de cavaliers qui grossit depuis la profondeur de champ, faisant gonfler la menace d'une collision, et l'interrompant juste à temps.

73 Alexander Streitberger, « Persistance des images et contrôle visuel : *Equestrian* de Michel van Bakel », *Les Carnets du BAL*, No. 5, « La Persistance des images », 2014, pp. 220-239.

74 *Ibidem*, p. 225.

75 Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings* [1787-1791], Londres, Verso, coll. « Radical Thinkers », 2010.

La statuaire équestre véhicule un imaginaire politique à la fois ancien et toujours valable : Streitberger note que depuis 2002, la mairie du parti de droite *Leefbaar Nederland*, récemment élu, a investi dans divers dispositifs de surveillance, dont un réseau de caméras<sup>76</sup>. Au regard de cet arsenal technique de pointe, la présence d'une policière à cheval établit une corrélation avec une forme plus ancienne d'exercice et d'affichage du pouvoir surveillant. L'œuvre de van Bakel, par la manière dont elle fige le mouvement en une forme statique (l'effet *bullet time*) s'offre à la comparaison avec la sculpture et, plus particulièrement, l'imaginaire politique et symbolique de la statuaire équestre :

Le fait que le pouvoir de l'ordre soit représenté par une cavalière dont l'image figée est visible de tous les côtés, rappelle enfin un type iconographique spécifique, celui de la statue équestre, dont le modèle remonte à l'Antiquité et qui a connu son apogée dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le cadre des tensions entre la formation des États nationaux et la restauration des monarchies. Érigée sur une place publique importante, la représentation d'un chef militaire ou d'un empereur à cheval dominant la ville a toujours constitué une expression suprême du pouvoir politique et militaire d'une monarchie ou d'un État<sup>77</sup>.

On trouve en écho à l'œuvre de van Bakel, dans *Mounted Police Charge*, une reprise littérale de cette assise du pouvoir – un pouvoir surveillant (« dominant la ville ») – par la représentation statufiante d'un corps à cheval. Le corps individuel du chef de guerre ou du chef d'État est remplacé par celui, collectif, de la troupe en uniforme : *Mounted Police Charge* incarne aussi la mutation d'un exercice du pouvoir en milieu urbain, assuré par des milices nombreuses, anonymes, uniformes.

Le cinéma des premiers temps est témoin des transformations politiques de son temps. Il en est aussi et surtout le véhicule : c'est par la représentation filmique qui culmine en une stase que l'image renoue avec un imaginaire politique de l'expression du pouvoir. *Mounted Police Charge* exprime le rôle du cinéma dans ce processus : ce film présente, par le ralentissement des corps et leur transformation en image ordonnée, une continuité du traitement par l'image du pouvoir surveillant. La stase, plus précisément, produit cet effet de pouvoir. Le sujet filmé construit ici lui-même son propre arrêt sur image, transformant l'image de cinéma en médaillon à sa propre effigie, et s'offrant par là aux réminiscences qui le légitiment. Par là, la police montée démontre qu'elle procède d'une tradition imaginaire duelle.

D'une part, elle ravive le souvenir du justicier à cheval, héros des plaines faisant son retour dans l'espace urbain. Mais, surtout, elle s'inscrit dans la tradition européenne de la

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 235.

statuaire équestre. À ce titre, l'image filmique est plus à même que l'image photographique de représenter son pouvoir statufiant : par le passage du mouvement à l'immobilité, par la maîtrise profilmique de sa monture et du dispositif lui-même (par apprivoisement et dressage symbolique du défilement de l'image), le cinéma offre à la police une « monture » supplémentaire à mettre au pas.

Le dispositif de *Mounted Police Charge* fonctionne ainsi par rétention du mouvement, et produit donc une sensation de régression du cinématographique en photographique. Sensation seulement : « l'irruption violente du photographique »<sup>78</sup> décrite par Raymond Bellour est ici la condition de représentation du pouvoir d'immobilisation (de la monture et du défilement de l'image) qui signe la gloire du sujet représenté. L'effet statufiant de cet arrêt sur image est organisé par le sujet filmé lui-même, et non par une intervention sur le défilement des photogrammes. À l'écran, cette image est d'apparence photographique : elle est davantage qu'une interruption pure et simple. Son immobilité, en effet, est la résolution d'un mouvement sous une forme arrêtée. L'image qui s'est interrompue est encore vibrante du mouvement qu'elle contient. Les cavaliers de *Mounted Police Charge* semblent ainsi prendre en charge le dispositif tout entier et devenir les monteurs du film dans lequel ils apparaissent. La fonction de surveillance et d'arrestation s'exprime alors par la maîtrise du dispositif filmique lui-même. La police montée, qui assure la surveillance urbaine dans l'Amérique du début du XXe siècle, démontre la pleine assimilation du medium cinématographique dans l'exercice de son pouvoir.

### **I.1.3 Condamner et consacrer (*Policeman and Burglar ; Grandma and the Bad Boys*)**

Bien sûr, l'arrestation *par* l'image concerne davantage les proies des forces de l'ordre que les forces de l'ordre elles-mêmes. Elle sert plus souvent à assurer le contrôle d'individus qu'à rendre hommage ou à glorifier des surveillants, comme c'est le cas ici de la police montée. Allan Sekula<sup>79</sup>, François Brunet<sup>80</sup> et John Tagg<sup>81</sup> ont montré l'inscription progressive

---

78 Raymond Bellour, « La Redevance du fantôme », *L'Entre-Images. Photographie-Cinéma-Vidéo*, Paris, Éditions de La Différence, 1990, p. 92.

79 Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, Vol. 39, Hiver 1986, pp. 3-64.

80 François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie* [2000], Paris, PUF, 2012.

81 John Tagg, « A Means of Surveillance : The Photograph as Evidence in Law », in *The Burden of Representation : Essays on Photographs and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 66-102.

de la photographie dans le quotidien des institutions d'internement et d'incarcération, cliniques et asiles, orphelinats et maisons d'arrêt. Aujourd'hui, les archives photographiques de ces milieux sont lourdes de plusieurs siècles déjà de ce que l'on pourrait qualifier de *routine photographique*, comme on pourrait qualifier le passage procédural devant l'objectif de l'appareil, à des fins de mise en registre et d'identification des individus. La présence de caméras et d'archives d'images animées dans ces institutions est moins répandue. Ce que l'on observe en revanche, c'est que le regard surveillant occupe une place capitale dans la construction narrative et esthétique du cinéma des premiers temps. De nombreuses séquences tournées entre 1895 et 1909 mettent en scène des voleurs ou des malfrats pris la main dans le sac, des interventions souvent burlesques de la police interrompant un méfait, des amants surpris par un mari trompé, etc. Tom Gunning a décrit l'esthétique du « pris sur le vif » qui traverse ces films, à la fois en tant que sujet de fiction et en tant que principe structurant de la narration<sup>82</sup>. Ce qui est pris, c'est le coupable, plus souvent que le policier. Mais nous allons voir que l'arrestation punitive d'une image du crime est indissociable de l'arrestation glorifiante d'une image du pouvoir surveillant ou captivant.

Dans des films analysés par Gunning, comme *Chicken Thieves* (James H. White, 1897) ou *Subub Surprises the Burglar* (Edwin S. Porter, 1903), un personnage tente de commettre un larcin, pénètre dans un lieu interdit, enclos ou chambre à coucher. Il se trouve pris à la fois par un autre personnage qui le repère et le chasse violemment, et par le spectateur, témoin de son intrusion. Le regard surveillant fonctionne alors à la fois par dévoilement du larcin et par mise en scène du châtiment infligé à son auteur. Ce châtiment est souvent double, pour le malfaiteur : être pris la main dans le sac, puis être exposé frontalement, forcé d'offrir son visage coupable à tous les regards. La punition, c'est alors la soumission à un processus d'exhibition et d'enregistrement de l'apparence du visage dont le cinéma est l'avatar. Nous reviendrons sur la manière par laquelle le cinéma peut se mettre à la place des dispositifs de capture photographique et anthropométrique, mais nous pouvons déjà noter que l'exposition forcée du visage rappelle fortement le tirage du portrait criminel dans les postes de police et les pénitenciers<sup>83</sup>.

On la retrouve dans plusieurs films tournés autour de 1900. Dans *Grandma and the Bad Boys* (James H. White, 1900), deux garnements truquent une lampe à pétrole dans la

---

82 Tom Gunning, « Tracing the Individual Body : Photography, Detectives, and Early Cinema », in Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (eds), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.

83 François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, op. cit., pp. 272-277.

cuisine de leur grand-mère. Ils remplissent de farine le tube de la lampe et se cachent sous une table. La femme entre, manipule la lampe qui ne fonctionne plus et se trouve enfarinée. Elle saisit les deux enfants et les plonge dans un tonneau de farine, puis les force à s'asseoir de face, exposant leur visage blanchi et tordu par les larmes [Fig. 10]. Tout est réversible, dans ce film caractéristique des « Bad boy films » produits par la société d'Edison<sup>84</sup> : la farine recouvre le visage de la victime puis celui des garnements, le spectacle de la préparation de la farce permet une complicité avec les farceurs avant que nous, spectateurs, ne soyons invités à jouir de la punition de ces vilains garnements. La farine, masque blanc, est d'abord un instrument employé par les enfants pour tendre un piège ; il se retourne ensuite contre eux en devenant la matière première de leur châtiment, en réhaussant la visibilité de leur visage tordu par les larmes, dessinant ainsi le masque de leur culpabilité.

La farine sert ici à l'affichage des visages coupables. C'est l'agent de *l'acte d'image punitif* que l'on trouve mis en scène dans plusieurs films tournés autour de 1900. Ces masques collés au visage des garnements, cette seconde peau accusatrice leur inflige d'être visibles<sup>85</sup>. La punition, dans le cinéma des premiers temps, est servie par la frontalité du dispositif de mise en scène. En plaçant les deux enfants de face, dans l'axe de la prise de vue, la grand-mère semble informée par une conscience du dispositif qui structure la visibilité du champ où se déploie la séquence. S'opère ainsi un glissement de la complicité avec le spectateur : d'abord partagée avec les garnements qui préparent leur mauvais coup, cette complicité lie ensuite la grand-mère au spectateur du film devenu témoin de l'humiliation. L'organisation complice du crime précède l'offrande au regard punitif : dans un cas comme dans l'autre, le film est structuré par la présence d'un regard virtuel axé dans le champ de la caméra. De l'exacte même manière que la séquence de la chaise électrique dans *Execution of Gzolgosz*, le champ visuel est structuré de manière à conduire vers l'image du châtiment. Dans chacune des deux moitiés du film (la préparation du larcin, puis la punition), les personnages s'offrent (eux-mêmes) ou offrent (quelqu'un d'autre) à ce regard virtuel. Dans tous les cas, il faut faire image, s'exposer ou exposer quelque chose, fournir une offrande au regard, montrer que l'on se démène pour lui, l'alimenter. C'est pourquoi le passage de la complicité avec les

84 Catherine Zimmer, « Surveillance Cinema : Narrative Between Technology and Politics », *Surveillance & Society*, Vol. 8, No. 4, 2011, p. 431.

85 Un châtiment que l'on trouve également dans *La Charge*, gravure sur bois de Félix Vallotton (1893). Figurant une violente charge policière par une déferlante de corps policiers fondus les uns aux autres par la masse noire de leur uniforme, *La Charge* présente, dans le coin inférieur droit, la face exposée d'un homme saisi à la gorge par les mains d'un agent [Fig. 10b]. Cette face blême jure : si blanche qu'on la croirait surexposée, réduite à quelques traits minimalistes.

garnements à la complicité avec celle qui les punit est tout naturel. C'est aussi pour cela que le statut du spectateur change allègrement. D'abord apparenté à un troisième garnement qui serait complice de ses camarades dans la préparation du larcin, le spectateur se trouve ensuite identifié à un témoin de l'humiliation infligée aux *Bad Boys*.

La surveillance qui s'exerce dans *Grandma and the Bad Boys* est versatile. Elle change d'objet, elle change de fonction et de cible. Elle sert la farce puis punit les farceurs en soulignant leur punition : les garnements pleurent non seulement, à la fin du film, d'être fessés par leur grand-mère, mais aussi et surtout d'être vus punis et exhibés en larmes. L'exposition frontale de leur visage enfariné (c'est-à-dire marqué par une punition diégétique infligée par un autre personnage) constitue une punition amplifiée par le dispositif lui-même. On trouve ainsi manifesté dans *Grandma and the Bad Boys* le double pouvoir des dispositifs de surveillance conçus, depuis Bentham, à la fois comme des manières de voir et de contrôler les fautifs, mais aussi comme manières d'organiser et de rendre manifeste le châtiment infligé aux fautifs. La surveillance n'est jamais une simple technique de perception ; elle est toujours aussi un dispositif de production d'images des châtiments infligés aux individus jugés suspects ou coupables. C'est donc aussi en ce sens que nous devons l'envisager : comme ensemble de techniques générant des images autant que des regards. La surveillance exhibe autant qu'elle scrute ; elle montre autant qu'elle voit. C'est en ce sens également que nous dessinerons le retournement dialectique qui s'effectue lorsque des individus parviennent à résister, en produisant eux-mêmes des images intempestives ou parasites, qui enrayent la production d'images punitives.

Le geste d'exposition du visage des garnements reprend ainsi une fonction essentielle des dispositifs de surveillance qui déterminait déjà les systèmes de surveillance au XIX<sup>e</sup> siècle : montrer les coupables, triompher complètement d'eux en anéantissant leurs tentatives de rester masqués ou cachés, punir en exhibant. L'image de surveillance est constituée de l'ensemble de signes et de données permettant l'authentification puis l'exhibition de phénomènes, d'objets ou de corps : dans *Grandma and the Bad Boys*, cette image prend la forme du portrait enfariné, sorte de masque poudré qui ceint les coupables dans une image ultra-manifeste. L'exposition du corps coupable comme forme de punition appartient d'abord, historiquement, au domaine de la vie carcérale et des institutions d'internement, comme l'ont décrit Brunet, Sekula et Tagg. La reprise de ce geste, dans *Grandma and the Bad Boys*, fait

ainsi dialoguer le cinéma des premiers temps avec une forme d'exercice du pouvoir surveillant qui rappelle la capture d'une image des corps criminels ou déviants, exercée depuis au moins un demi-siècle au moment du tournage de *Grandma*.... La séquence de fin, dans laquelle, pour punir les enfants, la grand-mère les tourne de face en exposant leur visage coupable, rappelle très fortement des pratiques de surveillance largement antérieures à l'ère de l'image animée. Ce rappel prend ici la forme d'une image frontale des deux petits coupables. En asseyant de force les deux enfants au visage blanchi par la farine, dans l'axe frontal de la visibilité offerte au spectateur, la grand mère de *Grandma and the Bad Boys* répète ainsi un geste exécuté par les photographes des institutions carcérales depuis le milieu du XIX siècle. La capture forcée d'une image est alors déjà un geste emblématique de l'exercice d'un pouvoir d'identification et de surveillance des individus. La visibilité, ce « piège »<sup>86</sup> selon Foucault, sert ici une forme de punition. Car le marquage des coupables a changé de forme : il ne s'inscrit plus littéralement dans la peau, par mutilation<sup>87</sup>, mais dans l'image prélevée de force aux individus jugés coupables, et dont l'image de cinéma est ici la surface d'inscription.

On trouve un tel geste de capture photographique impérative dans *Policeman and Burglar*, tourné en 1901 par George Albert Smith, ancien hypnotiseur et pionnier du cinéma des premiers temps britanniques. Le dispositif est simple, commun à des dizaines de films produits autour de 1900. Un voleur cherche à échapper à un agent de police. Il tente de passer par une porte située au centre de la scène, dans l'étroite profondeur de champ, puis par une fenêtre creusée dans le mur de droite. Les deux hommes luttent, tombent et roulent à terre, le policier maîtrise finalement le malfrat. Puis, après un *cut*, l'agent présente le voleur de manière frontale, dans l'axe de visibilité construit par l'angle de la caméra, comme s'il l'offrait à la vue des spectateurs<sup>88</sup> [Fig. 11]. L'arrestation est double : elle passe par la capture et l'immobilisation du corps, et, ce qui est plus déterminant encore, par l'immobilisation d'une

86 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 233.

87 Nous verrons d'ailleurs que la mutilation change de camp, et devient, à l'ère de la biométrie, un geste que l'on effectue sur son propre corps pour tenter de devenir imperceptible ou illisible, pour les dispositifs de surveillance des corps, plutôt qu'un geste de marquage infligé par un pouvoir aux corps des individus qui sont sa propriété.

88 Plusieurs films de poursuite s'achèvent par un plan de présentation des malfrats arrêtés par les agents. Par exemple, dans le dernier plan de *The Little Train Robbery* (1905), les agents font défiler les jeunes bandits les uns derrière les autres, de la profondeur de champ jusqu'à l'avant du plan. On trouve également des séquences de mise au pas de captifs dans plusieurs films tournés autour de 1900, par exemple *Charleston Chain-Gang* (1902), où figurent une vingtaine de prisonniers enchaînés en file, qui viennent de nettoyer les lieux de la « South Carolina Inter-State and West Indian Exposition », communément appelée Charleston Exposition. Thomas Edison a tourné de nombreuses vues de l'Exposition en 1902, notamment plusieurs panoramas (*Panoramic View of Charleston Exposition*) et vues d'ensemble sur les foules de visiteurs (*Midway of Charleston Exposition*).

image du coupable. Comme dans *Grandma and the Bad Boys*, l'exposition frontale du malfaiteur démontre sa soumission complète au système de surveillance.

La valeur de ce dernier plan (l'individu coupable brandi par l'agent, dans une pose immobile) est complexe. Elle constitue d'abord une sorte de portrait judiciaire de l'individu neutralisé, exposé et ex-posé, à la fois capturé et dédoublé en une *image à l'arrêt*. En cela, le plan a valeur d'insert, l'exhibition de l'individu immobilisé équivalant à un coup d'œil sur le portrait de sa fiche signalétique. Mais ce dernier plan vaut aussi pour icône du triomphe du pouvoir de capture, ou pouvoir *captivant*, de la police : cela n'est pas seulement le portrait d'un individu arrêté, c'est aussi celui de l'agent qui exerce son pouvoir d'immobilisation. On trouve deux portraits réunis dans le même plan : à côté du visage du captif se trouve celui du policier, qui le tient comme un chasseur présente sa proie<sup>89</sup>. Ce double portrait vaut pour exemple et modèle de la capacité de la police à neutraliser les individus, en présentant l'agent de police lui-même et sa prise. Le dernier plan de *Policeman and Burglar* illustre la double fonction « honorifique et répressive » du portrait photographique décrite par Allan Sekula. Le portrait permet à la fois, selon Sekula, l'expression revendicatrice d'un certain statut social et la production d'une image de la déviance ou de la pathologie<sup>90</sup>. Versatile, la photographie peut ainsi condamner (l'individu arrêté par la police) et consacrer (l'agent responsable de cette arrestation) à la fois. Sa fonction honorifique est comparable à l'effet statufiant que nous décrivions à propos de *Mounted Police Charge*. L'immobilisation du policier et de sa proie en une pose, à l'arrêt, fait surgir dans le film une image figée, qui semble elle aussi sortir du régime protensif de l'image cinématographique décrit par Barthes, évoqué plus tôt<sup>91</sup>, pour offrir une vision statufiée, glorifiante, de l'acte de capture lui-même.

Cependant, le changement de rythme n'opère pas de la même manière dans *Mounted Police Charge* et dans *Policeman and Burglar*. Dans le premier film, l'immobilisation des corps à l'écran passe par un ralentissement progressif des mouvements des corps filmés eux-mêmes, selon le phénomène de stase décrit plus tôt : les cavaliers sculptent leur immobilité dans le déroulé du temps, et ce ralentissement advient *en temps réel*. L'image semble s'engourdir sous nos yeux, selon une décélération qui est à la fois le signe de la maîtrise de la

---

89 Dans un chapitre de son autobiographie consacré au cinéma de son enfance, Vladimir Nabokov décrit ce lieu commun des premiers temps : de cours films mettant en scène « des prisonniers de guerre minables, avec à côté d'eux, pimpants, ceux qui les avaient capturés ». Vladimir Nabokov, *Autres Rivages. Autobiographie* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 299.

90 Allan Sekula, « The Body and the Archive », *op. cit.*

91 Roland Barthes, *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 861.



monture et celle du défilement cinématographique lui-même<sup>92</sup>. Dans *Policeman and Burglar*, le geste de montage distingue nettement la séquence de lutte mouvementée et celle de la pose : après la lutte entre les corps vient l'arrestation. Nous pouvons ici réévaluer le dualisme proposé par Sekula : d'une part, la fonction répressive du portrait, de l'autre, sa fonction honorifique. Tentons de comprendre, en premier lieu, dans quelle filiation médiatique s'inscrit la fonction répressive du portrait du criminel. Qu'a signifié, par le passé, l'exhibition du corps coupable ? Dans quel paysage médiatique et procédural s'inscrit-elle ?

*Policeman and Burglar* et *Grandma and the Bad Boys* sont produits à l'époque d'une certaine fascination pour le crime, qui s'étend des faits divers aux grandes sagas meurtrières inondant les productions culturelles de grand format<sup>93</sup>. Dans ce cadre, l'exhibition du corps criminel, d'objets lui ayant appartenu, ainsi que d'artefacts ayant joué un rôle dans des scènes de crime, constitue un enjeu considérable. Susanne Regener a consacré une étude minutieuse aux « musées criminologiques » ouverts à la fin du XIXe siècle, où l'on pouvait admirer des photographies de corps criminels et des objets relevant de la sphère du crime<sup>94</sup>. Cesare Lombroso, considéré aujourd'hui comme l'un des pères fondateurs de la criminologie moderne d'inspiration physiognomonique, est à l'origine de la fondation du Musée de Psychiatrie et de Criminologie, à l'Université de Turin, entre 1892 et 1914<sup>95</sup>. Le musée criminologique, décrit Regener, offre à l'inspection minutieuse et à la curiosité des visiteurs les objets employés pour commettre crimes, vols, assassinats et enlèvements. Cette exposition, selon les fondateurs des deux musées étudiés par Regener, avait une justification positiviste et une fonction pédagogique : ils devaient démontrer l'existence de certains *caractères criminels* (par la représentation photographique des corps, dans la lignée des théories physiognomoniques développées par Lombroso) et dévoiler les conditions (matérielles, empiriques) ayant rendu le crime possible<sup>96</sup>. Dans un premier temps, ces expositions avaient donc pour fonction de

92 Dans une étude récente des pratiques policières à Lausanne, Michaël Meyer décrit l'action de la police comme immobilisation, toute intervention étant d'abord vouée à « figer la situation ». Michaël Meyer, « Copwatching et perception publique de la police. L'intervention policière comme performance sous surveillance », *Ethnographiques*, No. 21, 2010, « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films » [en ligne], p. 10.

93 Alain Carou et Matthieu Letourneux, « Le cinéma des premiers temps et le "discours médiatique" du crime », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 75, 2015, pp. 30-47.

94 Susanne Regener, « Criminological Museums and the Visualization of Evil », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 7, No. 1, 2003, pp. 43-56.

95 *Ibidem*, p. 45.

96 *Ibidem*, p. 50.

fournir aux agents de police « expérimentés ou novices », des éléments pour mieux comprendre les mécanismes psycho-physiologiques et les instruments du crime<sup>97</sup>. Ces musées étaient des instruments d'instruction adressés, d'abord, aux agents eux-mêmes. Cependant, après la Seconde Guerre mondiale, les collections des musées criminologiques tombées en désuétude ont constitué les fonds d'un « musée des horreurs »<sup>98</sup> pour le public, loin de leur fonction pédagogique initiale. L'intention pédagogique s'est effacée au profit d'une valeur spectaculaire. L'exposition criminologique des musées décrits par Regener et la mise en scène du malfrat dans *Policeman and Burglar* se sont trouvés soumis à un même détournement de leurs intentions initiales. Les deux objets, le musée et le film, échappent aux idéaux pédagogiques qui ont déterminé leur constitution (connaître et rendre manifeste les criminels afin de mieux les comprendre et les appréhender) pour laisser place au pur frisson provoqué par la présence, juste sous les yeux du public, des images et des artefacts du crime.

Il existe toutefois, dans *Policeman and Burglar*, une « valeur ajoutée » à l'exposition du criminel, consistant à rendre hommage à la police en exposant ses proies comme des trophées. Aux cascades animées des deux hommes en lutte succède une *pose* ; interruption à la fois du mouvement des corps et du défilement de l'image. Cette double interruption est, bien sûr, une illusion : le film continue de dérouler, c'est l'immobilité des corps qui produit un effet d'arrêt sur image. Or, les deux corps ne sont pas soumis de la même manière à cette immobilisation. Elle fige le cambrioleur, et préfigure, par l'image, son destin de captif ; l'image arrêtée est pour lui une cellule avant l'heure. En revanche, l'immobilité sert le triomphe de l'agent puisqu'elle est la condition de sa visibilité, après la confusion grotesque de la lutte au sol. *Policeman and Burglar* exprime un pressentiment du destin réservé aux agents de police, ridiculisés par tous les héros burlesques du cinéma hollywoodien depuis les *Keystone Cops* des années 1910. C'est comme si, en mouvement, les agents étaient toujours menacés de ridicule, et que seule la pose pouvait servir leur représentation honorifique, pour reprendre le terme proposé par Sekula. Cette hypothèse en appelle une autre : les agents de surveillance et de capture de la population sont le sujet d'un cinéma qui leur ressemble, c'est-à-dire que la représentation filmique des individus chargés de déceler et d'immobiliser les corps mime, elle-même, ce mouvement qui se résout par l'immobilisation de l'image.

---

97 *Ibidem*, p. 52.

98 *Ibidem*, p. 54.

### I.1.4 Cire et cinéma (*Arrest of Goudie* ; *Arrest in Chinatown*)

Plusieurs films soutiennent cette hypothèse. *Arrest of Goudie* est l'un d'eux. Le 2 décembre 1901, la police britannique capture Thomas Goudie, employé de la Banque de Liverpool recherché dans tout le pays pour avoir encaissé de manière illicite plus de 170 000 livres Sterling. *Arrest of Goudie* révèle les lieux de l'arrestation : de longs plans parcourent les façades du quartier où se cachait Goudie, arrêté après une traque de plusieurs mois [Fig. 12]. La foule est amassée autour de la maison de Berry Street qui abritait le coupable – une foule vraisemblablement attirée par la présence de l'équipe de tournage, mais incarnant malgré elle la foule qui était présente lors de l'arrestation de Goudie [Fig. 13]. Le film s'achève par la conduite du coupable au poste de police, tenu aux coudes par deux inspecteurs [Fig. 14]. Selon le catalogue du British Film Institute, il est probable que ce film sans intertitre ait été montré à un public qui connaissait déjà l'affaire, ou bien à qui les faits avaient été rappelés à l'occasion de la séance<sup>99</sup>.

*Arrest of Goudie* est tourné dans les jours consécutifs à l'arrestation, puis monté dans la foulée, et projeté dès le 5 décembre 1901<sup>100</sup>, soit trois jours seulement après les faits. Dans un article retraçant la genèse du film, Vanessa Toulmin note que la rapidité de production illustre la fonction d'« actualité filmée » du cinéma des premiers temps, déjà décrite par Charles Musser<sup>101</sup>. Répliquer l'événement sensationnel par les moyens du cinéma, coup sur coup : voilà qui rappelle fortement la stratégie appliquée par Edwin S. Porter et Thomas Edison dans leur représentation de la mise à mort de Czolgosz, l'assassin du président McKinley (*Execution of Czolgosz* a été produit et tourné en quatre jours, entre le 29 octobre et le 4 novembre 1901, soit quelques semaines seulement avant le tournage éclair d'*Arrest of Goudie*). Dans son étude, Toulmin compare la pratique cinématographique à un art « figé » par excellence : la sculpture de figurines en cire. Elle rapproche en effet *Arrest of Goudie* des tableaux morbides dans les expositions de cire grandeur nature<sup>102</sup>, très populaires dans l'Angleterre du tournant du XXe siècle. À ses yeux, le propre de la prise de vue, à l'époque, est d'alimenter la fascination populaire pour le crime et la morbidité. L'image animée

99 BFI, « Arrest of Goudie (1901) », <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-arrest-of-goudie-1901-1901-online> <consulté le 10 juillet 2020>.

100 Vanessa Toulmin, « An Early Crime Film Rediscovered : Mitchell and Kenyon's "Arrest of Goudie" (1901) », *Film History*, Vol. 16, No. 1, 2004, p. 37.

101 Charles Musser, *The Emergence of Cinema : The American Screen to 1907*, Berkeley, The University of California Press, 1991, p. 240, cité par Toulmin, « An Early Crime Film Rediscovered », *op. cit.*, p. 46.

102 Toulmin, « An Early Crime Film Rediscovered », *art. cit.*, p. 46.

participerait ici à rendre tangibles les corps, les gestes et les lieux des grandes affaires médiatico-criminelles, afin de les placer sous les yeux de la foule fascinée. Il semble que la représentation cinématographique ait permis d'achever les quelques intentions pédagogiques qui justifiaient les expositions criminologiques, au profit du pur sensationnalisme. Le film, à ce titre, permet une rencontre avec les acteurs de l'arrestation. Comme visiter les expositions de figures en cire, voir *Arrest of Goudie* permet de vivre l'événement avec un supplément d'intensité sensorielle, par rapport à la lecture du récit journalistique. La fonction d'*Arrest of Goudie* est donc de construire une expérience que l'on qualifierait aujourd'hui d'*immersive*, en plongeant son spectateur sur les lieux mêmes de l'arrestation.

Toulmin évoque *Execution of Czolgosz*, dont elle juge les fondus-enchaînés plus « ambitieux » qu'*Arrest of Goudie*<sup>103</sup>. Elle estime que ce dernier reste cependant un film novateur, ses producteurs ayant anticipé un nouveau genre à part entière, celui de l'« actualité reconstituée » (*reconstructed actuality*)<sup>104</sup>. Or la nature et le rythme des plans d'*Arrest of Goudie* s'inscrivent dans un régime de lenteur, voire d'immobilité. Ce film est en cela comparable à *Mounted Police Charge* et *Policeman and Burglar* : à chaque fois s'exprime l'interruption du mouvement, le retour du photographique dans le cinématographique qui caractérise le cinéma d'arrestation.

La raison d'être d'*Arrest of Goudie* est d'abord topographique : le film a été tourné sur les lieux mêmes de l'arrestation, dans la rue où les deux officiers ont interpellé le fugitif après une traque suivie par tout le pays. Or, ce film « d'actualité reconstituée » décrit les lieux du crime selon une inertie presque totale, évacuant tout mouvement au sein du cadre. Nous sommes dans la rue où a eu lieu l'arrestation du siècle, mais nous n'y déambulons pas : les rues sont figurées en plans fixes interminables. Toulmin minute la longueur des deux premiers plans, sur les lieux de l'arrestation : soixante secondes pour le premier, cinquante-quatre pour le second, soit près de deux minutes pour deux plans figurant la façade d'une maison sous un angle, puis sous un autre angle légèrement différent. En tout, près de la moitié du film est constituée de plans immobiles. Plans de façade, très littéralement : ce film consiste à être sur les lieux et se contente de donner du temps à la simple présence de ces lieux. La pensée barthesienne de la photographie fait ici son retour : *Arrest of Goudie* ne semble pas avoir grand chose d'autre à offrir que le fait d'avoir été là, et de présenter, sous les yeux de son spectateur, les lieux de l'événement – trop tard, certainement, mais assez rapidement tout de

---

<sup>103</sup>*Ibidem*, p. 48.

<sup>104</sup>*Ibidem*, p. 49.

même pour présenter le quartier encore « chaud » de l'arrestation de Goudie – et la foule s'amasse sur le pont, pour assister au tournage, comme elle s'est sûrement empressée quelques jours plus tôt sur ce même pont pour assister à l'arrestation.

Voici donc les images qui retracent l'action de la police : des plans fixes sur les façades de l'austère maison de pension de Berry Street, quelques vues d'un commissariat où deux détectives accompagnent un troisième homme en le tenant par chaque bras. On observe une étrange asymétrie dans la manière dont les lieux s'offrent à la reconstitution des faits. D'un côté, la maison de pension ; de l'autre, les alentours du commissariat de police. La maison de pension ne devient jamais un décor ; elle est le sujet du tournage lui-même et l'intérêt du film réside dans la perception « brute » du lieu, tel quel, intouché par quelque mise en scène que ce soit. En effet, la caméra n'y pénètre jamais, et les seuls individus qui se trouvent à proximité ne sont pas des figurants mais des riverains. En d'autres termes, on assiste à une forme de « reconstitution interdite », pour tordre la formule de Bazin, du côté de la maison de Berry Street : le lieu n'a rien d'autre à offrir que sa propre existence, y faire tourner des comédiens l'aurait déréalisé et l'aurait relégué au second plan. En revanche, les alentours du commissariat s'offrent au jeu de la reconstitution : c'est là que l'on trouve les acteurs chargés de réinterpréter, en costumes fidèles à ceux que portaient les individus qu'ils figurent<sup>105</sup>, les inspecteurs ayant procédé à l'interpellation de Goudie. L'entrée du commissariat est bien, elle, un décor : on y rejoue le réel avec des acteurs et des figurants. Les forces de l'ordre s'offrent à la représentation et font leur cinéma dans le lieu même où elles exercent leurs fonctions.

Il est ainsi nécessaire d'apporter quelques précisions à l'analyse proposée par Toulmin. Tous les plans d'*Arrest of Goudie* ne « reconstituent » pas l'événement de la même manière. Il est surprenant que Toulmin n'ait pas poussé le rapprochement avec *Execution of Czolgosz* jusqu'à remarquer l'exacte répétition de la structure des deux films dans leur rapport à ce qui est reconstituable et à ce qui ne l'est pas, ou ce qui n'a pas besoin de l'être. Les deux films s'ouvrent en effet sur les plans de lieux qui sont le sujet même du film. La prison d'Auburn d'une part, la maison de Berry Street de l'autre : ces deux endroits sont les sites de l'événement, leur présentation à elle seule fait sens et ne nécessite pas de mise en scène supplémentaire. L'exécution de l'assassin et l'arrestation du fugitif suscitent en revanche la mobilisation des artifices cinématographiques, du jeu et de la reconstitution. D'abord, donc,

---

<sup>105</sup>*Ibidem*, p. 46.

un plan topographique qui cadre l'événement et exhibe le lieu où il s'est tenu. Puis, la reconstitution de l'événement à proprement parler. Si Toulmin compare *Arrest of Goudie* aux expositions de figurines en cire, c'est donc moins par référence aux figures humaines présentes dans les films qu'à la cristallisation du réel en deux longues images arrêtées de la façade de Berry Street.

Deux hypothèses se présentent, à propos de l'étrange longueur des plans d'ouverture d'*Arrest of Goudie*. La première est pragmatique, liée aux conditions de projection du film. La deuxième, nous le verrons, est relative aux lois propres au cinéma d'arrestation. La présentation du film par le British Film Institute avance que les spectateurs avaient connaissance des faits, ou bien que ceux-ci leur étaient contés pendant le film. L'hypothèse d'un récit en direct, pendant la projection, constitue la première explication possible quant à l'inertie de ces deux plans sur la façade de Berry Street : leur durée est faite pour accueillir dans le temps la parole d'un bonimenteur ou d'un lecteur d'actualités. Ces plans paraissent aujourd'hui, en raison de leur mutisme, étrangement vacants, comme s'il manquait quelque chose. Ils ressemblent davantage aux images d'un « direct » télévisé, c'est-à-dire à l'anticipation d'un événement à venir, à une attente, comme si l'on guettait la sortie hors de cette maison austère de Berry Street. En réalité, ces images ne sont pas tournées *a priori*, mais bien *a posteriori*. Michel Chion a rappelé à quel point le cinéma n'était pas muet mais « sourd », c'est-à-dire qu'il bruissait deux fois « du vacarme de sons sous-entendus »<sup>106</sup>, sur le plateau sans qu'on puisse en enregistrer les manifestations sonores, et dans l'imagination des spectateurs, « libres de lui prêter *tous* les bruits, les infimes et les intimes aussi »<sup>107</sup>. Il nous tient ici de prêter à *Arrest of Goudie*, par l'imagination, le son de la voix qui dotait les images de sens, et inscrivait la façade de Berry Street dans un récit retraçant l'arrestation de Goudie. Le visionnage d'*Arrest of Goudie* pousse à considérer la durée des plans comme révélateur de la part sonore des séances : les plans durent pour laisser au bonimenteur le temps de parler, et d'inscrire les plans fixes dans le récit dynamique de la traque et de la capture.

La seconde hypothèse relative à la fixité des images de Berry Street s'inscrit dans la continuité de ce que nous avons cherché à dessiner à travers l'étude de *Mounted Police Charge* et *Policeman and Burglar* : au cinéma, l'immobilité sert la mise en scène du triomphe de la police. Plus encore : toute représentation laudative de la police culmine dans une image qui exprime, par la forme et par le sujet, un pouvoir d'immobilisation. S'exprime, ici encore, la

---

106 Michel Chion, *Le Son. Traité d'acoulogie*, Paris, Nathan-Université, coll. « Cinéma et image », 1998, p. 27.

107 Serge Daney, *Ciné-Journal : 1981-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 84.

fonction du cinéma d'arrestation : faire correspondre à l'exercice de la police (traquer, neutraliser, garder un œil sur ses prises) un mode de représentation par l'image animée qui se fige, et produit des images stables de l'acte de capture, ainsi que des agents qui assurent cette capture : immobilisation des captifs et de l'image à la fois. Les plans fixes de Berry Street ne figurent pas autre chose qu'une forme de revanche par la lenteur, comme si le temps passé sur les lieux de l'arrestation, après coup, permettait de faire durer le moment de la prise du coupable qui, pendant si longtemps, avait fui. Le cinéma offre ainsi de la durée pure, un bloc de temps continu qui s'oppose à l'agitation chaotique de la traque de Goudie, largement relayée par les journaux britanniques<sup>108</sup>. Le cinéma n'a ici d'autre fonction que de prendre son temps, afin de représenter par une image arrêtée le triomphe sur le fuyard.

Double figuration, donc, de l'arrestation. La première, c'est l'arrestation comme régime de figuration : le film montre ses sujets à conditions de les statuer, et tout le film tend à prendre la forme d'une série d'images arrêtées. La seconde arrestation est plus littérale : c'est celle de Goudie à proprement parler, qui est rejouée par des acteurs dans la dernière séquence du film. Arrestation des lieux figée par la prise de vue photographique, arrestation de l'individu figurée par l'interprétation, par le jeu.

Mais la représentation de l'arrestation prend une troisième forme, qui ne concerne ni tout à fait la capture d'un lieu (Berry Street) ni celle d'un individu (Goudie). Nous allons voir que cette arrestation prolonge et contrarie à la fois l'idée d'*Arrest of Goudie* comme portrait cinématographique du triomphe de la police. Elle concerne la foule pressée sur le pont qui surplombe Berry Street. Nous avons évoqué brièvement l'ambiguïté de cette masse anonyme qui rejoue malgré elle la nuée de badauds ayant assisté à l'arrestation de Goudie. Ces individus font presque littéralement partie du décor. Filmer Berry Street, c'est porter le regard à la fois sur la planque du fuyard et sur les habitants du quartier, qui constituent eux aussi le « paysage » de Berry Street. Or cette foule se trouve elle aussi en arrêt, immobile ou presque, tournée plus ou moins frontalement vers l'appareil de prise de vue. On imagine difficilement les opérateurs dirigeant les badauds comme des acteurs ou comme des figurants, et leur ordonnant de s'arrêter, en nombre, tournés vers la caméra ; il faut imaginer que l'immobilisation de la foule a eu lieu de manière spontanée.

Il semble que la présence du cinéma et celle de la police génèrent une réaction équivalente de la part de la foule. C'est que le magnétisme de la prise de vue sur les passants,

---

108Vanessa Toulmin, « An Early Crime Film Rediscovered », *art. cit.*, p. 46.

lors du tournage d'*Arrest of Goudie*, imite et rejoue celui qui est advenu lors de l'arrestation de Goudie : la foule se presse au tournage comme elle s'est pressée à l'arrestation. Plus encore, cette hypothèse permet d'envisager l'émergence, chez les individus filmés, d'une *conscience d'être vu* qui n'opère pas encore de distinction stricte entre l'être-photographié et l'être-filmé. L'être-filmé génère une réaction qui ressemble encore, en 1901, à l'être-photographié : les individus, face à la caméra de cinéma, s'immobilisent. C'est que les appareils de capture d'images en mouvement et les appareils de capture photographique se ressemblent : difficile de savoir, en 1901, si l'on est filmé ou photographié. La pose prise par la foule est, toutefois, assez méfiante, et ne ressemble pas tout à fait à la pose que l'on prendrait pour s'offrir à un appareil de capture photographique : les visages sont tournés furtivement vers l'objectif, de biais ou par-dessus une épaule. L'attitude de la foule face à la caméra prend une forme déjà caractéristique de l'attitude rétive d'individus sous surveillance, à propos de laquelle nous reviendrons en détails : une certaine rétention dans l'offrande de soi à la caméra, comme si la foule s'exhibait volontairement tout en entretenant un certain trouble dans son exhibition, c'est-à-dire en cherchant à rester partiellement invisible, ou mal visible. La foule ne fuit pas, elle ne refuse pas complètement d'être filmée, elle reste sur place ; elle se tient immobile (ce qui lui permettait d'être *bien* vue sous l'objectif photographique) tout en restant à distance, en masse compacte, le visage volontairement mal offert à la lumière, en partie caché par les cols, les chapeaux et les foulards (ce qui lui assure de n'être pas si bien vue que cela).

Voici, en germe, une attitude collective de résistance à la prise de vue. Nous reviendrons plus largement sur le développement et la reprise de gestes contribuant à fausser la prise de vue, à truquer la manière dont on se croit ou dont on se sait perçu. Nous pouvons cependant noter que si *Arrest of Goudie* répond à la volonté de célébrer l'action de surveillance de la police britannique, il contient, dans ces plans de foule partiellement rétive à la prise de vue, des poches de résistance à l'exhibition du monde soumis au pouvoir policier. Tous ne se soumettent pas à cette révélation ; la foule de Berry Street constitue un de ces corps collectifs résistant à la capture franche de soi dont le cinéma des premiers temps abonde.

Un autre film permet de deviner les limites de la complicité entre les forces de police, la foule et la prise de vue. Dans *Arrest in Chinatown* (1897), tourné par James A. White pour l'Edison Manufacturing Company, un groupes d'hommes suit un convoi de policiers procédant



à l'arrestation d'un individu interpellé [Fig. 15]. Puis, dans un second plan, l'individu et plusieurs agents montent dans une voiture à cheval qui s'anime et entame son trajet vers le fond du plan [Fig. 16]. Un agent de police ôte et agite alors son chapeau, souriant, tourné vers l'objectif de la caméra, alors que la voiture s'éloigne [Fig. 17]. On observe ici une distinction manifeste entre ce que le fait d'être filmé fait à la foule et ce qu'il fait à la police. L'homme qui agite son chapeau fait partie du groupe d'individus procédant à l'arrestation. On devine que la prise de vue est pour lui une aubaine, puisqu'elle dédouble le fait de gloire qu'est l'arrestation qu'il vient de mener. Double triomphe, donc : l'homme a mené une arrestation à bien, et le cinéma immortalise le succès de l'opération. Le lever de chapeau est ainsi un salut à la prise de vue, un geste qui tisse entre l'individu et le dispositif une tentative de complicité. L'agent fait signe à l'œil de l'opérateur, qui inscrit l'image de son triomphe dans la postérité, en la filmant. C'est, dans la double acception du terme, un geste de reconnaissance. Reconnaissance-identification : le chapeau agité attire l'œil vers le visage triomphant, ce qui lui permettra d'être identifiable à l'écran. Reconnaissance-salut, également, l'homme étant redevable au dispositif de recueillir ainsi l'image de sa gloire.

Mais cet œil capte autre chose que le départ triomphant, chapeau au vent, de l'inspecteur. *Arrest in Chinatown* est composé de deux plans. Dans le premier, la foule marche au même pas, guidée par un petit groupe composé des agents et de l'homme qu'ils interpellent. Au milieu de ce premier plan, la foule se scinde en deux : une partie d'entre elle semble avoir pris conscience de la présence de la caméra. Elle s'immobilise alors, reproduisant le face-à-face caractéristique entre une foule et une caméra que nous avons observé dans *Arrest of Goudie*. Ce face-à-face advient quand la foule n'est pas certaine d'être le sujet de la prise de vue ni d'être même bien visible mais que, par précaution, elle s'interrompt dans son action et reste en-deçà d'une franche visibilité (en l'occurrence, ici, grâce aux chapeaux enfoncés, maintenant dans l'ombre, sous le soleil rasant, les yeux de leurs porteurs).

On observe ici une nette distinction entre deux régimes d'exhibition face à la prise de vue, lorsque la conscience d'être filmé frappe les individus : d'une part, la foule statufiée par la prise de vue, de l'autre, l'agent agitant son chapeau, réclamant par de grands gestes un peu de visibilité. C'est que le film ne construit pas la même image de tous les individus, et que ces individus eux-mêmes en semblent conscients. Une partie des individus filmés interrompent leur marche et adoptent une attitude qui ressemble à celle de la foule de Berry Street, et qui consiste à se détourner partiellement de la caméra, tout en gardant un œil sur elle. Il est

possible que la conscience d'être filmé ait produit un sentiment de honte sartrien pour cette foule qui emboîtait le pas à la police. La caméra aurait alors joué la fonction du regard d'autrui<sup>109</sup> : c'est en se sachant soudainement scrutée que la foule prend conscience d'elle-même, de son acte, et qu'elle s'interrompt. Alors l'interruption du cortège brise l'unité du tableau : en s'immobilisant, les quelques hommes cessent soudain de participer au mouvement collectif qui voit la police mener la foule derrière elle. Ceux qui s'arrêtent se placent comme en-deçà du film en train de se tourner. La conscience d'être filmés les pousse à briser le régime de figuration en désignant, par l'arrêt et le regard furtif, la présence du dispositif de prise de vue. Cet arrêt signifie aussi que les acteurs de l'événement en deviennent les spectateurs : la conscience d'être filmé provoque une désolidarisation de la foule, qui cesse de participer au cortège à partir du moment où elle se sait vue. S'arrêter sous l'œil de la caméra, c'est ici refuser de se donner pleinement en tant que foule. Les corps à l'arrêt, chapeau en visière, ne participent plus à la figuration orchestrée par le dispositif de prise de vue.

Le chapeau de l'agent acquiert lui une fonction radicalement différente, et même opposée : agité comme un foulard au départ d'un paquebot, il cherche au contraire à attirer le regard. C'est un geste d'adieu à la caméra : un au revoir et un salut à la fois. Tout le contraire du chapeau porté par les individus dans la foule d'*Arrest in Chinatown* comme dans *Arrest of Goudie*, qui est un cache. Pour l'agent, le chapeau sert de signal. Il doit permettre, agité, de devenir visible. La foule et l'agent semblent donc partager un instinct commun à propos de la caméra. Pour l'une comme pour l'autre, c'est comme si la prise de vue fonctionnait par détection du mouvement ; c'est-à-dire, étymologiquement, comme s'il était au sens propre un kinétographe, la machine qui détecte et inscrit le mouvement. L'agitation de l'agent a pour fonction d'attiser la prise de vue, quand l'immobilité constitue pour la foule une manière de ne pas se faire voir.

On peut ainsi identifier le retour de l'effet statufiant du cinéma évoqué à propos de *Policeman and Burglar* : la prise de vue déploie ici aussi une puissance de célébration des forces de l'ordre, en immortalisant la prise et le triomphe de l'agent. Mais la caméra capte aussi des réactions périphériques qui ne concernent pas la mise en scène de la police mais en forment le pourtour ou, pourrait-on dire, le milieu. *Policeman and Burglar* est tourné en studio ; la mise en scène est entièrement dédiée à la représentation de la police et de sa prise, tout ce qui ne concerne pas cette représentation a été évacué. Dans *Arrest of Goudie* et *Arrest*

---

109 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 276.

*in Chinatown*, les conditions de tournage en pleine rue laissent transparaître des éléments périphériques, des morceaux du monde, des attitudes accidentelles, incontrôlées par les producteurs du tournage, et qui n'entrent donc pas dans le jeu de complicité tissé entre la police et la caméra. Ces attitudes et ces gestes effectués par la foule (regards en biais, visages partiellement tournés vers la caméra, immobilisation à distance) inaugurent la rencontre entre le cinéma et la foule sous le signe de la suspicion. Les caméras de surveillance n'existent pas encore à proprement parler, mais ces films esquissent doublement le potentiel de surveillance de la prise de vue. Une première fois en permettant à la police de garder un œil sur ses appareils de détention (les murs de la prison d'Auburn) et sa puissance d'arrestation (le captif de *Chinatown*). Une seconde fois, en inspirant à la foule des esquisses de gestes de camouflage.

*La réaction précède l'invention* ; les caméras ne servent pas encore systématiquement à surveiller qu'elles génèrent déjà des gestes de résistance à la prise de vue. Ces films démontrent déjà, par les réactions des corps filmés à la prise de vue, le pouvoir de surveillance potentiel de l'image animée. Un film de 1905 exprime de manière encore plus manifeste cet instinct gestuel concurrent à la prise de vue.

### **I.1.5 Le réel hostile au portrait (*Life of an American Policeman*)**

Le cinéma des premiers temps semble, dès le départ, avoir été employé pour servir l'image des forces de l'ordre, et travailler à un double travail de révélation. Celle, d'une part, des individus pris sur le vif (dans les films du « pris sur le vif » décrits par Gunning) et celle, d'autre part, de l'action de la police, chargée du maintien de l'ordre, c'est-à-dire de la surveillance et du châtiment des fauteurs de trouble. Un large éventail de films nourrit ce second volet, qui constitue ce que l'on pourrait qualifier de *parade cinématographique* des agents, renforçant l'idée selon laquelle l'exercice du pouvoir surveillant passe d'abord par la production d'images du corps surveillant lui-même, avant d'employer des techniques permettant de capter l'image des cibles de la surveillance. Nous avons décrit le retour du photographique dans *Mounted Police Charge*, *Policeman and Burglar* et *Arrest in Chinatown*. C'est l'effet par lequel le cinéma sert à produire des images à valeur emblématique des agents : geste *stasique* des agents à cheval capables de maîtriser, dans un même mouvement, leur monture et l'image cinématographique ; portrait de l'agent tenant sa proie immobilisée par le

col comme une prise de chasse ; et enfin, dans le geste de l'agent ayant mené l'arrestation à Chinatown, séduction de la caméra par agitation du chapeau.

Rendre l'action de la police visible : voici la première tâche des films ancêtres du cinéma de surveillance. Certains de ces films constituent des films institutionnels, véritables portraits de la profession chargés à la fois de montrer la réalité du métier, tel quelle, et d'illustrer, par diverses saynètes, l'action héroïque des agents. Ainsi, l'un des films les plus caractéristiques de la fonction portraitiste du cinéma des premiers temps, *Life of an American Policeman* (Wallace McCutcheon et Edwin Stanton Porter, 1905), travaille la même ambiguïté qu'*Arrest of Goudie* et *Arrest in Chinatown* : ici encore, la mise en scène de l'action de la police capte, presque accidentellement, des signes de la réticence des individus à se voir pris dans le portrait cinématographique des forces de l'ordre. Nous allons voir que la mise en scène de la police implique de représenter les rapports entre les agents et la population qu'ils servent et, inévitablement, que cette population déploie des gestes de résistance qui sabordent les prétentions réalistes du portrait.

La scène a lieu au début de *Life of an American Policeman*. Nous avons assisté au petit-déjeuner d'un agent [Fig. 18], en famille, puis à sa sortie de caserne, en même temps que des dizaines d'agents qui se ressemblent comme une foule de vrais jumeaux [Fig. 19] : le policier dont il est question n'a pas d'identité propre ; il a sa vie de famille individuelle mais ne saurait être distingué des autres agents par quelque signe distinctif que ce soit. *Life of an American Policeman* dresse le portrait du policier américain « universel » : anonyme mais ancré dans l'*American way of life* ; c'est un héros du quotidien. L'agent trouve, assis sur le perron d'une rue déserte, deux enfants visiblement perdus, abandonnés ou vagabonds. Il saisit le plus petit et le porte dans ses bras, l'autre enfant suit [Fig. 20]. Plan suivant : à l'intersection de deux rues commerçantes agitées, l'agent mène les enfants jusqu'à l'étal d'un primeur. Il ôte son gant, pioche de quoi nourrir les enfants perdus, paye, le petit groupe s'éloigne de l'étal vers l'avant-plan, sortant par la droite. Comme dans *Arrest in Chinatown*, le groupe mené par l'agent est cerné par des badauds qui observent la scène. De la même manière, le film saisit la réaction d'individus à l'instant où ils se rendent compte qu'ils sont filmés. Ainsi, alors qu'à l'arrière-plan, quelques observateurs restent immobiles – car visiblement alertes de la situation de prise de vue et soucieux de rester à distance –, un homme se trouve pris sans s'en rendre compte sous le faisceau de la caméra. Chapeau sur la tête, il approche l'étal. Manifestement, son attention est attirée par les fruits exposés davantage que par le tournage. Il ne prend

conscience de la présence de la caméra qu'à l'instant où il s'en approche de très près, et, s'en rendant compte, réagit prestement en saisissant le bord de son chapeau afin de le rabattre et de masquer son visage, avant de disparaître par la gauche du cadre [Fig. 21]. À côté du petit groupe mené par l'agent, une femme voûtée, couverte par une écharpe noire, semble s'adresser à la plus âgée des enfants récupérés par l'agent. Elle les accompagne un instant, puis, dès que son visage se trouve le plus ouvertement exposé dans l'axe de la prise de vue, se détourne et s'éloigne, de dos [Fig. 22].

La furtivité de ces apparitions et de ces disparitions rappelle fortement la réaction de réticence à la prise de vue remarquée dans *Arrest in Chinatown*, qui avait saisi le groupe d'individus soudain immobilisés à l'instant où ils se savaient filmés. Ici, la prise de vue déploie un pouvoir encore plus dissuasif que celui qui est exercé par la présence de l'agent : c'est la détection de la caméra, et non celle de l'agent, qui pousse la femme à se détourner et à fuir, à pas mesurés. La visibilité reste ce « piège »<sup>110</sup>, selon l'expression foucauldienne, dont les premiers sujets, au cinéma, pressentent le péril.

Le rôle de la mécanique cinématographique est ici tout sauf anodin : être vu par l'agent importe peu, c'est être vu par un œil instrumental, mécanique, qui génère une forme de défiance et d'inquiétude. Ainsi, ici, puisque la caméra inquiète davantage que l'agent, s'ébauche par anticipation la future substitution de ces agents par des dispositifs de surveillance instrumentaux. À travers *Life of an American Policeman*, l'instrument du portrait (la prise de vue) supprime le corps de métier portraituré : c'est le regard instrumental sur la rue, plus que le regard de l'agent, qui instaure le trouble chez les individus qui passent dans son faisceau. La surveillance exercée par l'agent inquiète peu ; le face-à-face avec l'objectif, lui, instaure un rapport d'étrangeté et de méfiance qui s'avère déterminant, rétrospectivement, quand on considère le rôle politique décisif joué par l'implantation de caméras de vidéosurveillance depuis un demi-siècle.

Il semble que le portrait cinématographique de la police tourné dans un cadre non entièrement complice (comme cette rue agitée) révèle, par le détournement des regards filmés en périphérie de l'image, l'artificialité de la mise en scène. Ce cinéma qui fait le portrait de la police déploie aussi, simultanément, un regard qui s'apparente à un regard surveillant : porté sur une foule anonyme, globale, qui ébauche face à la caméra des gestes signifiant qu'elle ne participe pas à la mise en scène, qu'elle se tient en retrait.

---

110 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 233.

Que signifie pourtant cette incursion dans le réel, dans un film largement mis en scène ? Pourquoi mêler cette représentation de l'agent dans une foule filmée à son insu aux vignettes artificiellement construites qui constituent la suite du film (le sauvetage d'une suicidaire jetée dans un fleuve, le secours apporté à une cavalière emportée par sa monture emballée) ? Il semble qu'en construisant exclusivement son film à partir de ces tableaux minutieusement construits, Porter aurait gardé la main sur la totalité des événements figurant à l'écran, et que chacun de ces événements aurait contribué à former le portrait élogieux des forces de l'ordre. Pourquoi, alors, s'immiscer dans le réel qui foisonne d'individus qui manifestent, par leur attitude face à la caméra, une certaine rétivité à la prise de vue, et fissurent en quelque sorte le portrait cinématographique immaculé des forces de l'ordre ?

Une réponse possible se dessine si l'on observe la série de films dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Porter. *Life of an American Policeman* fait en effet suite, thématiquement, à *Life of an American Fireman*, tourné en 1903 par William S. Porter. *Life of an American Fireman* apparaît d'emblée comme une œuvre de fiction, sous le signe du rêve prémonitoire du pompier anticipant l'incendie, qui figure dès le premier plan du film<sup>111</sup>. Le reste de *Life of an American Fireman* se déploie selon une certaine innovation narrative, souvent désignée par les historiens comme emblématique d'expérimentations décisives dans l'organisation du récit cinématographique<sup>112</sup>, mais dont l'extravagance narrative elle-même souligne l'artificialité de la représentation : double figuration de l'incendie, depuis l'intérieur et l'extérieur de la chambre en flammes, avec répétition du sauvetage depuis le point de vue de la victime, puis celui du pompier qui sauve la prisonnière de la chambre incendiée [Fig. 23 ; Fig. 24].

*Life of an American Policeman* prend pied dans un cadre davantage réaliste. L'enjeu, en effet, n'est pas le même. L'action des pompiers s'inscrivait presque nécessairement dans un registre héroïque. Sa représentation par le réalisateur de *The Great Train Robbery* (1903) empruntait aux codes de l'action menée tambour battant, et réhaussée par un montage soulignant le dynamisme et l'urgence de l'action représentée. Avec *Life of an American Policeman*, Porter aspire à bien autre chose : montrer la diversité des manières par lesquelles les forces de police interviennent pour faciliter la vie quotidienne, assister la veuve et l'orphelin, et venir au secours de la population urbaine dans toutes les situations, des plus ordinaires aux plus critiques. *Life of an American Policeman* est ainsi caractérisé par une

<sup>111</sup>Charles Musser a décrit en détails le genre fécond mais « rigide » de la mise en scène mi-fictive, mi-réaliste socialement, de la vie des pompiers. Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, op. cit., p. 220.

<sup>112</sup>*Idem*, pp. 233-234.

certaine banalité de l'héroïsme policier. D'où cette incursion dans le « vrai monde » figuré par le carrefour peuplé de badauds et l'étal du marchand. Il fallait en effet faire naviguer cet agent dans le bas-monde, dans un lieu de vie quotidienne, et non, comme c'est le cas des autres séquences qui composent le film, dans une situation de sauvetage spectaculaire minutieusement mise en scène.

Or, il s'avère que ce passage dans la foule, qui devait servir à représenter l'aisance avec laquelle le policier s'inscrit dans la vie quotidienne de ses concitoyens, ouvre une brèche dans la représentation, et fissure l'unité du tableau. Il n'y a pas d'*immersion* à proprement parler : le corps du policier jure avec ceux qui l'entourent, si bien qu'il paraît évident que l'agent et la foule n'appartiennent pas au film de la même manière. L'agent est acteur : il feint l'absence de la caméra selon l'attitude d'absorption que Michael Fried définit comme « fiction de l'inexistence du spectateur »<sup>113</sup> tandis qu'autour de lui, la foule exprime par sa retenue et ses regards-caméra discrets qu'elle ne fait pas corps avec l'action, que sa présence dans le film relève de l'accident, et non de la participation volontaire. Plus encore, l'homme au chapeau et la femme voûtée à l'écharpe fuient très littéralement dès qu'ils repèrent le dispositif. La présence de la caméra ruine la spontanéité même de la vie qu'elle était censée représenter, comme un effet Heisenberg appliqué à la prise de vue : le cinéma ne peut percevoir que des comportements, des gestes et des attitudes émis en réaction à, et non malgré, sa propre présence.

Le dispositif se heurte ici aux limites de sa prétention réaliste : il fallait bien, pour rendre vraisemblable la fluidité de l'action de la police dans la ville, filmer l'agent-acteur déambulant dans une rue peuplée d'individus qui n'étaient pas complices du tournage – mettre un pied dans le réel, en quelque sorte. Mais cette absence de complicité saute aux yeux et trouble le portrait de la police comme rouage essentiel de la vie quotidienne. Ces instants de résistance à la prise de vue, éparpillés ça et là aux marges des plans, se révèlent fondamentaux pour penser ce qui se joue, c'est-à-dire l'expression de la valeur intrusive du dispositif de prise de vue, qui adopte, avec quelques décennies d'avance, les fonctionnalités de l'image de surveillance. Cette valeur intrusive est révélée par les réactions des corps à l'écran, et par les myriades de gestes discrets qui instaurent une réticence à la prise de vue. Le portrait de la police en action produit, simultanément à l'image des agents, des signes de ce que la prise de vue inspire comme résistances chez les individus filmés malgré eux.

---

<sup>113</sup>Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990, p. 21.

Il existe ainsi deux rapports à la prise de vue, dans *Life of an American Policeman* : le premier est intentionnel, il lie l'agent au dispositif chargé de dresser son portrait par l'image. Le second est accidentel et concerne l'entrée de la foule anonyme dans le cadre de la prise de vue. Ce second rapport se caractérise par une certaine résistance : en présence de la caméra, la foule ne se laisse pas dépeindre facilement. La posture de retrait dans laquelle les curieux se tiennent, la main tendue comme un cache devant le visage de l'homme étourdi, tout ceci enraye le processus qui devait enrôler la foule dans le portrait filmé de la police. Ce que *Life of an American Policeman* rend finalement visible, ça n'est pas l'action des forces de l'ordre à proprement parler, qui est truquée, mais la volonté de ne pas s'exposer qui saisit les individus en présence du dispositif de prise de vue. Les individus filmés expriment, vis-à-vis de la caméra, des comportements qui caractérisent déjà toute situation de rencontre non-désirée avec un dispositif de surveillance : une certaine prudence, une forme de repli de l'apparence qui se caractérise à l'écran par des gestes de détournement du visage, d'évitement du regard, et de maintien d'une distance entre le dispositif de prise de vue et soi. En d'autres termes, les bribes d'une stratégie de dissimulation de soi, d'un voilement de l'apparence en réaction au processus de dévoilement orchestré par la caméra.

Dans son étude de *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* et du film tourné à Westerbork au printemps 1944, Lindeperg rapproche ces films truffés de signes camouflés à « l'art de contrebande »<sup>114</sup> d'Aragon. Il s'agit bien d'une stratégie de contrebande, c'est-à-dire de faire circuler des objets ou des informations (ici, les gestes et attitudes qui désignent la supercherie du tournage) en les dissimulant dans un objet principal dont l'apparence ne laisse rien deviner de la marchandise qu'il recèle. Ces fragments de contrebande se projettent, via l'image, dans un avenir virtuel : comme le note Jean-Louis Comolli dans la conversation avec l'auteure qui clôt *La voie des images*, ces images sont destinées à un spectateur à venir. Elles sont motivées par « l'espoir qu'il y ait une *suite du monde*. De l'espoir que leur regard à la caméra finirait, des années plus tard, par rencontrer en retour celui d'un spectateur »<sup>115</sup>. Lindeperg elle-même les qualifie de « *gisant dans l'image* ; traces fugaces échappées à la volonté ou à l'attention de l'opérateur, ils lancent un message en direction du futur »<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup>*Ibidem*, p. 138.

<sup>115</sup>*Ibidem*, p. 220.

<sup>116</sup>*Ibidem*, p. 126.



La résistance à la prise de vue est portée par des intentions bien différentes, dans *Arrest in Chinatown* ou *Life of an American Policeman*. Il ne s'agit pas, en effet, pour les corps qui résistent à l'écran dans ces films, de résister en produisant un signe concurrent au sein d'une image qui cherche à les faire participer à sa mascarade. Il n'y a pas d'adresse discrète à un spectateur potentiel, espéré, qui pourrait recueillir ce sens échappé aux intentions de mise en scène et le comprendre, mais une volonté de s'extraire de la représentation, purement et simplement, d'exister un peu moins à l'écran. « Contrebande » ou contrefaçon de soi dans *Theresienstadt* et le film tourné à Westerbork décrits par Lindeperg, dérobade ou dissimulation dans les films des premiers temps : ces derniers expriment une réaction instinctive à la prise de vue, une résistance-réflexe qui consiste à s'extraire purement et simplement du régime de visibilité que tente d'instaurer le dispositif de prise de vue. C'est que les corps, dans les films analysés par Lindeperg, résistent à un *discours* (qui falsifie par l'image les conditions d'internement), tandis que dans *Arrest in Chinatown* et *Life of an American Policeman*, ils résistent au fait même d'être perçus par la caméra. Nous cherchons à déployer au fil de cette étude l'éventail des résistances à la prise de vue : il fallait commencer par la forme la plus élémentaire, qui consiste à refuser de se donner entièrement, frontalement, au regard de la caméra.

La fonction première de *Life of an American Policeman* est de construire une image idéale de l'institution policière aux États-Unis. La caméra acquiert secondairement, presque par accident, une fonction de surveillance : l'œil qui révèle la gloire de l'agent est aussi celui qui éveille, parmi la foule traversée par cet agent, un certain instinct de protection de sa propre visibilité. Il n'est de portrait de la police complet sans tableau présentant l'agent parmi celles et ceux qu'il est chargé de protéger et de servir. Mais ce qu'*Arrest of Goudie*, *Arrest in Chinatown* et, de manière plus éclatante encore, *Life of an American Policeman* révèlent, c'est qu'il n'existe pas non plus de tel tableau cinématographique qui ne déclenche, chez les individus filmés à leur insu, une forme embryonnaire de résistance à la prise de vue, c'est-à-dire très littéralement une ombre au tableau du portrait policier. Le cinéma des forces de l'ordre doit s'incarner dans la foule anonyme, grouillante, pour donner la preuve de son intégration dans les rouages de la vie urbaine. Or, la foule qui occupe ces rues ne se laisse pas tout à fait intégrer au portrait. La séquence décrite plus tôt, durant laquelle le policier mène les enfants abandonnés à l'étal de fruits (prolongée, au plan suivant, par une vue de l'agent aidant

quelques personnes à traverser une rue agitée), est la seule qui ne soit précautionneusement mise en scène dans un studio ou dans un décor extérieur arrangé pour les besoins de la scène. Elle suffit cependant à semer le trouble dans la représentation impeccable des forces de l'ordre.

Nous cherchions à vérifier l'hypothèse selon laquelle le cinéma des premiers temps sert une fonction d'exhibition des agents de surveillance ; à les faire parader. Cette hypothèse inaugurale se confirme, mais laisse percevoir la complexité des rapports entre exhibition du pouvoir surveillant et assertion de sa force. Il semble clair que les moyens du cinéma, durant les premières années du XXe siècle, ont contribué à produire et à diffuser des images emblématiques de l'action de la police, et, éventuellement, à célébrer ce corps de métier par l'image. Un tel constat permet de tempérer des lectures trop hâtives des phénomènes de surveillance, qui jugeraient que la surveillance n'a pu advenir qu'en obéissant à une logique de discrétion, de miniaturisation et d'effacement des procédés, et en agissant à l'insu des individus surveillés. En réalité, il existe bien une dimension ostentatoire du pouvoir surveillant, une volonté d'apparaître et d'organiser sa propre mise en scène. Comme le montrent les films évoqués jusqu'ici, l'image cinématographique a pu contribuer à servir cette volonté<sup>117</sup>.

Tout ceci ne permet pas cependant d'affirmer que cette image sert impeccablement la représentation du pouvoir surveillant. L'exhibition de ce pouvoir trouve en effet des limites tenaces dans les gestes et les attitudes de repli des individus pris malgré eux dans le jeu de la représentation cinématographique des forces de l'ordre. En d'autres termes, quand les forces de l'ordre *font leur cinéma*, le monde environnant ne leur emboîte pas nécessairement le pas. La foule, prise pour un décor neutre, produit des signes contraires à la construction du portrait cinématographique idéal des forces de l'ordre. La leçon de ces films est capitale, dans la perspective d'une analyse des rapports de surveillance qui se font et se défont entre les dispositifs et les individus ciblés. Ces films font apparaître une forme de défiance à la prise de vue, qui semble plus importante que la défiance opposée aux forces de l'ordre. C'est que se trouver sous le regard de la caméra semble plus inquiétant que de se trouver sous celui de l'agent. Les actualités filmées (*Arrest in Chinatown*) et les saynètes tournées en pleine rue

---

<sup>117</sup>La stratégie qui consiste à conquérir l'approbation de la population par l'image semble toujours d'actualité au sein de l'armée française. Dans un article récent, David Servenay estime que les services de renseignements français pilotent des séries télévisées grand public comme *Le Bureau des Légendes* (Canal+) afin de façonner une image attrayante du métier. David Servenay, « L'armée française à l'assaut de nos imaginaires », *Mediapart*, 31 août 2020 [en ligne] <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/310820/l-armee-francaise-l-assaut-de-nos-imaginaires?onglet=full> <consulté le 31 août 2020>.

(*Life of an American Policeman*) ont pour effet commun de faire figurer la rencontre inaugurale entre le cinéma et le monde, en captant les réactions instinctives d'individus se rendant compte, pour la première ou l'une des toutes premières fois, qu'ils sont filmés. Et cette rencontre est placée sous le signe de la méfiance, les corps et les visages ne se dévoilant pas tout à fait, avec une forme de précaution instinctive. *Arrest in Chinatown* comme *Life of an American Policeman* permettent de saisir l'ampleur de la découverte : la mise en scène du pouvoir surveillant de la police est d'abord une révélation du pouvoir surveillant de la prise de vue elle-même – pouvoir qui intègre, au fil des années, la panoplie de la police.

### **I.1.6 Filmer la traque ; traquer en filmant**

L'utilisation de la prise de vue comme instrument de surveillance policière a été mise en œuvre pour la première fois aux alentours de 1935. Chris A. Williams, James Patterson et James Taylor rapportent un épisode de 1935 mené à Chesterfield, en Angleterre<sup>118</sup>. Afin de fournir les preuves tangibles de l'existence de ce réseau de paris clandestins, la police a filmé le lieu où se tenaient les paris, sur une période de huit jours. Les vues obtenues, d'une durée au moins égale aux vingt minutes conservées aujourd'hui, ont justifié trente-neuf arrestations et treize condamnations<sup>119</sup>. Le film, bien qu'ayant été reçu comme preuve valable, a été critiqué pour la pauvreté de l'identification qu'il offrait. Les plans témoignent qu'une activité de pari illégal s'est tenue ; en revanche, ils ne suffisent pas à délibérer de manière catégorique à propos de l'identité des individus filmés. Les auteurs de l'article rapportent ainsi une nuance, qui a émergé lors du procès, entre l'identification des individus déclarée par les agents de police et celle que l'image filmique a fournie. En aucun cas l'image n'a-t-elle pu servir d'attestation de ce qu'avancent les agents à propos de l'identité des parieurs : les visages étaient trop flous et lointains pour apparaître de manière formelle à l'écran. Ce moment spécifique de l'histoire des techniques d'identification judiciaire marque un basculement : dans les années 1930, certaines catégories d'interprétation subjectives sont encore considérées comme valables. Parmi elles : l'identification, l'expertise graphologique et l'évaluation du tempérament, « recevables légalement, même sans pouvoir être testées de manière procédurale »<sup>120</sup>. La prise de vue marque un accroc dans cette logique, à propos de

<sup>118</sup>Chris A. Williams, James Patterson et James Taylor, « Police filming English streets in 1935 : The limits of mediated identification », *Surveillance & Society*, No. 6, Vol. 1, 2009, pp. 3-9.

<sup>119</sup>*Ibidem*, p. 6.

<sup>120</sup>*Ibidem*, p. 7.

l'identification. Les notes du procès révèlent ainsi une nuance établie, à propos de l'identité des suspects, entre ce que l'image suffit à fournir et ce que l'agent déclare. On soupçonne alors que l'image filmique est dotée d'un pouvoir d'attestation plus valable que n'importe quelle déclaration. Les auteurs de l'article sur cette première incursion de la prise de vue en mouvement dans l'identification judiciaire rappellent que dans la loi Britannique, il fallut attendre de très nombreuses erreurs de jugement causée par des identifications erronées pour voir naître, à la fin des années 1970, une commission dédiée à l'identification dans les affaires criminelles<sup>121</sup>.

Avant cela, le pouvoir de détection et d'identification de l'image en mouvement est expérimenté dans des cadres non-judiciaires. On le constate notamment dans une actualité filmée de 1946, qui permet de prolonger cette réflexion et de comprendre comment, en assumant l'exercice de la surveillance et de la traque d'un homme en fuite, la prise de vue a éprouvé son propre pouvoir de surveillance. Il s'agit d'un film qui n'existe presque pas, tourné et monté pour les actualités mais non diffusé. Un film à peine vu, donc, sinon par les fouilleurs d'archives de la *British Pathé* et par quelques centaines d'utilisateurs de la plateforme YouTube sur laquelle la *British Pathé* l'a mis en ligne, en avril 2014. Cette actualité filmée a pour titre *Escaped Prisoner in Hampshire*. Le 16 juin 1946, l'ancien artilleur de l'armée britannique George Jackson, condamné en 1945 à une peine de cinq ans de détention, s'évade de la prison de haute sécurité de Parkhurst, sur l'île de Wight, au sud de l'Angleterre. Jackson est repris le 28 juin, jugé à Londres, et retourne en prison. Pendant sa cavale, la filiale britannique de la Pathé tourne un court reportage sur les lieux : des plaines battues par le vent et des sous-bois denses où ont été relevées les dernières traces du passage du fugitif. Nous allons voir qu'un glissement s'opère au fil des plans, et que le rapport de la caméra à l'image de l'homme en fuite se transforme : cette caméra filme d'abord les hommes qui mènent la traque avant de mener la traque elle-même. Elle teste alors, par bribes de séquences, son potentiel de détection, c'est-à-dire son aptitude non pas à capter ce qui se trouve à sa portée immédiate, mais justement, à tenter de déceler une image qui lui échappe.

*Escaped Prisoner in Hampshire* s'ouvre avec une vue des agents chargés de pister Jackson. Les deux premiers plans voient des agents en imperméable inspecter l'entrée d'une grange [Fig. 25], puis un coin de verdure touffu où un agent s'enfonce, escaladant une

---

<sup>121</sup>Committee on Evidence of Identification in Criminal Cases (1976).

<https://www.gov.uk/government/publications/report-to-the-secretary-of-state-for-the-home-department-of-the-departmental-committee-on-evidence-of-identification-in-criminal-cases-1976> <consulté le 9 septembre 2021>.

palissade avec difficulté [Fig. 26]. Le plan suivant s'ouvre sur un homme avançant dans la lande, penché sur un buisson qu'il sonde à l'aide d'un bâton, frappant et écartelant les branchages [Fig. 27] – dans une illustration quelque peu cynique de l'expression *beating around the bush*, soit littéralement « battre les alentours du buisson », c'est-à-dire tourner autour du pot. Puis, dans la continuité du même plan, le cadreur laisse l'homme et son buisson de côté, pour embrasser dans un lent mouvement panoramique l'immense lande herbeuse qui s'étend à perte de vue [Fig. 28]. Les deux plans suivants décrivent le portail d'entrée de la prison de Parkhurst, d'où Jackson a fui, ainsi que les baraquements de la prison [Fig. 29 ; Fig. 30], par un mouvement de caméra qui rappelle le panorama du pénitencier dans *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (cf. Fig. 3). Deux plans montrent ensuite l'avis de recherche émis par la police, d'abord dans son intégralité, puis en se rapprochant de la photographie judiciaire, de face et de profil, de l'évadé. [Fig. 31 ; Fig. 32] Enfin, les derniers plans révèlent les lieux où Jackson s'est caché (une fosse peu profonde, du volume d'un cercueil creusé dans la terre) et où il se cache peut-être (des forêts épaisses, la lisière d'un bois).

Le catalogue de la British Pathé précise que cette actualité n'a jamais été diffusée et qu'elle aurait été tournée le 28 juin 1946<sup>122</sup>. Ceci explique peut-être cela : Jackson ayant été capturé ce même 28 juin, ce film a probablement été tourné quelques instants *avant* la capture, et avait, dès l'instant de cette capture, perdu toute raison d'être diffusé. Le fugitif retrouvé, il n'y avait plus aucun intérêt à montrer dans les actualités les images de sa traque. Pour les services des actualités filmées, le film était donc déjà caduc au moment de sa complétion. *Escaped Prisoner in Hampshire* conserve cependant un intérêt certain pour nous, dans la mesure où il révèle la transformation progressive de la caméra en instrument de surveillance.

Quel est le sujet véritable, en effet qu'*Escaped Prisoner in Hampshire* ? Qu'est-ce que filmer un prisonnier échappé, c'est-à-dire, par définition, un corps absent ? Le film tâche de satisfaire à cette tâche impossible de deux manières différentes. La première consiste à accompagner ceux qui s'efforcent de traquer le fugitif. On filme d'abord une opération de police. Accompagner la traque, filmer la fouille, suivre les inspecteurs à la trace : la prise de vue s'engage dans le sillon des limiers pour documenter leurs faits et gestes et restituer la stratégie adoptée par les enquêteurs. La seconde façon de filmer l'absence consiste, pour la caméra, à fouiller elle-même, pour tenter de débusquer par ses propres moyens l'individu

<sup>122</sup>Selon le descriptif donné par le compte YouTube de la British Pathé, qui a mis la vidéo en ligne le 13 avril 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=HgGIIF5ZM4c> [consulté le 21 août 2020].

disparu. Ces deux modes de regard s'enchaînent sans couture au cours du troisième plan, lorsque la vue d'un homme battant les buissons de la lande se mue en balayage de l'étendue herbeuse. Dans cette seconde moitié de plan, la prise de vue participe en prêtant son regard à l'exercice de la traque. Ainsi la nature et la fonction de la prise de vue se transforment au fil de ce troisième plan, et le cinéma d'actualité devient, pendant quelques secondes, un instrument de fouille visuelle du monde. Comme si l'opérateur avait des absences, et s'était laissé aller au petit jeu de la traque du fugitif, comme les « deux mille pisteurs officieux »<sup>123</sup> qui se sont lancés à la recherche de Jackson. L'opérateur semble alors avoir omis sa fonction principale, qui était de produire un sujet sur l'enquête menée par les inspecteurs, pour adopter une attitude de limier équipé d'une caméra. On assiste alors à un renversement. Dans un premier temps, le monde filmé semble se laisser aller à sa transformation en image. Le dispositif accueille des images qui lui parviennent spontanément, presque sans effort, et qui préexistaient à sa présence : logique du reportage. Dans un second temps, c'est le dispositif qui se *met en chasse* d'une image absente : logique de la traque. On parlera donc moins, ici, de surveillance que de traque. On surveille ce qu'on a sous les yeux, ce que l'on cherche à garder à l'œil. On traque en revanche ce qui cherche à échapper à notre vigilance, comme c'est le cas dans *Escaped Prisoner in Hampshire*.

Un article de presse datant du 29 juin 1946, soit le lendemain de la capture, décrit la nature particulièrement épineuse de ce jeu de piste. George Jackson était en effet un ancien artilleur, membre des commandos britanniques. À ce titre, il avait suivi une formation en furtivité et « connaissait les arts du camouflage, savait s'étendre *en chien* et pratiquer l'effraction. [Cette évasion] relevait, selon l'Armée, d'actes de sabotage et de dissimulation acquis lors de formations militaires »<sup>124</sup>. L'évadé retourne ainsi le savoir-faire inculqué par l'armée contre elle-même, en utilisant sa formation en camouflage pour effacer ses traces durant sa cavale. Par quels moyens la prise de vue entre-t-elle en concurrence avec un corps qui cherche à échapper à tout regard ? Comment l'image animée tente-t-elle de se défaire des techniques de camouflage déployées par sa proie ? Quelles manières de filmer participent à la tentative de détection d'une image manquante ?

La caméra filme les limiers ; elle tente ensuite d'en devenir un elle-même. Cette

<sup>123</sup>Keith Bean, « Escapee Cheered After His Re-Capture », *The Mail*, 29 Juin 1946, p. 2.

<sup>124</sup>« Jackson [...] knew the tricks of camouflage, lying "doggo," and housebreaking These came under the Army heading of sabotage and concealment in commando training », Keith Bean, « Escapee Cheered After His Re-Capture », art. cit., p. 2.

mutation prend forme au sein d'images qui rappellent certains plans d'*Arrest of Goudie*, face à la maison de pension de Berry Street. Ici aussi, le regard balaie des lieux d'apparence anodine, et justifie leur présence à l'écran par un savoir annexe : c'est là que le fugitif s'est terré pendant sa cavale. Mais cette actualité filmée, contrairement à *Arrest of Goudie*, entreprend davantage qu'un retour sur les lieux du crime et une reconstitution de l'arrestation ; nous allons voir qu'elle cherche à éprouver ses propres moyens de capture du sensible pour participer à la traque.

*Escaped Prisoner in Hampshire* est partagé entre trois rapports à l'absence d'une image. Le premier rapport est froid, mesuré, il se déploie comme un exposé méticuleux des éléments de l'affaire : voici les inspecteurs qui mènent l'enquête, voici le portail par lequel est passé le fuyard, voici les murs de la prison où il était détenu. Le deuxième rapport est bien plus empirique, dicté par l'attractivité de la piste encore chaude : faute de débusquer sa proie, l'opérateur en indique la trace et balise un point de son passage. Comme dans *Arrest of Goudie*, la seule raison d'être de ces images est d'avoir été sur les lieux du drame. Les derniers plans du film laissent apercevoir une troisième manière d'évoquer l'absence : non en montrant l'action des limiers (première manière), non en se mettant non à leur place (deuxième manière), mais en se mettant à la place de Jackson lui-même. Deux plans figurent ainsi le poste d'observation du fuyard – qui consiste, en l'occurrence, en une trouée dans le feuillage de la forêt, donnant sur la lande. L'entreprise de détection assurée par la caméra passe ainsi par une tentative de restitution non seulement de la trace du fuyard, mais de son expérience sensorielle de la fuite : voir ce que le fuyard a vu, à défaut de le voir lui-même. La stratégie appliquée consiste alors à assister au même spectacle que sa proie, à chercher à incarner, par la prise de vue elle-même, ce qu'a pu percevoir le corps de Jackson. Cette troisième manière de participer à la traque se déploie selon une transformation de ce que le corps en fuite peut être pour le dispositif de prise de vue : Jackson n'est pas seulement une image, un corps à détecter à tout prix ; il est aussi en même temps un corps percevant, c'est-à-dire qu'il est lui-même un dispositif qui a vu des images. En l'imitant, en cherchant à se mettre à sa place, dans les fourrés où il s'est caché, la prise de vue cherche à retrouver, par une forme de mimétisme instrumental, les images du monde telles qu'elles sont apparues au fuyard. La stratégie semble peu efficace – voir ce que Jackson a vu ne permet pas de retrouver l'homme lui-même. Elle annonce en réalité une transformation décisive de la logique qui sous-tend les dispositifs de traque des individus, et que l'on peut observer au fil de la seconde moitié du XXe siècle

jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> : surveiller depuis l'intérieur des corps.

*Escaped Prisoner in Hampshire* esquisse en effet le passage d'une logique de détection à une logique de simulation de la vie sensorielle des corps traqués. La première veut, en d'autres termes, dénicher les corps dans les milieux où ils se terrent. La seconde consiste à garder un œil permanent sur les corps traqués en s'inscrivant dans ces corps eux-mêmes. De manière schématique, on trouve d'une part le modèle de la scrutation par balayage vidéo d'un territoire, et de l'autre, celui de l'inscription de dispositifs de scrutation en substitution des systèmes sensibles. Voir les corps ; voir ce qu'ils voient. La représentation cinématographique du devenir subjectif des dispositifs de surveillance trouve une illustration emblématique dans *Death Watch (La Mort en direct)*, film de Bertrand Tavernier tourné en 1980. Harvey Keitel interprète Roddy, un cadreur doté d'une caméra incorporée dans ses globes oculaires. Ce que son regard perçoit est diffusé en temps réel dans la salle de montage d'un studio de télévision. Roddy est employé pour filmer les derniers jours de la vie de Katherine Mortenhoe (Romy Schneider), écrivaine souffrant d'un mal incurable – fait sensationnel dans un monde où la médecine a éradiqué presque toutes les maladies mortelles. Le programme doit passer à la télévision. Elle refuse l'expérience, il la filme malgré tout, à son insu. L'assimilation de la caméra à l'œil de Roddy est totale, si bien qu'il est impossible pour les producteurs de déterminer si la mise au point de la caméra oculaire est mal réglée ou si Roddy a « une poussière dans l'œil ».

Roddy cherche ensuite à faire cesser le processus, mais les producteurs continuent à diffuser les images de Katherine, utilisant le *regard-caméra* de Roddy comme source alimentant le programme nommé « Death Watch » – et comme manière de garder Roddy lui-même à l'œil. Refusant de participer davantage à ce spectacle voyeuriste, Roddy se plonge dans l'obscurité pendant une durée prolongée, ce qui, nous l'avons appris lors de la séquence d'ouverture du film, lui inflige une cécité irréparable et désactive le système de transmission des images qui part de ses yeux équipés.

*Death Watch* est étrangement exempt des éléments usuels des fables futuristes. Comme le note Michel Mourlet,

[*Death Watch*] N'est pas de la science-fiction dépayssante, exotique en quelque sorte, nous transportant dans un avenir imaginaire qui aurait rompu les amarres. [...] C'est seulement par quelques décalages imperceptibles, quelques minuscules sauts en avant, moins que rien, que l'univers de *La Mort en direct* se distingue du nôtre. La médecine y est un peu plus habile, à peine plus ; les médias encore moins scrupuleux, à peine moins<sup>125</sup>.

---

125 Michel Mourlet, *L'écran éblouissant. Voyages en cinéphilie (1958-2010)*, Paris, Presses Universitaires de



Rien d'« exotique », et même, comme dans *Escaped Prisoner in Hampshire*, une forme de lyrisme de surveillance qui naît lorsque le regard incarné se laisse aller à observer un paysage pour sa beauté propre, et non dans le but d'y mener une traque. Les landes de l'actualité filmée par la *British Pathé*, les plages brumeuses de l'Ecosse dans *Death Watch* proviennent d'une même dérive : celle d'un regard qui se transforme en rêverie, en l'absence d'élément à scruter, lors d'étranges périodes de flottement où la scrutation se fait contemplation.

*Escaped Prisoner in Hampshire* déploie ainsi une triple stratégie : exposition de la méthode des inspecteurs, balayage du paysage (adoption du point de vue des inspecteurs), reconstitution de l'expérience sensorielle du fuyard (adoption du point de vue du fugitif). Le dispositif semble se démener pour atteindre, coûte que coûte, une image qui lui échappe. Une cavale pose, par essence, un défi à la prise de vue : plus qu'un homme, c'est une image qui est en fuite. *Escaped Prisoner in Hampshire* illustre alors des siècles d'innovations technologiques, qui ont contribué à fournir une panoplie d'instruments palliant les défauts de la vision humaine. W.J.T. Mitchell résume ainsi le pouvoir de l'image inaccessible, moteur qui ne cesse de motiver l'invention de techniques de détection, de visualisation et de surveillance :

Déclarez que quelque chose est invisible, inaccessible à l'imagerie visuelle, et quelqu'un (bien souvent, un artiste ou un scientifique) trouvera un moyen de la représenter. Prohibez le dévoilement d'une chose, maintenez-la hors de portée du regard, et sa puissance en tant qu'image dissimulée surpassera tout ce qu'elle aurait pu accomplir en étant révélée<sup>126</sup>.

L'image absente exerce alors un pouvoir proportionnel aux stratégies qu'elle suscite pour être révélée.

Au fil de ces analyses, un glissement apparaît : la représentation cinématographique des individus qui surveillent ou qui traquent (agents, inspecteurs, cadres) se transforme elle-même en exercice de surveillance ou de traque. Cette mutation est provoquée par des sujets qui cherchent à se soustraire à la prise de vue, poussant le dispositif à éprouver ses limites, et à tenter de les repousser. Par là, la caméra se découvre en dispositif capable non seulement

---

France, coll. « Perspectives critiques », 2011, p. 113.

126« Declare that something is invisible, inaccessible to visual imaging, and someone (usually an artist or scientist) will find a way to depict it. Prohibit something from being shown, hide it away from view, and its power as a concealed image outstrips anything it could have achieved by being shown », W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2011, p. 63.

d'accueillir le monde qui se présente sous son faisceau, mais, plus encore, d'aller scruter ce qui tente de se soustraire à son emprise. Or, nous allons voir que ce pouvoir de traque et de capture d'images est indissociable d'un découpage des corps ciblés. Le pouvoir de scrutation du dispositif cinématographique fragmente les corps à mesure qu'il les rend visibles.<sup>127</sup>

Tom Gunning a décrit la participation du cinéma des premiers temps à l'invention d'un regard surveillant, bien avant le déploiement de caméras et de dispositifs de surveillance dans le réel<sup>128</sup>. Dans *The Cinematic Society*<sup>129</sup>, Norman Denzin a mis en évidence les liens entre surveillance et voyeurisme, soulignant le rôle du divertissement cinématographique dans l'émergence d'une fascination culturelle pour les spectacles illicites. Catherine Zimmer a franchi un pas critique décisif dans l'article « Surveillance Cinema »<sup>130</sup>, en démontrant que l'invention cinématographique d'un regard surveillant n'a pas lieu uniquement dans la représentation d'instruments expressément liés à une pratique de scrutation (appareils photos, caméras, appareils de vision en tout genre), mais à travers une myriade de situations où l'appareil cinématographique lui-même s'apparente à un dispositif de surveillance.

Nous proposons ici une précision supplémentaire : la constitution d'un regard surveillant au cinéma, sous influence voyeuriste, est déjà biométrique, c'est-à-dire qu'elle représente, dès le départ, l'acte de scrutation comme un processus de réduction du visible en unités distinctes du tout dont elles proviennent – et que ces unités sont déjà des fragments du tout qu'est le corps humain. En décrivant la tendance voyeuriste du cinéma des premiers temps, Denzin touchait déjà du doigt sa nature fétichiste, et engageait tout un pan de la recherche sur les liens entre cinéma et surveillance du côté de l'adoration visuelle et de la scopophilie. Ce pan de la théorie s'est approché de très près, sans toutefois l'aborder véritablement, d'un étrange phénomène de mimétisme entre la nature fractionnante du regard fétichiste et celle des techniques de scrutation et d'identification du corps humain. Il est frappant que la théorie se soit arrêtée au parallèle peut-être trop généraliste, qui veut que le cinéma se déploie à travers une appétence scopique qui l'assimile, par essence, à un dispositif de surveillance. Cela ne suffit pas à saisir la ressemblance formelle très précise entre le fétichisme cinématographique des premiers temps et la tradition instrumentale, d'origine anthropométrique et de destin biométrique, qui ne peut identifier un corps qu'à l'issue de sa

---

127Tom Gunning, « Tracing the Individual Body », *op. cit.*

128*Ibidem*, p. 35.

129Norman Denzin, *The Cinematic Society : The Voyeur's Gaze*, Londres, Thousand Oaks et New Delhi, Sage Publications, 1995.

130Catherine Zimmer, « Surveillance Cinema : Narrative between Technology and Politics », *op. cit.*

fragmentation.

## CHAPITRE II : DÉMONTAGES ET REMONTAGES DU CORPS ET DE L'IMAGE

### I.2.1 L'Anthropométrie invisible (1894-1913) ?

L'histoire de l'identification du corps révèle, dès le départ, d'étroites corrélations avec le monde médical. Dans un texte retraçant la formation d'Alphonse Bertillon, Martine Kaluszynski rappelle ainsi le rôle décisif de sa formation inachevée en médecine<sup>131</sup>. Entre 1876 et 1879, alors qu'il est inscrit à l'école de médecine de Clermont-Ferrand, Bertillon mène une étude statistique sur les dimensions du squelette humain, et observe qu'elles sont uniques à chaque individu. À partir de cette observation, « Bertillon fonde son système d'identification sur la mensuration de certaines parties du corps : tête, bras, jambes, etc., respectant en cela les observations recueillies lors de ses mesures à la faculté de médecine »<sup>132</sup>. Ce transfert de techniques suggère que l'anthropométrie trouve sa source méthodologique dans le domaine de la connaissance médicale du corps humain.

Le geste thérapeutique et la méthode anthropométrique reposent sur un principe commun : on ne peut traiter le corps (le soigner, l'identifier) qu'à condition d'en connaître le moindre détail. Les gestes qui proviennent de chacun de ces domaines sont donc similairement concernés par le découpage minutieux de l'organisme. Christian Phéline<sup>133</sup> puis Hélène Samson<sup>134</sup> ont relevé qu'à ce titre, la véritable invention de Bertillon avait consisté non pas à identifier de manière empirique, mais à mesurer, et que l'objet principal de cette nouvelle appréhension du corps humain n'est plus le visage suspect mais le squelette. L'instrument-clé de cette reconnaissance change également : non plus l'œil, mais la toise. Cette « priorité à l'ossature »<sup>135</sup> instaure une transformation de paradigme qui semble exclure dans les grandes largeurs les techniques de prise de vue dans le domaine du contrôle visuel<sup>136</sup>. Jean-Lucien Sanchez rappelle à ce propos que Bertillon était ouvertement critique envers

---

131 Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus*, 2014 [En ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2716> <consulté le 10 juin 2021>.

132 *Ibidem*.

133 Christian Phéline, « L'image accusatrice », *Le Cahiers de la photographie*, No. 17, Laplume, ACCP, 1985, p. 10.

134 Hélène Samson, « Autour du portrait d'identité. Visage, empreinte digitale et ADN », *Intermédialités*, No. 8, « Envisager », Automne 2006, pp. 67-82.

135 *Ibidem*, p. 82.

136 Même si, dans celui de l'imagerie médicale, la radiographie de Röntgen fournit des images inédites du squelette humain. Cf. Lisa Cartwright et Brian Goldfarb, « Radiography, Cinematography and the Decline of the Lens », in Jonathan Crary, et Sanford Kwinter (dir.), *Incorporations*, New York, Zone Books, 1992, pp. 542-569.

l'identification photographique. Il rapporte les propos de Bertillon : « bien que ces fiches soient accompagnées de photographies, elles sont peu efficaces car les photographies sont prises sans uniformité, selon le goût des photographes, et les prévenus grimacent très souvent devant l'objectif »<sup>137</sup>. Pour le fondateur de l'anthropométrie judiciaire, la prise de vue ne saurait permettre une identification de qualité. Ouverte à la fois aux fantaisies de l'opérateur et aux ruses du corps observé, la photographie fait doublement défaut au projet de notation objective de l'identité. Le cinéma, par extension, est largement exclu du projet anthropométrique<sup>138</sup>.

Que dire de la réciproque ? Quelles traces trouve-t-on, au sein des œuvres contemporaines du bertillonnage, des techniques de vision déployées au sein de l'anthropométrie ?

Si l'anthropométrie est une *méthode*, elle exerce aussi une influence imaginaire considérable. Tom Gunning note que cette influence prend forme de manière « multimédia », à travers diverses formes d'expression artistique. En littérature, elle s'incarne à travers les personnages emblématiques du Monsieur Lecoq d'Emile Gaboriau et du Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle<sup>139</sup>, fins limiers rodés à l'investigation scientifique, qui combinent leur savoir-faire technique avec une intelligence instinctive. Mais le traitement cinématographique de l'anthropométrie est plus ambigu à l'écran. Alors que la méthode de Bertillon connaît une application triomphante entre le milieu des années 1880 et le milieu des années 1910, on note, au même moment, que cette méthode est apparemment absente dans la fiction cinématographique. Les héros de roman, eux, sont plus fidèles au triomphe « réel » de l'anthropométrie. Ce sont les agents zélés de l'identification : ils déploient un regard qui porte le paradigme anthropométrique à un point d'efficacité presque surnaturel. Par comparaison, le cinéma tarde à mettre en scène les prouesses de l'identification. En 1913 seulement, Louis Feuillade filme, sous les traits volatils de Fantômas, les premières coups d'éclat (anti-)anthropométriques à l'écran, en représentant avec minutie le protocole du bertillonnage

---

137Jean-Lucien Sanchez, « Alphonse Bertillon et la *méthode anthropométrique* », *Sens-Dessous*, 2012, Vol. 1, No. 10, p. 66.

138Nous reviendrons sur l'une des rares exceptions à cette indifférence pour l'image animée dans l'exercice de l'identification, que l'on trouve chez Boleslas Matuszewski. Alain Carou dans *Une nouvelle source de l'histoire*, rapporte le projet de l'opérateur : « à côté des fiches anthropométriques, des "fiches cinématographiques" permettraient de fournir un signalement plus complet d'un individu déjà condamné, "en faisant connaître son aspect véritable, sa démarche, ses allures naturelles." », Alain Carou, « Une nouvelle source de l'histoire, de Boleslas Matuszewski (1898) », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, No. 1, 2012, p. 19.

139Tom Gunning, « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », *Yale French Studies*, No. 108, « Crime Fictions », 2005, pp. 76-77.

dans un atelier de l'identification judiciaire [Fig. 33 ; Fig. 33b]. C'est la première fois qu'apparaît de manière flagrante, au cœur d'une intrigue, l'appareil technique de la police scientifique naissante.

Selon Tom Gunning, une forme de surveillance non-anthropométrique est bien présente au cinéma avant 1913, mais elle procède plutôt d'une tradition voyeuriste, ou bien ancrée dans le genre des péripéties policières burlesques. Gunning fait ainsi mention de plusieurs films des premiers temps qui mettent en scène des larcins pris sur le vif, voleurs de poulets ou garnements « capturés » par un personnage qui les interrompt et les châtie, à la fois sentinelle et bourreau<sup>140</sup>. Étrange déni ou retard du cinéma, qui persiste à travailler des formes archaïques du regard surveillant, alors que les méthodes policières connaissent, dans les mêmes années, un développement rapide et complexe du découpage anthropométrique du corps. Quelles sont les raisons d'une telle absence ? Le cinéma des premiers temps est-il vraiment resté indifférent, avant 1913, aux configurations du regard initiées au sein des ateliers de l'identification judiciaire ? Ne peut-on pas déceler, dans les œuvres de cette époque, les traces du « tournant anthropométrique » du regard surveillant ?

## I.2.2 Découpages

À première vue, le cinéma des premiers temps semble donc être resté globalement insensible aux subtilités de l'anthropométrie judiciaire. Gunning souligne que la fascination se porte plutôt vers des objets diamétralement opposés : les corps fantastiques qui échappent à l'emprise des agents de police.

Les films à « trucs », qui ont renouvelé l'apparence intrigante et les mutations du genre par l'intermédiaire de criminels mystérieux poursuivis par des agents de police incapables, ont occulté l'origine du genre de la fiction de détective. Martina [sic] Dahlquist a étudié plusieurs films à « trucs » tardifs, de 1908 à 1912 (*Le voleur mystérieux*, *Slippery Jim*, *Arth échappe encore*). Ces films emploient divers effets (dont l'animation d'objet – le principal « truc » post-Méliès, employé en France à partir de 1907), donnant vie à des brigands dotés de corps élastiques impossibles et protéiformes qui défient les lois de la nature. Ces coupables anamorphiques détachent leurs pieds pour se libérer de leurs chaînes, s'aplatissent pour passer sous des portes, se boudinent pour passer au travers de trous, et, par des trucs de montage opérés au montage, apparaissent par magie, s'évaporent d'un coin à l'autre de la pièce, ou disparaissent tout simplement. En lieu et place des corps prévisibles catalogués et identifiés par la police grâce à la méthode de Bertillon, ces criminels possèdent des corps de cinéma uniques qui reflètent la nature évasive (*slippery*) de l'image filmique et de ses dispositifs (*devices*). En tant que tels, ils incarnent un rêve utopique libertaire et anarchique,

---

<sup>140</sup>Tom Gunning, « Tracing the Individual Body : Photography, Detectives, and Early Cinema, » *op. cit.*, pp. 14-45.

l'équivalent visuel de l'insaisissable Fantômas, présenté au même moment dans la série de romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain<sup>141</sup>.

Par comparaison avec le tournant minutieux de l'anthropométrie, le cinéma semble faire office de défouloir formel et politique, diamétralement opposé au pouvoir de capture minutieuse des corps opéré par le bertillonnage. En tant que méthode de construction de corps élastiques et fuyants à l'écran, les « trucs » offrent précisément le remède à l'ordre anthropométrique : l'art des déformations, défigurations et métamorphoses sauvages. Ainsi, par opposition aux « corps prévisibles » sur lesquels repose le bertillonnage, le cinéma offre aux corps humains un pouvoir de dissemblance qui désarçonne, de manière imaginaire, l'autorité du corps construit par l'anthropométrie.

Ces corps ne sont pas les seuls à échapper aux protocoles rigoureux du bertillonnage. Les agents eux-mêmes sont représentés, le plus souvent, dans des situations grotesques, loin de la minutie scientifique véhiculée par l'anthropométrie. Les mises en scène cinématographiques des forces de l'ordre privilégient largement des courses-poursuites burlesques et violentes. Les exemples sont nombreux. Dans *Les Cambrioleurs*, d'Alice Guy (1898), des gendarmes cabriolent sur les toits pour interpellier des voleurs. Même spectacle dans *Poursuite de cambrioleurs sur les toits* (Pathé, 1900), et jusqu'aux bouffonneries des « Keystone Cops » : l'agent est un corps comique en puissance, surtout employé dans le genre autonome du « film de course-poursuite ». Donal W. McCaffrey propose ainsi une filiation entre la structure de la poursuite, qui suffit à produire un motif spectaculaire, et la présence de la police à l'écran<sup>142</sup>. Le cinéma des premiers temps semble à ce titre tenir à des représentations déjà caduques de l'action policière, et rester dans le déni des développements anthropométriques qui lui sont contemporains.

---

141« Trick films that renewed the mysterious appearances and transformation of the genre by introducing mysterious criminals pursued by frustrated police shadowed the origin of the detective genre. Martina [sic] Dahlquist has analyzed a series of late French trick films stretching from 1908 to 1912 (*Le voleur mystérieux*, *Slippery Jim*, *Arth échappe encore*). These films employ a battery of trick devices (including object animation—the principal post-Méliès trick effect, introduced in France around 1907), creating crooks with impossible flexible and protean bodies that defy the laws of nature. These anamorphic culprits remove their feet to shake off leg irons; flatten themselves thin enough to slide under doors; make themselves into sausage-like tubes to get through holes, and, through substitution cuts, appear magically, fade from one part of a room to another, or simply disappear. In place of the predictable bodies catalogued and identified by police through the Bertillon method, these criminals possess uniquely cinematic bodies mirroring the slippery nature of the film image and its devices. As such, they embody a utopian dream of liberation and anarchy, the visual equivalent of the insaisissable Fantômas being introduced around the same time in the serial novel by Pierre Souvestre and Marcel Allain ». Tom Gunning, « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », art. cit., p. 81 (nous traduisons).

142Donald W. McCaffrey, « The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy », *The Journal of the Society of Cinematologists*, Vol. 4/5, 1964-1965, pp. 1-8.

Cette lecture souffre de deux limites. La première repose sur le déni de l'anthropométrie. Si le cinéma des premiers temps fournit tant de personnages diamétralement rétifs à l'identification judiciaire (les « corps de cinéma uniques qui reflètent la nature évasive de l'image filmique et de ses dispositifs », selon Gunning) c'est que l'anthropométrie travaille un imaginaire de fond. Bien qu'absente à l'écran, elle forme la référence muette à laquelle s'opposent les héros métamorphes dans les films cités par Gunning. Le rôle du bertillonnage s'inscrit donc en creux, par son absence, et se montre capable, en secret, de déterminer l'invention formelle à l'écran. Dans cette lecture, le cinéma « réagit » aux prouesses de l'identification judiciaire : c'est donc que celle-ci détermine le contenu du spectacle.

La seconde limite repose sur une lecture réductrice de ce qu'est l'anthropométrie, et de la façon dont le cinéma l'exprime à l'écran. Jusqu'ici, nous avons identifié la présence du dispositif d'identification à travers des situations diégétiques : en affirmant que l'anthropométrie n'« existe » dans les films qu'à travers les formes mimétiques de son application réelle (par la représentation des agents de police et des procédures d'enregistrement et de mensuration du corps). Cette approche semble insuffisante : elle insinue que le cinéma ne traite de l'anthropométrie qu'en figurant à l'écran, du mieux qu'elle peut, les éléments de son existence profilmique.

Plusieurs films nous invitent à penser autrement le rapport entre cinéma et anthropométrie. Au lieu d'une reprise mimétique des éléments du réel procédural à l'écran, ces films expriment le sujet commun de l'anthropométrie et du cinéma des premiers temps : la manière d'appréhender le morcellement du corps. Pour suivre cette voie, nous proposons de dé-littéraliser notre rapport à l'anthropométrie, pour remonter, avant Fantômas, avant même les corps métamorphes cités par Gunning, le fil commun tiré à distance par le cinéma et par l'anthropométrie. Ce fil est celui du démontage et du remontage (des corps, des regards, de leur signification).

En 1898, William Heise tourne pour Thomas Edison une séquence humoristique intitulée *What Demoralized the Barbershop*. L'espace diégétique unique de ce film est découpé en deux sites distincts mais communicants. En contrebas, le salon lui-même, où deux barbiers rasent leurs clients. Cet espace communique, par un escalier, avec un étage supérieur que nous distinguons partiellement. Deux femmes s'y tiennent debout, sur le pas de la porte.



Seul le bas de leurs jambes est visible. Cela suffit à titiller les hommes qui les observent en contrebas [Fig. 34]. Un des barbiers en particulier, électrisé par cet aperçu, s'agite, rasoir à la main, taillant et tranchant grossièrement dans la barbe couverte de mousse de son pauvre client, à l'aide d'un rasoir monumental [Fig. 35].

Le découpage, sous la forme de l'activité du barbier, constitue déjà un sujet récurrent du cinéma des premiers temps, au moment où sort *What Demoralized the Barbershop*. En 1894, Heise lui-même avait coréalisé *The Barbershop*, avec William Dickson. La séquence est comparable, sans le *twist* voyeuriste. Un homme s'installe dans la chaise inclinée, le barbier entame sa coupe tandis qu'un autre client patiente en lisant le journal [Fig. 36]. Troisième barbier des premiers temps : en 1896, la Pathé tourne *Le Barbier fin de siècle*. Il s'agit d'un film à truc contemporain des débuts de Georges Méliès, mais précédant de peu ses premiers « changements de tête », qui datent de 1898<sup>143</sup>. Dans le film de la Pathé aussi, le barbier a la lame facile : son client s'agite sur sa chaise, ce qui empêche de le raser sans le blesser. Pour ne pas l'écorcher par accident, le barbier préfère trancher franchement, en sectionnant la tête qu'il rase ensuite, séparée du corps, profitant de son immobilité pour mener sa lame proprement sur la peau [Fig. 37]. En fin de séquence, il repose la tête sur le corps du client qui, satisfait, se recoiffe de son chapeau, paie, et sort.

Le rôle imaginaire du barbier est ici partagé entre une fonction cosmétique et une fonction anatomique : la lame vouée à effectuer un geste esthétique (coiffer, tailler la barbe) dérive, ou retourne plutôt, à sa fonction de scalpel. Elle fragmente le corps, se rappelant ainsi à ses origines anatomiques<sup>144</sup> et, par là, à la filiation imaginaire qui l'associe au cinéma : rappelons que pour Walter Benjamin, dans une image célèbre formulée dans « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », la caméra entretient avec le réel le même rapport que le chirurgien avec le corps humain :

Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle<sup>145</sup>.

---

143« Deux ans après *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), [Méliès] a l'idée d'*Un homme de têtes* : "Je vais faire un film dans lequel je changerai de tête." », Diane Arnaud, *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Paris, Rouge Profond, 2012, p. 23.

144Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2003.

145Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 300.

Pour Benjamin, le cameraman opère pour un art de la décomposition et de la synthèse. Le cinéma est en cela un art du découpage et de l'assemblage. Or ce processus, décomposition-synthèse, n'est autre que le principe même du rapport cinématographique au monde. À travers le spectacle de la fragmentation des corps, le cinéma s'éprouve comme art du montage. Les œuvres elles-mêmes expriment cette épreuve. Le cinéma se découvre art du montage à deux échelles simultanées, à celle de la diégèse et à celle du dispositif. Nous allons voir que les représentations de corps sécables suscitent un découpage de l'image filmique elle-même, et permet d'identifier au cinéma un principe commun avec l'anthropométrie : la maîtrise de la représentation du réel à mesure de sa fragmentation.

La représentation des barbiers et de leurs lames, on le devine à la lumière de *What Demoralized the Barbershop* et du *Barbier fin de siècle*, est en lien explicite avec l'imaginaire du découpage physiologique. Cet imaginaire s'étend dans d'autres territoires diégétiques, d'autres matières à fiction ancrées dans le spectacle du corps découpé. Heise, qui a tourné *The Barbershop* puis *What Demoralized the Barbershop*, a ainsi filmé une scène de décapitation, dans *The Execution of Mary, Queen of Scots*, en 1895. Le film met en scène l'exécution de la catholique Mary Stuart, condamnée pour avoir participé au complot contre sa demi-sœur et reine protestante Elizabeth I, en 1587. L'imaginaire de la guillotine a été analysé, par Daniel Arasse notamment, à la lumière de ses affinités avec les procédures culturelles et les mécanismes instrumentaux de la photographie<sup>146</sup>. Par comparaison, les corrélations entre l'art brutal de la décapitation (à la hache, et non assuré par « les effets machinaux »<sup>147</sup> de la guillotine), la pratique du barbier et la représentation cinématographique des corps, ont été peu décrites. Si le mécanisme de la guillotine contient en germe les principes de la capture photographique, le découpage des têtes antérieur à la guillotine est aussi, déjà, un art de génération d'une image. Trancher une tête, ça n'est pas seulement mettre à mort, c'est soumettre le corps à une procédure d'exhibition généralisée – produire des « tableaux » symboliques, comme l'a démontré Arasse<sup>148</sup>. La tête tranchée est d'abord une image<sup>149</sup>, présentée par le bourreau comme attestation et archive immédiate de l'exécution, et emblème d'une dissociation du pouvoir hors du corps royal.

L'exécution de Mary Stuart constitue un sujet tout trouvé pour la réflexion sur la

---

146Daniel Arasse, « Guillotine et Portrait », *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 165-177.

147Ibidem, pp. 43-110.

148Ibidem, pp. 165-171.

149Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L./Trafic, p. 26.

décapitation comme acte de génération d'une image. La décapitation de la reine complotiste fut, en réalité, double : la première, littérale, consiste en la séparation classique de la tête et du corps par la lame du bourreau. La seconde est moins connue, mais plus décisive en tant que pratique « imaginante » : lors de la décollation de la tête, un scalp accidentel supplémentaire eut valeur d'humiliation post-mortem, puisque lorsque le bourreau saisit la tête pour la présenter à la foule, il ne retint que la perruque brune et la tête roula au sol, révélant de courts cheveux gris que Mary Stuart gardait soigneusement cachés sous un postiche<sup>150</sup>. La présentation de la tête décollée du corps constitue la révélation d'une première image. Puis le fragment se fragmente encore davantage, et ce nouveau décollement produit une révélation supplémentaire, sous la forme des cheveux coupés courts. La lame du bourreau produit alors un effet analogue à celle du barbier-coiffeur, en combinant un geste de découpage à la production d'une image logée sous une couche dermique et pileuse.

Plus encore, *The Execution of Mary, Queen of Scots* engage l'art cinématographique lui-même vers le découpage de son propre corps pelliculaire. Selon Charles Musser, *The Execution of Mary, Queen of Scots* contient l'un des premiers trucages de substitution par arrêt de caméra<sup>151</sup>. La substitution du corps de l'actrice par un corps factice, décapité, passe ainsi par l'interruption d'une première prise, et le montage à une seconde. Le rapprochement est facile : au *cut* du montage correspond celui de la lame, le destin des images signifie et vaut ici celui du personnage. Dans la perspective d'une analyse croisée du cinéma des premiers temps, de l'imaginaire associé à la figure du barbier et des procédures anthropométriques, il est notable que les premiers emplois de ce trucage portent précisément sur le découpage du corps humain, comme si la diégèse avait indiqué une manière de procéder au dispositif. Il s'agit même, selon Musser, d'un des premiers cas de montage intentionnel tout court, non déterminé par les limites de temps de prise imposées par les pellicules du milieu des années 1890. En d'autres termes, *The Execution of Mary, Queen of Scots*, illustre un principe déterminant : le découpage des corps implique, pour être représenté à l'écran, le développement d'une technique cinématographique de découpage des plans. Deux corps se trouvent ainsi découpés : celui de la reine et celui de son support pelliculaire, le *truc* de la décapitation ne pouvant advenir, à l'écran, que par le découpage de la pellicule elle-même, selon une équivalence intrigante entre le cou et la pellicule. Sauf que, revanche du médium, l'art cinématographique

<sup>150</sup>Antoine Fraser, *Mary Queen of Scots* [1969], Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1994, p. 539.

<sup>151</sup>Charles Musser, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, pp. 86-87.

est un art de la suture, du montage, tandis que la tête de la reine reste décollée, brandie par le bourreau.

Un film d'Alice Guy prolonge cette réflexion sur l'art du découpage et du collage des corps et de la pellicule, tout en rappelant les procédures à l'œuvre dans les films de barbiers. *Chirurgie fin de siècle* (1900) voit un chirurgien et deux aide-soignants procéder à l'ablation du bras et de la jambe d'un homme anesthésié en début de séquence<sup>152</sup>. Le chirurgien brandit les deux membres amputés [Fig. 38], son assistante s'en débarrasse dans un seau qu'elle range dans un rebut adjacent [Fig. 39]. Le geste médical se retrouve réduit à une procédure de section. Comme le barbier et sa lame surdimensionnée dans *What Demoralized the Barbershop*, le chirurgien chez Alice Guy est équipé d'une gigantesque paire de ciseaux et d'une scie à métaux. Étrangement, il ne semble plus concerné une fois le découpage effectué ; ce sont ses assistants qui prennent en charge la procédure miraculeuse de la greffe. Une étrange séquence post-opératoire de remontage du corps advient alors. Ses deux assistants assurent la greffe du patient grâce à un bras et une jambe extraites d'un tonneau labellisé « pièces de rechange ». L'homme reconstitué est ensuite réveillé par l'air de deux soufflets de cheminée ; il se lève, agite ses nouveaux membres avec la joie d'un ancien malade qui se découvre guéri.

L'élément déterminant, dans *Chirurgie fin de siècle*, est le seau dans lequel on pioche des pièces neuves afin de reconstituer l'automate humain. Le film d'Alice Guy décrit ici un corps partagé entre la tradition cartésienne de l'organisme comme assemblage purement mécanique, et un corps cyborg à venir, délesté du souci de l'unité corporelle. Le réveil du patient amplifie encore cet imaginaire mécaniste : l'homme est réveillé par insufflation d'air, comme une machine à vapeur que l'on nourrit en carburant. Une fois encore, un truc de substitution permet la représentation d'un corps démembré à l'écran. Comme dans *Le Barbier fin de siècle*, ce truc permet non seulement de représenter des dissociations et des découpages, mais de faire advenir le miracle de la recomposition des corps – en d'autres termes, la

---

<sup>152</sup>On trouve un autre corps mis en pièce par un chirurgien dans *Une Opération mouvementée*, tourné par la Pathé en 1909. L'intrigue est étrange, et associe une pathologie du corps à une forme de criminalité. Un homme tranquille, assis sur un banc, se querelle avec une femme qui se sert du chapeau de l'homme comme siège pour son jeune enfant. Elle lui casse la jambe en l'emboutissant avec son landau. L'homme est mené dans un service de chirurgie, où, à l'aide d'une scie grossièrement affûtée sur une meule, on l'ampute. Pris d'une folie furieuse, il fuit sur une jambe, amorçant une course-poursuite désordonnée, semant terreur, désordre et malaise dans les parcs et les rues. L'homme devient furie, comme si la perte d'un membre générerait un trauma instantanément traduit en colère ravageuse. L'amputation irrésolue est associée à une forme de déviance pathologique qui se retourne contre l'amputé lui-même : le film s'achève lorsque l'homme retrouve la femme au landau et la bat, avant que la foule ne le capture.

prouesse du montage est exprimée à la fois par la technique de construction du film et par la diégèse. L'assemblage des corps par fusion de parties distinctes est évidemment parente de l'assemblage des plans au montage. Si *The Execution of Mary, Queen of Scots* assimile la fragmentation du corps au *cut*, les trucs par substitution chez le barbier et le chirurgien *fin de siècle* accomplissent le miracle de l'assemblage, de la synthèse ; du montage.

Le rapport avec l'anthropométrie judiciaire contemporaine est ambigu. On peut lire, en germe, la foi du cinéma en un corps volatil, composé de pièces détachées échangeables. Ce paradigme s'oppose nettement à la foi anthropométrique en un corps unique, tout entier solidaire d'une identité stable. Gunning note que certaines fictions plus tardives, autour de 1907, font ouvertement référence aux résistances qu'opposent les corps filmiques de brigands au système des « corps prévisibles catalogués et identifiés par la police grâce à la méthode de Bertillon »<sup>153</sup>. On se trouve alors dans un rapport littéral à l'identification, avec une mise en scène explicite de la police et de ses dispositifs. Il apparaît ici que le principe de démembrement est déjà en germe plus tôt, autour de 1900. Pas besoin de « présence policière » dans la diégèse pour constater que le cinéma des premiers temps est éminemment concerné par la dispersion du corps humain. C'est en cela que les bourreaux trancheurs de tête, les barbiers et les chirurgiens expriment la solidarité entre invention du montage et représentation du corps dispersé à l'écran – cette dispersion constituant le motif méthodologique principal de l'anthropométrie judiciaire. Une solidarité sur deux tableaux : celui de la fiction et celui de la table de montage.

La « fin de siècle » du barbier (chez la Pathé) et de la chirurgie (chez Alice Guy) est aussi, chez Georges Méliès, celle de *L'Illusionniste fin de siècle*. Dans ce film de 1899, un prestidigitateur mène des tours au gré des trucs par substitution. Une ballerine se matérialise sur un bureau depuis une chaise, puis disparaît dans un nuage de confettis [Fig. 40]. La « fin de siècle » se caractérise, ici encore, par une certaine indifférence pour l'intégrité du corps humain<sup>154</sup>. L'expression est communément associée aux mœurs décadentes et cyniques de la fin du XIXe siècle. Elle recouvre cependant une réalité plus précise que cela : la « fin du

---

153Tom Gunning, « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », art. cit., p. 81.

154De manière plus anecdotique, on trouve un autre corps découpé, emblématique du moment « fin de siècle » : la première affiche promotionnelle du journal littéraire *Fin de siècle*, paru entre 1891 et 1910, comprenait l'illustration d'une danseuse vêtue d'une tunique en résille et d'une jupe rouge, largement soulevée à la taille. La censure imposée par le ministère de l'Intérieur d'Ernest Constans, « Père la Pudeur » selon plusieurs périodiques, rendit nécessaire la réimpression de l'affiche, avec, à la place de la poitrine, de la taille et des cuisses de la danseuse, une zone blanche recouverte de l'inscription « Cette partie du dessin a été interdite ». Le corps « fin de siècle » apparaît décidément comme une entité morcelable.

siècle », dans chacun de ces trois films, implique le découpage du corps, leur folle fragmentation – et, éventuellement, leur synthèse.

Cette intérêt pour la fragmentation (en tant que méthode d'élaboration d'un récit filmique et en tant que spectacle du découpage physiologique) trouve à l'écran un lien de plus en plus explicite avec l'anthropométrie judiciaire, au fil des années 1900. On l'observe à travers une série de films qui mettent frontalement en scène le découpage du corps comme technique d'exercice du pouvoir policier, ainsi que comme forme de résistance opposée à ce pouvoir. Mais, ce qui est plus décisif encore, c'est que la mise en scène de corps sous surveillance et de regards surveillants continue à s'expérimenter à travers des moyens purement cinématographiques. La dispersion des corps constitue un sujet de choix dans les balbutiements du montage filmique, entre 1894 et 1913, puisque le découpage des corps entraîne un découpage de l'image elle-même. Mais advient, presque simultanément, un éclatement supplémentaire : celui du regard du spectateur. Nous allons voir que la représentation de corps dispersés, qui exprime et rejoue la condition anthropométrique de la fin du XIXe siècle, génère une dispersion du regard, un étoilement de l'attention portée à l'écran. Or cette faculté à garder à l'œil plusieurs éléments visuels dispersés à l'image constitue l'une des données structurantes du regard surveillant.

### **I.2.3 Corps en kit, images et regards composites**

La déformation et le découpage du corps trouvent des illustrations cinématographiques récurrentes dans les représentations des rapports avec la police. Alors que l'anthropométrie judiciaire s'est stabilisée durant les premières années du XXe siècle<sup>155</sup>, la fragmentation du corps passe du domaine de l'exercice du pouvoir (en isolant, entre autres, les empreintes digitales, les dimensions des membres, la couleur et la forme de l'iris) à celui des résistances opposées à ce pouvoir. Dans les œuvres que nous abordons ici, le découpage de son propre corps et l'auto-mutilation permettent des métamorphoses ponctuelles qui rendent inefficients les dispositifs d'identification biométrique. De manière plus déterminante encore, la mise en scène de ces dislocations est, pour le médium cinématographique, un terrain d'expérimentation de ses propres techniques de représentation. Nous allons voir qu'une fois encore, la figuration du corps morcelé à l'écran entraîne le morcellement de la représentation

---

<sup>155</sup>Ilsen About, « Les fondations d'un système national d'identification policière en France (1893-1914). Anthropométrie, signalements et fichiers », *Genèses*, No. 54, mars 2004, pp. 28-52.

cinématographique elle-même – non seulement, comme nous l'avons observé jusqu'ici, le morcellement des images, mais aussi le morcellement du regard.

Dans de nombreux films inspirés par les spectacles burlesques et les clowns des attractions foraines, le cinéma des premiers temps inflige de rudes épreuves au corps humain. Sur le plan du spectacle mis en scène, on connaît le grand ensemble des représentations burlesques. Sur le plan du spectacle « documentaire » aussi, le catalogue Edison s'enrichit rapidement de vues portant sur des corps désarticulés et des numéros de pure souplesse. Aux films inauguraux *Bertoldi, Table Contortionist* et *Luis Martinetti, Contortionist* (1894) [Fig. 41] succèdent entre autres *A Street Arab* (1898) [Fig. 42], *Japanese Acrobats* (1904) [Fig. 43] et *Latina Contortionist Act* (1905) [Fig. 44]. Ces films ont pour sujet la présentation de corps en performance : démembrements acrobatiques, torsions et extensions spectaculaires. Mais le dispositif de prise de vue ne se trouve pas lui-même « contorsionné ». C'est même plutôt l'inverse : la stabilité de la caméra doit reproduire le point de vue d'un spectateur tel qu'il percevrait, assis au sein d'une audience, les numéros des contorsionnistes. À la fin des années 1900, on assiste aux premières mises en intrigue de la déformation du corps dans des situations liées au pouvoir policier. Et, nous allons le voir, ces intrigues entraînent une certaine fragmentation de la forme filmique elle-même, mimétique aux fragmentations diégétiques. *Pickpock ne craint pas les entraves* (Segundo de Chomón, 1909) forme, avec *L'Insaisissable Pickpocket* (1908), un diptyque de films jumeaux, qui représentent le même personnage dans des situations similaires. Un homme, Pickpock ou « Le Pickpocket », est arrêté par la police et mis aux fers [Fig. 45]. Il se libère des liens qui enserrant ses chevilles par une torsion fantastique : ses pieds se dévissent de leurs mollets, et, désossés, s'extraient du cercle de métal qui les entrave avant de se reconstituer par fusion des pieds et des mollets [Fig. 46]. Le *truc* des chevilles tournant sur elles-mêmes est hérité d'une séquence de *Hôtel électrique*, tourné en 1908 par le même Segundo de Chomón, où deux bas de pantalon tournent sur eux-mêmes pour offrir les chaussures à la brosse autonome qui, d'elle-même, les couvre de cirage [Fig. 47]<sup>156</sup>.

Dans les deux cas, la fragmentation du corps est redoublée par la fragmentation du

---

<sup>156</sup>Le film que nous nommons *Pickpock ne craint pas les entraves* a été présenté sous ce titre au festival de La Rochelle, en 2017. Ce même film est également attribué à Ferdinand Zecca, notamment pour la copie qui s'ouvre sur un carton titre anglophone du film : *Slippery Jim*. C'est d'ailleurs ainsi que le désigne Tom Gunning dans « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI ». La circulation des *trucs* d'un film Pathé à l'autre laisse planer un doute sur l'auteur véritable de ce film. On est tenté de voir, dans la redite presque littérale de la torsion des chevilles de *Hôtel électrique* à *Slippery Jim*, le signe qu'ils sont tous les deux signés du même Segundo de Chomón.

cadre : les chevilles fracturées sont filmées en gros plan, isolant le bas des jambes du reste du corps. Le montage rejoue ainsi, par les variations d'échelles de plan, le processus de découpage corporel lui-même. Le parallèle avec les films de barbiers est ici marquant : dans un cas comme dans l'autre, la fragmentation du cadre et la fragmentation des corps (tête découpée, cheville fracturées) adviennent dans des séquences cosmétiques : le visage recouvert de mousse et débarrassé de poils inesthétiques, comme les chaussures s'offrant à un dépoussiérage et à un cirage énergique, sont des morceaux du corps qui s'offrent, comme des toiles, à une procédure de représentation picturale. Le corps, sous le blaireau et la lame du barbier, ou le cirage et la brosse, se laisse aller à sa pure dimension d'image, comme une toile sous les pinceaux d'un peintre, ou, peut-être davantage ici, comme un bloc de pierre que l'on taille pour en extraire un corps. Or, à chaque fois, l'apparat entraîne la section : le corps ne peut être décoré et admiré qu'à condition d'être scindé du reste du corps, et isolé par le montage : tête tranchée, cheville fracturée. La transformation du corps à l'écran passe par le double découpage du cadrage et du montage, exprimant la condition du corps filmique comme assemblage de pièces détachées.

Dans *Pickpock ne craint pas les entraves*, la désolidarisation des parties du corps (à l'image du remplacement des membres sectionnés par des « pièces de rechange » dans *Chirurgie fin de siècle*) s'inscrit ouvertement en opposition à l'autorité de la police et, par extension, à la prétention anthropométrique à maîtriser l'unité des corps. La suite du film approfondit ce rapport à l'autorité, par plusieurs séquences de transformations, de découpages, de compressions ou de dilatations du corps, qui permettent au fugitif d'échapper sans cesse à ses poursuivants en uniforme. Alain Carou et Matthieu Letourneux, dans *Le Cinéma des premiers temps et le discours médiatique du crime*<sup>157</sup>, décrivent le micro-genre de la prise et de l'évasion, qui caractérise toute une série de films, entre 1898 (date des *Cambrioleurs*, d'Alice Guy) et les années 1910. Pour Carou et Letourneux, il s'agit d'un genre hybride, qui mêle deux types de spectacles : « [celui] de la farce transgressive contre le gendarme (emprunté à la caricature et au récit en images), et [celui] des faits divers effrayants que dédramatisent les acrobaties comiques »<sup>158</sup>. Le film de Segundo de Chomón combine ces deux genres de spectacle, puisqu'une forme d'acrobatie contorsionniste sert précisément à mystifier des agents.

---

<sup>157</sup>Alain Carou et Matthieu Letourneux, « Le Cinéma des premiers temps et le "discours médiatique" du crime », art. cit., pp. 30-47.

<sup>158</sup>*Ibidem*, p. 36.



Contorsionnisme extrême, poussé jusqu'à un point de rupture : le corps et l'image se brisent plus qu'ils ne se tordent. Pour preuve, dans une des séquences de *L'insaisissable Pickpocket*, le corps du fugitif éclate en quelques dizaines de pavés à son effigie [Fig. 48]. Le costume trois pièces du personnage, orné d'un motif en quadrillage de la tête aux pieds, souligne qu'il s'agit là d'un corps prédécoupé, prêt à se tomber en morceaux. Mais cet art de l'éclatement est aussi celui du montage filmique, qui éprouve l'agilité de ses propres dispositifs à « trucs » ainsi que la gestion des différentes valeurs de plan : comme nous l'avons mentionné, le truc des chevilles brisées donne lieu à un montage articulant plan moyen et gros plan. On observe en cela une double métamorphose : à l'échelle diégétique, elle dote le personnage d'une aptitude à s'atomiser, à se transformer en une matière nouvelle qui n'a plus rien à voir avec l'organisme humain. La fracture de chevilles entre dans cette panoplie : Pickpock, le héros, est maître d'un corps qui organise son propre éclatement. Mais, seconde métamorphose plus décisive encore, cet éclatement organisé est aussi celui du montage, capable d'opérer de vifs changements d'échelles pour éprouver ses propres pouvoirs de continuité du récit dans le (dé)montage du regard, et le maintien d'une intégrité narrative à travers l'abandon d'une mise en scène qui mimerait, par la persistance d'une échelle continue, la figuration d'un regard incarné (comme c'est le cas dans les films de contorsionnistes que l'on trouve dans le catalogue Edison).

En 1908, la variation d'échelles de plan constitue un enjeu considérable dans l'établissement d'une grammaire cinématographique. En Angleterre, George Albert Smith travaille les très gros plans depuis 1900. Dans *Grandma's Reading Glass*, il filme un jeune garçon et sa grand-mère dans leur intérieur. Le garçon s'amuse à scruter, à travers la loupe massive de sa grand-mère, les éléments de son entourage immédiat : le mécanisme d'une montre à gousset, un canari en cage, l'œil de sa grand-mère, un chat vêtu d'un collier à ruban [Fig. 49 ; Fig. 50 ; Fig. 51 ; Fig. 52]. La variation des échelles est justifiée par la désignation explicite de la source diégétique du regard : l'œil dirigé à travers la loupe. *Grandma's Reading Glass*, en effet, est entièrement structuré par des regards et des raccords regards. Il n'est de gros plan qui ne soit justifié par une projection de l'œil de l'enfant : tout ce que nous pouvons voir, nous spectateurs, est d'abord perçu par ce dernier. Une logique identique est à l'œuvre dans *As Seen Through a Telescope*, tourné par le même George Albert Smith, la même année. Un homme projette son regard à travers une longue-vue sur une cheville de femme, alors que celle-ci laisse un autre homme nouer les lacets de ses souliers [Fig. 53]. Comme dans

*Grandma's Reading Glasses*, le grossissement de la vue et le découpage du corps sont explicitement associés à l'utilisation de « la caméra, avec ses ressources propres, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses ralentissements et ses accélérations de l'action, ses agrandissements et ses réductions »<sup>159</sup>.

Dans les films de Segundo de Chomón, la variation des échelles de plan ne trouve pas de justification diégétique. Elle procède d'une pure volonté de voir plus près, pour produire le truc des chevilles cassées. Les variations du montage cinématographique procèdent ainsi directement d'impératifs posés par la représentation du corps fragmenté : cette représentation exige un truc qui exige lui-même, pour représenter le découpage du corps, un découpage plus resserré du cadre. Il faut resserrer le cadre pour concentrer l'attention sur les chevilles, et maximiser l'effet du truc. Le double découpage du corps et du cadre procède ainsi d'un impératif pragmatique qui veut que, pour que le truc puisse être mis en place, seule la partie « truquée » du corps soit représentée. Il n'est alors de corps cinématographique truqué qui ne soit aussi un corps éclaté, perçu à travers différentes échelles de regard.

Dans l'histoire des représentations du crime (qui est l'angle d'approche choisi par Carou et Letourneux), la stratégie de déformation du corps est une arme duelle, exercée à la fois par les malfaiteurs et par les forces de l'ordre. L'opposition entre agents et brigands prend la forme d'une sorte de compétition anatomique où l'instrument de la compétition est le corps métamorphe. Chez Pickpock, le corps sécable permet de fuir, de glisser littéralement entre les mains des agents, de se désolidariser de lui-même pour échapper aux entraves. Nous pouvons observer que dans ce micro-genre de la prise et de l'évasion, l'autre acteur du duel, c'est l'agent. Lui aussi se trouve doté d'un pouvoir de métamorphose qui touche à l'intégrité de son corps, et qui produit un geste de découpage dans le montage des images.

On en trouve un exemple dans *La Valise du policier* (Pathé, 1909) : un gang de voleurs de chaussures sévit dans un hôtel. Un détective est dépêché sur les lieux, équipé d'une étrange valise. Un voleur se présente, la subtilise. La valise s'ouvre alors, laissant échapper un lasso qui se saisit du malfaiteur. Le fétichisme du larcin (les vols de chaussures, fragments du corps – nous reviendrons sur cette dimension fétichiste, et sur le rapport qu'il entretient avec la falsification du corps) est répliqué par la fragmentation et la délocalisation du corps du policier, qui déploie sa main à distance, dans une valise chargée d'empoigner les malfaiteurs à

---

<sup>159</sup>Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939 », *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 306.

sa place. Au vol de pieds répond l'intervention d'une main. Un film de Roméo Bosetti, *L'Agent a le bras long* (1909) illustre plus expressément ce (dé)montage du corps, et ce qu'il implique pour le démontage de l'image. Le film met en scène un agent de police doté d'un bras extensible qui lui permet d'indiquer une direction, de servir de passerelle entre la berge d'une rivière et l'autre, ou encore d'arrêter un malfrat en cavale [Fig. 54 ; Fig. 55 ; Fig. 56]. Cette dernière séquence est particulièrement signifiante, en termes de représentation des corps truqués. L'agent se lance à la poursuite d'un « Apache »<sup>160</sup> qui escalade la façade d'un immeuble. Grâce à son bras télescopique, il grimpe sur les toits. Là-haut, piochant à l'aveugle dans le conduit des cheminées, il déroule son bras dans les intérieurs parisiens, à la recherche du malfaiteur. Une fois encore, l'autonomisation d'un membre se reflète dans le montage des images lui-même. Le corps dispersé ne peut plus être contenu dans un seul et même plan. Plus encore, ce corps distendu est distendu davantage par l'alternance entre les plans de l'agent sur les toits et ceux de sa main fouillant les intérieurs [Fig. 57 ; Fig. 58]. Ici, l'anatomie difforme résulte du montage des images elles-mêmes : ce sont ces plans en alternance qui signifient que le corps doit être compris comme un corps fragmenté, tellement distendu que la main et le tronc sont devenus des entités différentes. Le « bras long » de l'agent implique ainsi davantage qu'une extension des membres ; il est plutôt devenu un membre à part, indépendant, distinct du corps principal – en tout cas, tel que l'exprime le montage.

Cette extension, au point de devenir fragmentation, voire autonomisation, s'exprime également dans la distribution de l'activité sensorielle de l'agent. En plongeant sa main successivement dans quatre cheminées, il tâtonne dans les appartements pour chercher à l'aveugle le malfrat qui s'y est réfugié. Les yeux de l'agent lui-même ne servent pas à voir. Le regard véritable est incarné au bout des doigts, dans ces mains qui déploient, pour reprendre la terminologie établie par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, une appréhension haptique du monde, c'est-à-dire une rencontre avec le monde en tant que surface ; « c'est sur la surface, et sur elle seule, [que l'espace haptique] cherche à établir une unité »<sup>161</sup>.

Seulement, la propagation du regard par l'intermédiaire de la main ne se fait pas sans dommages ni ratés : la surveillance policière est enrayée par cette désolidarisation sensorielle.

160Dominique Kalifa, « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, No. 4, « Images de l'enfance et de la jeunesse "irrégulières" », 2002, pp. 19-37.

161Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* [1981], Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2002, p. 118.

Le transfert de l'œil au bout des doigts perturbe la propagation du regard : l'agent distendu souffre en effet d'une autonomisation mal ajustée du regard haptique, puisque sa main se trompe plusieurs fois en rapportant les mauvaises proies, à savoir un homme endormi puis une femme. Le regard haptique est donc un regard semi-aveugle, partiellement incompétent, faillible. La main au bout du bras détient ici un rôle cynégétique (du grec ancien *Kynêgetiká* ; « mener des chiens »), elle agit comme un basset chargé de rapporter les animaux au chasseur – un jeune chien incapable de flairer les proies correctement, que l'on laisse courir dans les bois au-delà de la portée de notre regard, sans être certain que le chien y trouvera la bonne proie. La distinction des plans de la main par rapport aux plans de l'agent accentue l'indépendance du membre envers le corps. La réunion de la main et du regard oculaire dans le même plan, quand la main est ressortie du conduit de cheminée, révèle l'étrangeté du regard haptique de la main pour le regard oculaire, lorsque l'agent ne reconnaît pas, avec ses propres yeux, ce que la main a pris pour une proie – « mais vous n'êtes pas mon voleur ! » s'écrie-t-il à chaque mauvaise prise extirpée hors des cheminées qui trouent les toits de Paris.

Nous retrouvons ici la distinction sensorielle de l'œil et de la main mise en scène dans *What Demoralized the Barbershop*. Souvenons-nous : le barbier se trouvait dispersé entre la contemplation des jambes nues d'une part et, de l'autre, la dangereuse agitation du rasoir dans sa main, sur la peau du visage du pauvre client [Fig. 59]. D'un côté, l'intensification du regard, de l'autre, celle de l'activité de la main. Par certains aspects, l'excitation d'un organe semble s'étendre à l'autre, l'œil et la main se trouvant tissés dans un même réseau sensoriel, puisque l'énergie de l'un se transmet à l'autre. En réalité, ce film démontre surtout la désolidarisation pragmatique de l'œil et de la main : l'intensification du regard entraîne une forme d'anarchie sensorielle globale, la main n'étant plus tempérée par l'activité régulatrice du regard. Nous avons décrit le mimétisme entre le découpage des jambes dans le cadre de la porte et la frénésie de découpage qui s'empare du barbier et de sa lame, comme si l'homme, excité par ces jambes tranchées, ne pouvait se retenir de trancher le corps étendu sous ses mains. Cette contagion du découpage se manifeste aussi au sein de l'appareil sensori-moteur du barbier lui-même. L'œil est pris, accaparé par les jambes nues ; la main, à cette occasion, s'autonomise. En termes deleuziens, séparée du système sensori-moteur<sup>162</sup> qui la synchronisait avec l'œil, elle reproduit de manière anarchique et auto-expressive un geste de découpage, en infligeant à la tête du client son propre destin de membre sectionné. Tout concourt ici au morcellement,

---

162 Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

comme si la main du barbier-spectateur était prise par une pulsion visant à reproduire, par un geste de découpage effréné, le fétiche admiré.

L'articulation de l'œil et de la main pose un problème sensoriel et politique, étroitement lié à des questions de surveillance, dont s'est emparé le cinéma. *La Police en l'an 2000* (Roméo Bosetti, 1910) offre ainsi une représentation fascinante de la vision policière en tant que prise, c'est-à-dire en tant que geste de préhension à la fois tactile et oculaire. Depuis une nacelle aérienne, deux agents scrutent la ville en contrebas à la longue-vue [Fig. 60]. Le film offre la représentation subjective et comme conjuguée de cette vision « individuelle à deux » : l'écran réunit en une même vue binoculaire ce que perçoivent simultanément les deux hommes [Fig. 61]. Ce dispositif stéréoscopique de conjugaison des regards laisse place à une capture non-optique : les agents brandissent deux immenses perches télescopiques leur permettant d'agripper les malfaiteurs à distance [Fig. 62] et de les maintenir captifs dans leur nacelle volante.

Par comparaison avec *L'agent à le bras long*, *La Police en l'an 2000* offre la représentation d'une conjugaison sensorielle réussie. Emmanuelle André juge que le film de Bosetti reprend en cela l'imaginaire d'un regard policier omnipotent, véhiculé par la revue *L'Œil de la police* (1908-1914) :

Dans les pages de *L'Œil de la police* comme dans le film de Bosetti, l'œil est actif, capable de produire des relais dans l'image, des figures visuelles qui atteignent directement leurs cibles. La main est un moyen par lequel son regard diffuse. Aucune main *a priori* dans le film de Bosetti n'agit pour le compte des policiers : c'est la pince qui finalement sert à attraper. Et, de fait, la société issue du bertillonnage est fondée sur une hypertrophie du regard, une hypertrophie *qui se voit*, comme le montrent les pages de *L'Œil de la police*, et laisse peu de place à la manualité, sinon de manière détournée<sup>163</sup>.

À ce titre, *La Police en l'an 2000* forme une éloge du regard surveillant comme art de tenir ensemble ce que l'on voit. De le tenir fermement dans le plan, d'abord, par la vision stéréoscopique, ainsi que, plus littéralement, par le prolongement mécanique du regard qui vient piocher les corps visés par les agents. Peu de place, donc à une « manualité » indépendante du regard. La main ne doit exister qu'en tant que *mainmise*. Sinon, elle s'émancipe et perturbe l'autorité du regard surveillant (comme dans la fouille à l'aveugle de *L'agent à le bras long*).

Cette désolidarisation du regard par le biais de la main dans un contexte de criminalité

---

163Emmanuelle André, *L'Œil détourné. Mains et imaginaires tactiles au cinéma*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020, p. 108.

et de surveillance est mise en scène dans plusieurs œuvres, au fil du XXe siècle. Le roman de Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*<sup>164</sup>, est l'histoire d'un homme qui se voit greffer une main. Celle-ci révèle, de vol en meurtre, une tendance malfaisante qui trahit son origine indigne : la main a été prélevée sur le corps d'un criminel. Au fil du XXe siècle, *Les Mains d'Orlac* inspire quatre adaptations filmiques, de *Orlacs Hände* (Robert Wiene, 1924) à *Hands of a Stranger* (Newton Arnold, 1962). Emmanuelle André a décrit en détails le pouvoir de (dé)régulation du regard associé à chacune de ces mains cinématographiées<sup>165</sup>. Un film antérieur à toutes ces adaptations, et même au roman de Maurice Renard, met en scène un personnage embarrassé par son greffon qui répond à d'anciennes pulsions criminelles. Dans *The Thieving Hand*, de James Stuart Blackton (1908), un manchot vagabond trouve un anneau dans la rue et le rapporte à son riche propriétaire. Pour le remercier, l'homme lui offre un nouveau bras dans une boutique de membres artificiels [Fig. 63]. Le greffon, une fois fixé sur le corps de son nouveau propriétaire, pioche de manière autonome dans tous les manteaux des passants, ce qui fait du vagabond un voleur malgré lui [Fig. 64]. La fin du film révèle que le bras appartient à un malfaiteur, qui retrouve son membre lors de la scène finale, derrière les barreaux [Fig. 65]. On trouve dans ce film un écho évident à *Chirurgie fin de siècle*, sous la forme du greffon qui circule sans problème d'un corps à un autre. La boutique de membres artificiels constitue même un réservoir d'organes, au même titre que le tonneau plein de « pièces de rechange » dans la salle d'opération du film d'Alice Guy.

*The Thieving Hand* décrit un rapport singulier entre la main et l'individu, entre le fragment et la totalité, ainsi qu'entre le corps criminel et le regard surveillant. La condition anthropométrique est métonymique, elle veut qu'un isolat suffise à révéler les caractéristiques du tout – comme une simple empreinte digitale suffit à désigner son porteur. Or ici, le fragment isolé ne renvoie pas à un « tout » propre, à une identité stable et unique, mais fonctionne par contagion, puisque le passage de la main d'un corps à un autre entraîne, chez le corps greffé, une réplique du corps originel. Un morceau du corps du voleur peut « infecter » un corps hôte et le transformer en voleur lui-même. À l'inverse de la synergie entre le fragment et le tout qui caractérise la logique biométrique, le greffon maléfique du film de Blackton est caractérisé par une certaine volatilité. L'organe, au lieu d'attester d'une identité stable, permet à une identité d'essaimer vers d'autres corps ; de disperser ainsi l'identité plutôt

164Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, Paris, Nilsson, 1920.

165Emmanuelle André, *L'Œil détourné. Mains et imaginaires tactiles au cinéma*, op. cit. Cf. en particulier le chapitre 5, « L'œil aveuglé, leçons politiques », pp. 132-152.

que d'en fournir l'élément stable.

Mais c'est avant tout le regard du spectateur lui-même qui devient volatil, pour appréhender ce corps en fragment. Comme de nombreux films des premiers temps mettant en scène des larcins, *The Thieving Hand* implique une dispersion dynamique de l'attention, un éclatement du regard qui est précisément requis par le regard surveillant. Pour apprécier le film, le spectateur doit voir à la fois une main et l'autre : le greffon maléfique scinde le personnage greffé en un double sujet. Les parties de son corps ne sont plus solidaires, sa main criminelle formant une sorte d'intrigue parallèle au reste du corps. Pour jouir de ce double spectacle, le regard du spectateur doit ainsi apprendre à s'étoiler. C'est la fragmentation décisive qui se joue dans la pratique du regard surveillant : l'œil se trouve forcé de suivre cette dispersion et d'apprendre à voir plusieurs choses à la fois, comme un agent de surveillance ou un détective en « planque » doit garder rester attentif à une effusion de gestes parfois simultanés.

Nous avons pu observer jusqu'ici la double fragmentation des corps à l'écran et du montage des plans. *The Thieving Hand* suggère une troisième forme de fragmentation, qui touche à tout le genre du cinéma de surveillance et qui s'expérimente dans ce cinéma des « corps en kit » (corps des personnages, corps de la pellicule) : la fragmentation du regard lui-même, qui complique l'exercice de la surveillance.

#### **I.2.4 Le regard étoilé**

*The Thieving Hand* joue sur deux tableaux caractéristiques des rapports de surveillance. D'une part, ce film inscrit le *trope* comique du démembrement dans une représentation du crime. En cela, il évoque la fragmentation anthropométrique du corps : la main qui sème le chaos est d'abord celle d'un meurtrier. La fragmentation anatomique se rapporte donc toute entière à une identité physiologique criminelle. D'autre part, ce film illustre une donnée fondamentale des rapports de surveillance, qui est la dispersion du regard. La surveillance moderne est en effet une pratique à deux facettes, à la fois mémoire et regard. Elle consiste à forger une banque de données et de référencements de l'identité des corps suspects : le désir de Bertillon était, en premier lieu, d'établir « une méthode de classement »<sup>166</sup>. De l'autre, et c'est la raison pour laquelle les films relevant d'une esthétique de

---

<sup>166</sup>Jean-Lucien Sanchez, « Alphonse Bertillon et la *méthode anthropométrique* », art. cit., p. 66.

la « prise sur le vif » décrite par Gunning nous intéressent ici, surveiller, c'est apprendre à consacrer son attention à plusieurs éléments simultanés. La surveillance est une méthode, ou une pédagogie, du regard dispersé. Cela s'exprime parfaitement dans *The Thieving Hand*, comme dans plusieurs autres films du tournant du XXe siècle, où la mise en scène cinématographique se déploie sur plusieurs scènes simultanément imbriquées dans un même plan. Une séquence du film de Blackton permet d'exprimer ce phénomène.

Le vagabond greffé devient une entité duelle, synthèse imparfaite de deux corps distincts. La main jointe au reste du corps ne « prend » pas parfaitement, comme on dit qu'une greffe « prend » lorsque un organe est toléré par le système immunitaire et se fond, sans être rejeté, dans l'ensemble des systèmes vitaux. La main voleuse est physiquement associée au corps du vagabond, mais elle mène sa propre vie. Elle instaure par là un double tableau à l'écran, une double scène qui disperse nécessairement le regard du spectateur au sein du plan. C'est en cela qu'il s'agit d'une « main voleuse » (« *thieving hand* ») désignée par le titre : elle chaparde à la fois les bijoux des passantes et l'attention du spectateur. L'unité du plan se trouve en effet mise en péril par le dédoublement du spectacle, la dispersion de l'attention entre la main autonome et la main originelle, entre la main noble du vagabond au grand cœur et celle, vicieuse, du criminel dont elle provient. L'effet comique de *The Thieving Hand* réside ici dans la perception d'une non-correspondance entre le corps et le greffon. Cette étrangeté est particulièrement visible lorsque le vagabond, nouvellement greffé, retourne dans la rue pour vendre des cigares à la sauvette. Cette séquence fonctionne selon un jeu de leurre, la main gauche profitant du détournement du regard des passants, magnétisés par les cigares brandis sous leur nez par la main droite du vagabond, pour se servir dans les poches de leur manteau [Fig. 66].

Ce corps mène une double vie, et transforme le vagabond en prestidigitateur malgré lui. *The Thieving Hand* organise alors un jeu de capture et de distribution des regards qui est en lien (et en défi) direct avec la vigilance du regard surveillant. De la même manière qu'un magicien habile sait aiguiller l'attention de son audience vers un point précis pour effectuer, en un autre point, un tour de passe-passe, le vagabond agite la main droite pour voler de la main gauche. À ce titre, nous assistons ici à une mystification visuelle qui reprend, tout en s'en distinguant, les codes du genre naissant du film de magie<sup>167</sup>. *The Thieving Hand* combine

<sup>167</sup>Ce genre est double. D'une part, un ensemble de films mettent en scène des tours reproduits tels quels devant la caméra, sans l'assistance du montage cinématographique. De l'autre se trouve le grand ensemble des films à trucs, inaugurés avec *The Execution of Mary, Queen of Scots*. Matthew Solomon montre que les années 1898-1908 marquent un développement coordonné de la magie sur les planches et de la magie à l'écran, les



u n *truc* cinématographique (l'animation, par le montage, d'un membre factice) avec la production d'un tour « archaïque », pré-cinématographique, sous la forme du regard leurré par une main qui s'agite pour accaparer l'attention du spectateur et laisser l'autre main opérer dans l'ombre.

Ce corps duel a pour fonction première de distraire l'œil qui le rencontre. La désolidarisation complexifie non seulement ce corps (en l'hybridant), elle complexifie aussi et surtout l'expérience visuelle qui cherche à l'appréhender : le corps fragmenté entraîne une perception elle-même disjointe du greffon et du corps originel. Or, cette désolidarisation du regard constitue une problématique centrale pour la théorie et l'invention d'une méthode du regard surveillant. Surveiller, c'est apprendre à ne pas se laisser duper par les leurres, et à isoler, dans le champ chaotique du visible, les éléments signifiants. La logique de la prise « sur le vif » décrite par Gunning<sup>168</sup> résulte directement de cette faculté à filtrer le réel, à suivre du regard ce qui cherche à rester discret, et à distinguer, dans le chaos de la perception, des gestes et des corps qui travaillent à ne pas se dévoiler, ou bien à ignorer les signaux manifestes qui parasitent et détournent l'attention d'autres phénomènes plus discrets mais plus signifiants.

*The Thieving Hand* traite cette dispersion du regard sur un mode humoristique, selon un « comique de divergence », tel qu'on pourrait définir la séquence de vol et de leurre en pleine rue. Mais, plus largement, le cinéma des premiers temps exerce le regard surveillant à rester attentif à des éléments coexistant de manière simultanée dans le plan. Si ce cinéma exprime et anticipe les formes du regard surveillant, c'est, en premier lieu, par cet apprentissage du regard divergent. Nathalie Delbard met en évidence le strabisme du représenté et de la représentation elle-même, à travers son étude des « regards divergents du portrait »<sup>169</sup>. Tout regard surveillant doit, de la même manière, se projeter de manière torve, fouillant les confins du visible, laissant volontairement de côté le spectacle le plus frontal pour tenter de percevoir des gestes et des phénomènes à peine visibles, dispersés dans le plan. On peut avancer, au vu des films abordés ici, que le cinéma fournit l'espace imaginaire de cet apprentissage du regard. Un film de 1905 illustre la corrélation entre dispersion de l'attention

---

tours les plus spectaculaires s'établissant précisément dans le passage d'un medium à l'autre, l'art du trucage filmique reformulant l'art de la prestidigitation sur scène. Matthew Solomon, « Up-to-Date Magic : Theatrical Conjuring and the Trick Film », *Theatre Journal*, Vol. 58, No. 5, « Film and Theatre », Décembre 2006, pp. 595-615.

168Tom Gunning, « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », *op. cit.*

169Nathalie Delbard, *Le Strabisme du tableau. Essai sur les regards divergents du portrait*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2019.

et construction d'un regard surveillant.

Dans *The Kleptomaniac*, une femme se rend dans un grand magasin et commet un vol. Coiffée d'une grande robe et d'un manteau noirs, sa silhouette se confond aisément avec celles d'autres femmes, affairées comme elle dans les rayons du magasin [Fig. 67]. Nous verrons que l'anonymat de la silhouette, qui caractérise les corps à l'ère de l'uniformisation industrielle de l'habillement, devient, dans d'autres œuvres du XXe et du XXIe siècles, un mode de camouflage et de disparition volontaire. Mais au début du XXe siècle, cette ressemblance cause déjà un certain trouble dans la faculté à distinguer les identités individuelles dans un ensemble de corps similaires. Le spectateur de *The Kleptomaniac* doit surmonter la ressemblance extrême des silhouettes féminines pour arriver à déceler le corps suspect, et l'instant prégnant du vol. Le film incite donc son spectateur à développer avec l'image un rapport de détection qui restructure, au même moment, toutes les logiques instrumentales de surveillance et d'analyse du réel. Friedrich Kittler a mis en évidence la logique transmédiatique de mathématisation du monde qui s'opère dans la mutation informatique des techniques, au fil du XXe siècle. Cette mutation est entamée bien avant l'avènement des ordinateurs à proprement parler : elle prend pied dans l'instauration d'un réflexe de distinction, de mensuration et d'identification systématique des formes et s'exprime, autour de 1900, dans la stabilisation des procédures anthropométriques. La singularité du phénomène réside précisément dans sa nature transmédiatique : pour Kittler, chacun des instruments qui permet de « scanner, cartographier »<sup>170</sup> le réel œuvre à l'élaboration d'un système global qui assure l'appréhension mathématique du monde. Toutes les strates du sensible se trouveraient soumises à une logique de mathématisation. Kittler précise, en bon lecteur de Marshall McLuhan, que selon les critères dominant à la fin du XIXe siècle, le réel ne devient lisible qu'au rythme de son découpage en éléments distincts et mesurables, et selon l'inscription de ces éléments dans des « arrangements en circuits » et « des diagrammes d'observabilité » (*diagrams of observability*)<sup>171</sup> : on n'appréhende pas tant ce que l'on perçoit que ce que ces systèmes déduisent de notre perception empirique.

Un film tel que *The Kleptomaniac* suggère que le cinéma est directement concerné par ce rapport au monde. La séquence de vol dans le grand magasin démontre la nécessité de tracer dans le réel des « circuits » de perception, des agencements privilégiés qui permettent

---

<sup>170</sup>Friedrich A. Kittler, *Essays : Literature, Media, Information Systems*, Amsterdam, G+B Arts, coll. « Critical Voices in Art, Theory and Culture », 1995.

<sup>171</sup>*Ibidem*, p. 30.

d'associer l'acte de vision à un effet de détection. La prise de vue engage, comme le montrent les leurres et dispersions de l'attention visuelle dans *The Kleptomaniac* et *The Thieving Hand*, une éducation du regard qui traverse les disciplines de ce début de siècle. C'est en cela que le cinéma dialogue avec les dispositifs de surveillance et d'identification qui font autorité autour de 1900 : en produisant à l'écran l'expérience d'une dispersion méthodique de l'attention, et en exerçant son spectateur à appréhender et à dominer une image plurivoque. Car l'instant du larcin, dans *The Kleptomaniac*, n'apparaît pas de manière évidente à l'écran. Il est enfoui dans le plan, visible mais en concurrence avec d'autres événements simultanés, la silhouette coupable étant difficilement distinguable des silhouettes qui l'entourent.

Le cinéma des premiers temps éprouve ainsi à sa manière ce qu'implique l'exercice de la surveillance : une politique du regard dispersé. Les deux mains adverses du vagabond dans *The Thieving Hand* et la voleuse à la silhouette anonyme, dans *The Kleptomaniac*, fournissent, pour leur spectateur, les motifs d'un exercice d'étoilement de l'attention. J. K. Petersen, auteur d'un ouvrage de référence sur l'invention technologique de la surveillance<sup>172</sup>, décrit ainsi la formation du regard surveillant à travers des procédures de détection et, surtout de distinction de valeurs, de signes et de formes singulières dispersées. Il considère que les premiers portraits photographiques de criminels établis par la firme de détectives privés Pinkerton, entre 1850 et 1870, constituent les premiers instruments de ce mode de détection : ce sont des objets qui résument et simplifient l'apparence du corps et du visage, et exercent en cela les agents à reconnaître en priorité certains traits physiologiques signifiants<sup>173</sup>. Ainsi, l'histoire technologique de la surveillance suit une logique qui consiste à dompter la dispersion sensorielle, pour en faire une méthode d'investigation du réel. Ce changement de paradigme (traquer ce qui s'étoile et de disperse plutôt que ce qui se déploie par chaînes et par ensembles réguliers et continus) se déploie tout au long de l'histoire cinématographique du XXe siècle.

Le spectateur de cinéma se trouve ainsi au premier rang d'une initiation du regard à l'étoilement, à la projection omnidirectionnelle. Le regard surveillant doit apprendre à suivre plusieurs corps à la trace simultanément ; voir à la fois le leurre et la main discrète. À ce titre, il marque forcément une rupture avec le cinéma « exhibitionniste » décrit par Tom Gunning à propos de la production cinématographique de l'année 1906<sup>174</sup>. Pour Gunning, le cinéma

---

172J.K. Petersen, *Understanding Surveillance Technologies. Spy devices, Privacy, History & Applications*, New York, Auerbach Publications, 2007.

173Ibidem, pp. 25-26.

174Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : Le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde »

exhibitionniste s'offre de manière directe, immédiate et frontale au spectateur. C'est un cinéma de l'absolu premier plan, qui ne contient rien d'autre qu'un sujet unique, voué à être exhibé et consommé tout entier par le regard du spectateur. En somme, il s'agit d'un cinéma de l'image monolithique, de l'image-bloc, unitaire, instantanément lisible. Barthes parle de « photographie unaire », qui « transforme emphatiquement la "réalité" sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance »<sup>175</sup>. Homogène, entièrement consacrée à un même sujet, la photographie unaire n'admet aucune errance du regard.

Les films étudiés ici suggèrent l'existence d'un autre paradigme, qui est en rapport direct avec le regard surveillant : il s'agit d'un art de la dispersion sensorielle, qui fait l'épreuve de la distraction, et doit apprendre à traiter avec le même degré d'attention plusieurs objets d'observation simultanés. Ce cinéma témoigne d'un moment décisif, dans l'économie de la sensibilité moderne. Il ne s'agit plus de considérer l'image comme un objet homogène, mais comme un réservoir d'images coexistantes et concurrentes.

Dans un article intitulé « Inter-immédiateté de l'instant cinématographique »<sup>176</sup>, Richard Bégin emprunte un vocabulaire phénoménologique pour tenter de caractériser la formation, au cinéma, d'un « spectateur de la succession temporelle », qui succéderait à un « spectateur des images fixes ». Selon Bégin, « le spectateur devient un sujet observateur en faisant l'expérience du temps comme une expérience à laquelle il participe réellement »<sup>177</sup>. Plus loin : « la vue animée configure le spectateur selon l'expérience du temps. C'est pourquoi le film n'est plus un objet, mais un lieu, une expérience de l'inter-immédiateté »<sup>178</sup>. En d'autres termes, le partage d'une durée commune entre le lieu du film et celui de la projection est l'élément déterminant de l'expérience cinématographique. Nous pouvons ici reprendre la description de cette mutation du spectateur, et proposer une nuance supplémentaire. Il semble en effet, à la lumière des cas abordés ici, que le spectateur des premiers temps fasse l'expérience d'un apprentissage complémentaire, qui consiste non seulement à s'approprier le passage du temps, mais à instaurer une forme d'ubiquité du regard, d'aptitude à projeter

---

[1986], 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 50, 2006, p. 57.

175Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 69.

176Richard Bégin, « L'inter-immédiateté de l'instant photographique », in *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2002, pp. 321-331.

177Ibidem, p. 326.

178Ibidem, p. 329.

simultanément son attention vers différents éléments qui constituent le plan. Pour reprendre le vocabulaire employé par Barthes, la dispersion du corps dans *The Thieving Hand* brise la valeur *unaire* du plan, écartelant l'attention entre les deux mains, et forçant ainsi le spectateur à mettre en rapport des éléments disjoints du plan. Le corps criminel anthropométrique est l'objet privilégié de cet apprentissage du regard. Il permet d'envisager la dispersion de l'attention non pas comme symptôme d'une toute nouvelle ère condamnée à la déconcentration<sup>179</sup>, mais comme une méthode de vigilance qui fonde les dispositifs du regard surveillant, et dont le cinéma fournit les prémices sensoriels.

Dans *Pour une écologie de l'attention*, Yves Citton décrit les puissances multiples de l'attention contemporaine : objet de convoitise publicitaire et politique, nouvelle denrée, mais aussi méthode de découverte et d'interprétation du monde<sup>180</sup>. Pour Citton, le développement des technologies numériques opère une transformation radicale de la façon par laquelle nous traitons les perceptions sensorielles.

Alors que les segmentations du continuum sensoriel (les couleurs de l'arc-en-ciel, les notes de la gamme musicale) étaient opérées par des subjectivités individuelles [...], ces segmentations sont désormais opérées au niveau des machines qui vectorialisent les perceptions sensorielles<sup>181</sup>.

L'étude des films abordés ici doit permettre de tempérer cette association entre numérisation des techniques et automatisation de la segmentation du sensoriel à des fins de surveillance. La dispersion de l'attention face à des corps dispersés dans le plan opérait déjà, au début du XXe siècle, une refonte radicale de la perception sensorielle : face à ce corps en morceaux, l'attention doit garder à l'œil divers éléments du plan, simultanément, et apprendre à opérer instantanément une hiérarchisation de ces éléments, ainsi qu'à envisager les rapports qu'entretiennent ces éléments entre eux. Savoir ce que fait la main factice tout en gardant à l'œil la main réelle du vagabond dans *The Thieving Hand*, c'est exercer la « segmentation » sensorielle dont parle Citton, en apprenant à traiter l'image, à envisager des corrélations entre les divers éléments qui la composent, et qui sont en concurrence pour s'accaparer l'attention du spectateur.

La dispersion de l'attention est largement abordée comme un phénomène néfaste, un symptôme parmi d'autres de l'hyperactivité contemporaine, liée à l'usage débridé de

---

179N. Katherine Hayles, « Hyper and Deep Attention : The Generational Divide in cognitive modes », *Profession*, 2007, pp. 187-199.

180Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2016.

181Ibidem, p. 105.

technologies exigeant un papillonnage effréné de notre activité sensorielle<sup>182</sup>. Mais nous devons également la prendre pour une méthode, une voie vers ce que Jacques Rancière qualifie d'*émancipation* :

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. [...] [Le spectateur] observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux<sup>183</sup>.

Ce tri se fait de film en film, selon Rancière, de film en autre objet de divertissement (« sur d'autres scènes »), le spectateur ayant toujours en tête des spectacles déjà vus. Mais nous avançons l'idée qu'il a lieu à l'échelle même de chaque film, et plus encore, de chaque plan. Le spectateur de *The Thieving Hand* apprend ainsi à regarder plus qu'à voir, en hiérarchisant les composantes d'un même plan. Il opère ce que Charles Musser identifie, à propos des films des années 1896-1897, comme un regard du « discernement », complémentaire à la « contemplation »<sup>184</sup> : un regard capable de circuler dans l'image plus que d'y assister passivement. Or, le parallèle entre l'émancipation du spectateur (décrite par Rancière et Musser) et le déploiement d'un regard surveillant affûté semble riche en enseignements : l'un comme l'autre apprennent à exercer face à l'image un découpage et une dispersion méthodiques. Fredric Jameson décrivait ainsi, en 1991, la condition de l'observateur postmoderne :

Enjoint à l'impossible, c'est-à-dire, à voir tous les écrans à la fois, dans leur différence radicale et anodine ; on requiert d'un tel observateur qu'il [...] s'élève à un niveau où la pleine perception de la différence radicale est, en tant que telle, un nouveau mode d'appréhension de ce que l'on qualifiait autrefois de rapport : une chose que le terme de *collage* ne suffit pas, pour l'instant, à nommer correctement<sup>185</sup>.

La vision postmoderne advient dans la simultanéité. Voir, c'est apprendre à déceler les éléments signifiants dans des ensembles indéterminés, c'est, en d'autres termes, *voir ce qui*

---

182 Voir, à ce propos, l'analyse critique de N. Katherine Hayles à propos de la multiplication des diagnostics d'hyperactivité chez les enfants et adolescents américains. Hayles propose de réévaluer les jugements pathologiques sur la distraction et l'agitation fréquentes chez ces générations, et d'envisager à la place une « hyperattention », vivace et dynamique, distincte du modèle classique de l'attention « profonde », constante, imperturbable. « Hyper and Deep Attention : The Generational Divide in Cognitive Modes », art. cit., p. 189.

183 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19.

184 Charles Musser, « A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment : Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, 2006, pp. 159-179.

185 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 31.

compte. Paradoxalement, ce regard omnidirectionnel doit donc faire l'apprentissage d'une forme de déconcentration. Là où une tendance classique organise le parcours balisé du regard à l'écran<sup>186</sup>, le regard surveillant esquissé dans des œuvres comme *The Thieving Hand* apprend à se mouvoir de manière affûtée, aux quatre coins du plan. Noel Burch décrit au cinéma des premiers temps

Une sorte de vue panoramique – une image acentrale, non-directionnelle, qui laisse l'œil plus ou moins "libre" de sillonner le cadre tout entier, et d'organiser le sens qu'il désire (du mieux qu'il le peut) ; une image, qui plus est, dans laquelle la présence de personnages ne supplante jamais leur environnement, mais où elle se trouve systématiquement inscrite<sup>187</sup>.

Cette logique sous-tend également le déploiement d'un regard surveillant, capable de faire l'économie du tout au profit d'éléments partiels, et d'exercer une attention susceptible de les déceler et de les garder à l'œil. La fragmentation du corps à l'écran constitue donc, à ce titre, à la fois un rappel littéral du découpage anthropométrique, et une mise en exercice d'un regard étoilé. Voir, dans un régime de perception à l'ère de la surveillance, c'est voir plusieurs choses à la fois, et hiérarchiser ces perceptions pour ne pas être emporté dans une forme de confusion sensorielle généralisée.

L'attention constitue un champ d'investigation florissant, qui bénéficie d'ouvertures interdisciplinaires fécondes. La part du cinéma dans la formation de régimes d'attention particuliers semble, pourtant, encore sous-estimée. Jonathan Crary a décrit, en introduction de *Suspensions of Perception* (qui porte surtout sur des œuvres picturales), le processus de construction paradoxal de la « distraction moderne ». Celle-ci ne serait pas accidentelle, mais formerait « un élément constituant des diverses tentatives de produire un régime d'attention soutenu chez l'humain »<sup>188</sup>. La photographie et le cinéma, selon Crary, prennent part de manière transitive dans « une séquence accélérée de déplacements et d'obsolescences, parties intégrantes des opérations délirantes des processus de la modernité »<sup>189</sup>. Le cinéma jouerait ainsi un rôle déterminant dans la construction de ce régime d'attention particulièrement troublant, qui veut qu'une attention véritable soit toujours fondamentalement distraite. De la

---

186 Voir la démonstration du balisage du regard dans le cinéma classique Hollywoodien, à l'aide de techniques optogrammatiques, proposée par Eric Faden dans l'essai vidéo « Visual Disturbances », *[in]Transition, Journal of Videographic Film and Moving Image Studies*, Vol. 5, No. 4, 2019 [en ligne].

<http://mediacommons.org/intransition/visual-disturbances> <consulté le 3 novembre 2020>

187 Noël Burch, « Porter, or Ambivalence », *Screen*, Vol. 19, No. 4, 1978, p. 96.

188 Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Londres et Cambridge, Massachusetts, October et The MIT Press, 1999, p. 49.

189 *Ibidem*, p. 13.

même manière que le spectateur doit voir à la fois la main qui leurre et la main qui pioche dans *The Thieving Hand*, l'attention moderne se caractérise par ses sautes, son impermanence, son agitation d'un stimulus à un autre. L'attention moderne est le produit de l'agitation sensible de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Elle rompt nécessairement avec les modèles contemplatifs hérités du romantisme. C'est pour cette raison là que le regard surveillant en est une forme paradigmatique, autour de 1900 : le regard qui traque, qui papillonne méthodiquement, qui, on le dira bientôt, *scanne* le monde visible, est le pur produit de cette modernité qui assimile sensation et détection. Comme le note Crary, un travail reste à mener sur « les formes infiniment différentes par lesquelles l'attention a constitué à la fois une stratégie de contrôle et un foyer de résistance et de dérive, ou, le plus souvent, un amalgame des deux »<sup>190</sup>. Ce travail, auquel nous proposons ici de contribuer, ne peut être mené qu'à condition de mesurer le rôle joué par l'imaginaire de la fragmentation qui se construit au cinéma, à la fois à l'écran, dans la fiction, et face à l'écran, du côté de l'expérience du spectateur.

L'épreuve de la dispersion du regard a lieu, au cinéma, au-delà des premiers temps. La « direction de spectateur »<sup>191</sup>, selon le mot d'Alfred Hitchcock, fournit un motif d'analyse pragmatique du rapport à l'image qui traverse le XXe siècle. Dans un article vidéo intitulé « Visual Disturbances » (2019), Eric Faden démontre par exemple que le cinéma de Jacques Tati repose sur une conception du cadre comme espace segmenté. *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) fournit le principal objet d'analyse. À partir de relevés oculométriques mesurant les déplacements du regard sur la surface du plan [Fig. 68], Faden montre que le film magnétise l'attention de spectateurs différents en différents endroits. Nous sommes loin de l'image unaire – le film est même régi par un principe inverse. Chaque plan truffé de gags indépendants les uns des autres, aux quatre coins du cadre, requiert une attention distincte. Dans le contenu diégétique, le cinéma de Tati n'est pas étranger à la question du regard surveillant – pensons aux intérieurs transparents des appartements et aux espaces de travail ouverts dans *Playtime*. Mais même dans une œuvre apparemment peu préoccupée par ces questions, comme *Les Vacances de Monsieur Hulot*, s'exerce une préoccupation pour l'endroit précis où se porte le regard qui fouille l'image. Or ce souci pose des problèmes de premier ordre, dans le cadre d'une économie du regard surveillant. Avec une question simple, mais

---

<sup>190</sup>*Ibidem*, p. 73.

<sup>191</sup>Alfred Hitchcock cité dans François Truffaut, *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 1984, p. 231.



décisive : où regarder ?

En 1974, la séquence d'ouverture de *The Conversation* (Francis Ford Coppola) aborde frontalement cette question dans un contexte diégétique de surveillance. Le film s'ouvre en plongée, par la vue d'ensemble d'une place assez peuplée. Le jour semble décliner, les ombres sont longues [Fig. 69]. Un zoom avant, très lent, balaie la foule, laissant le spectateur libre de contempler des corps, au hasard [Fig. 70]. Aucun son ne hiérarchise ni n'aiguille notre perception : ne parviennent que quelques captations parasitées, indéchiffrables, qu'on ne saurait attribuer à quelque individu visible que ce soit.

Un corps se détache pourtant : un mime, grîmé en noir et blanc, dont les mouvements erratiques accrochent le regard [Fig. 71]. Trottinant d'un individu à l'autre, asticotant gentiment les promeneurs, le mime offre à l'observateur distrait une cible un peu plus aguicheuse que les autres. Cette séquence d'ouverture nous invite à adopter un regard surveillant à l'encontre de l'image. Face à une scène déstructurée, qui n'est balisée par aucun élément de mise en scène indiquant une zone ou un corps à scruter en priorité, notre regard est invité à déambuler au gré des choix de notre attention individuelle. En cela, la présence du mime démontre que seul un regard affûté est en mesure de ne pas se laisser berner par l'attrait de certains corps : aux côtés du mime se trouve Harry Caul (Gene Hackman), héros du film dont la tranquille silhouette grise, assez impersonnelle, échappe largement à notre vigilance. Cette séquence offre la preuve éclatante que notre regard, livré à lui-même, se laisse aisément berner. Car des visionnages successifs invitent à choisir de ne pas regarder le mime ; alors seulement, lassé du leurre, peut-on remarquer la présence discrète de Caul/Hackman. En cela, la mise en scène de Coppola démontre le vertige qui menace tout regard vidéosurveillant : sans protocole d'élucidation du visible qui cadre et balise la perception, le regard se laisse aller à une vaine rêverie.

### **I.2.5 La rêverie médico-légale (*La Sentinelle*)**

La dérive de l'attention est causée par un foisonnement de choses à voir. Le problème commence, on l'a vu, dès que l'on rompt avec l'image unaire : il suffit de deux sujets simultanés (les deux mains dans *The Thieving Hand*) pour fissurer l'évidence de la perception. À l'étoilement des sujets (dont la foule de *The Conversation* fournit la représentation ultime : une série de corps plus ou moins similaires, en très grand nombre) répond un étoilement du

regard. Seule cette dispersion rigoureuse de la perception peut permettre au regard vidéosurveillant de ne pas se laisser aller à une forme de flottement, ou de papillonnage. *The Conversation* suggère par là que le regard, lorsqu'il a le champ libre, est sujet à la distraction. Dans le cadre d'une réflexion sur le regard surveillant, la question de l'attention et de la distraction acquiert une dimension politique. Cette séquence d'ouverture démontre la faculté du cinéma à reproduire les conditions sensorielles de la surveillance, et à les offrir à l'examen du spectateur. Car il n'est pas uniquement question de l'exercice diégétique de la surveillance, dans *The Conversation* : Harry Caul, agent chargé d'étudier des enregistrements audio furtifs, est d'abord un personnage surveillé, dès le départ, par ce point de vue dominant. Le surveillant, c'est d'abord le spectateur. Le plan d'ensemble nous place dans la peau – dans les yeux, surtout – d'un agent, et nous invite à considérer les limites de notre propre attention dans cet exercice.

Mais cette problématique concerne d'autres manières de surveiller. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs films mettent en intrigue les pouvoirs du regard face à une énigme anthropométrique. Encore une fois, l'image filmique permet d'interroger la manière dont nous mobilisons le regard à des fins procédurales. Un siècle de pratiques médico-légales amplifiées par la découverte de l'ADN produisent une étrange persistance de l'étoilement du regard et suscitent, à propos du corps biométrique, une forme de rêverie visuelle comparable à l'errance suscitée par l'ouverture de *The Conversation*.

Dans *La Sentinelle* (1992), Mathias Barillet (Emmanuel Salinger) est étudiant en médecine, fils d'ancien diplomate français en Allemagne. Arrivant en France pour la première fois de sa vie, il est interpellé pendant son voyage en train entre la République Fédérale d'Allemagne et Paris car ses papiers ne sont pas en règle. Le passage de la frontière forme un retour au pays bien ingrat puisque Mathias, de nationalité Française sans jamais avoir résidé dans l'hexagone, est traité comme un corps étranger, presque rejeté par les services des douanes, puis non-reconnu par l'université française, qui rechigne à valider sa formation médicale effectuée en Allemagne. Un second corps étranger, plus littéral, est révélé : dans sa valise, Mathias découvre une tête humaine enrobée dans un linge, presque intacte, momifiée [Fig. 72]. Pour l'identifier, il entame une enquête médico-légale qui implique bientôt des dimensions diplomatiques et politiques.

La formation en médecine légale du personnage permet de mobiliser à l'écran une

série d'appareils servant à révéler sous différentes facettes la matière première de cette tête inconnue, à l'intérieur du crâne comme à sa surface. Car ce n'est pas le visage qui permet l'identification, mais la tête dans sa dimension physique : le crâne forme une poche, un réservoir qui, à l'ère de l'identification génétique, sert de container matériel de l'identité. Pour cela, Mathias doit transformer des fragments du corps lyophilisé en images : découper, sur la tête déjà découpée du reste du corps, des pellicules de chair, et révéler les images qui s'y trouvent. Cela se produit de manière très littérale. Dans une séquence en laboratoire, Mathias prélève un fragment de peau, le congèle et en décolle une fine bandelette à l'aide d'un microtome à manivelle [Fig. 73]. Cet appareil permet de trancher dans un tissu organique une fine pellicule de quelques microns d'épaisseurs afin de la soumettre à l'observation au microscope. La séquence de découpage au microtome met en œuvre une stratégie de révélation du corps par tranchage, illustrant la logique qui veut qu'un corps n'est identifiable qu'à mesure de sa fragmentation.

Le découpage au microtome est, sous différents aspects, comparable à une procédure de révélation cinématographique. Le geste de la main, tout d'abord, rappelle celui d'un opérateur des premiers temps : il faut tourner une manivelle placée sur le côté du boîtier, afin d'opérer un contact entre le matériau organique et une fine lame qui tranche dans ce matériau une série de cellules larges comme des photogrammes [Fig. 74]. La bandelette ainsi produite est comparable à une pellicule cinématographique, chaînon d'images enchaînées les unes aux autres dans une série régulière [Fig. 75]. Cette bandelette ainsi produite par le microtome, comme la pellicule, révèle une image – ou plutôt, se révèle image – grâce à un dispositif de projection lumineuse et d'observation instrumentale (via le projecteur cinématographique ou le microscope) [Fig. 76].

L'histoire de cette tête, sa laborieuse identification, est relative à sa traduction en images lisibles par les dispositifs médico-légaux : pour Mathias, il faut se défaire du face-à-face, cesser de croire que c'est le visage qui parle, pour investir la chair et tenter de révéler les images qu'elle contient, puis traduire les images en information génétique. Le portrait au microtome produit ainsi une tentative de traduction par le langage de la biologie cellulaire. Il participe aussi, au rythme des transformations de la tête en images, de la peau en pellicule, à la construction d'un corps cinématographique – au sens premier du terme, un corps dont la matière première constitue la matière d'une intrigue et le support d'une image. Le film suit en effet Mathias dans ses tentatives de faire entrer la tête dans une articulation narrative :

l'identification d'une tête n'est rien d'autre que l'extraction, dans la peau et la chair lyophilisées, d'éléments d'une histoire personnelle qui, combinés avec des fragments d'intrigue diplomatique, forment la trame d'un complot. *La Sentinelle* est l'histoire d'un homme qui cherche à écrire l'histoire d'une tête. Pour y parvenir, les techniques d'identification médico-légale servent surtout de procédures narratives, de manières pour Mathias d'intégrer cette tête mutique dans le récit de son propre passé.

L'esthétique du prélèvement participe ainsi directement de la genèse d'un sujet cinématographique. Une fois encore, le corps n'existe qu'à mesure de sa fragmentation. Logique paradoxale en apparence : comment un corps peut-il se doter d'une identité propre au fil de son découpage ? Comment peut-il commencer à exister alors qu'on entame, de prélèvement en prélèvement, son intégrité – alors que, très littéralement, on le détruit ? [Fig. 77] L'intégration d'une identité dans la fiction, son dévoilement, ne se fait qu'au prix de la désintégration du corps physique : Mathias doit sacrifier la tête intacte pour en extraire des informations biométriques – il ne lui restera, après avoir découpé la peau et vidé la pâte végétale qui en constituait la matière première et l'élément chimique conservateur, qu'un fragment de mâchoire rendu, en guise de réparation symbolique, à un diplomate russe à la fin du film.

Une séquence illustre parfaitement cette logique d'identification par effeuillage et raréfaction du corps à élucider. En étudiant la structure osseuse, Mathias a produit une série de transparents qui, superposés, reconstituent le squelette de la tête mystérieuse. Ces feuillets constituent une drôle d'empreinte du visage, décollée puis ré-appliquée sur sa surface source. Les traits sont d'abord tracés par surimpression à partir d'une photo de la tête lyophilisée. Puis les feuillets sont transférés sur le portrait d'un ancien diplomate soviétique, que Mathias soupçonne d'être son homme. Le tracé osseux correspond : strate par strate, Mathias décolle les transparents, pour laisser apparaître le visage [Fig. 78 ; Fig. 79 ; Fig. 80 ; Fig. 81]. Les feuillets constituent un objet intermédiaire entre deux images : pas véritablement des images à proprement parler, mais une forme d'ossature graphique légère générée par l'image-source (la tête lyophilisée) et attestée par correspondance sur l'image-cible (la photo du diplomate). Encore une fois, c'est l'objet de type photogrammatique (les feuillets traversés par la lumière) qui permet de révéler une identité. Les deux photographies, elles, ne permettent aucune identification formelle : c'est le mille-feuille de la structure osseuse qui fait office de révélateur. L'image-source fournit ainsi une forme de patron graphique, dont on trace les

formes par transparence, avant de les confronter à l'autre visage, pour vérifier s'ils sont bien structurés par les mêmes formes ; s'ils sortent du même « moule ». Le geste rappelle fortement l'application et le décollage d'une décalcomanie – un motif imprimé sur une fine pellicule adhésive et appliqué sur la peau par transfert. Sauf qu'ici, le motif imprimé est identique à la surface d'impression : visage sur visage.

Le succès de l'identification passe ainsi par une redondance des images, lorsque les traits du crâne inconnu se fondent, selon une parfaite correspondance, avec ceux du visage-cible. L'effeuillage du mille-feuille transparent, de strate en strate, mène alors à la révélation d'un visage à lui-même. Une nouvelle fois, l'identification du corps humain consiste en un geste de découpage – plus précisément, de dé-collage : les pellicules transparentes, ôtées une à une, permettent de révéler l'image qu'elles détenaient sous forme d'esquisse. Là est le paradoxe : il faut scalper, trancher dans la profondeur du visage pour atteindre sa surface, enfin révélée. Cet effeuillage a quelque chose d'hallucinoire, puisque la désintégration du corps produit sa révélation : on tranche des couches, on les taille, et pourtant le corps prend forme à mesure de ce découpage. Le visage semble ici survivre à son propre écorchage par l'image<sup>192</sup>. La propagation du regard médico-légal à la surface et dans la profondeur rejoint ici le principe technique de la dissection, et en particulier des *flap anatomies*. Ces « dissections de papier »<sup>193</sup>, dont Vésale avait eu l'intuition dès 1543<sup>194</sup>, doivent permettre de rejouer à des fins pédagogiques, et en faisant l'économie d'une véritable dissection, la révélation des structures internes du corps humain. La découpe du corps ne mène pas à sa destruction, mais à sa révélation : l'intuition vésalienne inaugure plusieurs siècles de théories sur la désolidarisation du corps humain, qui trouvent dans les techniques anthropométriques puis biométriques des applications décisives. La séquence des feuillets transparents dans *La Sentinelle* renvoie ainsi les entreprises d'identification médico-légale de l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle à leur forme primitive, ancienne d'un demi-millénaire. Cette résurgence vésalienne permet de

---

192Le spectacle d'un corps inépuisable, qui ne cesse de se régénérer au fur et à mesure de son effeuillage, est mis en scène dans de nombreux films à trucs autour de 1900. En France, *Déshabillage impossible* de Georges Méliès (1900), et en Angleterre, *The Undressing Extraordinary* (Walter R. Booth, 1901) et *The Puzzled Bather and his animated clothes* (James Williamson, 1901), mettent en scène des corps qui se refusent au déshabillage : à chaque strate de vêtement enlevée, une nouvelle réapparaît spontanément, ce qui provoque force agitation chez les individus incapables de se déshabiller.

193Anita Guerrini, « The Hermaphrodite of Charring Cross », in Erika Dyck et Larry Stewart (dir.), *The Uses of Humans in Experiment. Perspectives from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*, Leiden et Boston, Brill Rodopi, 2016, p. 36.

194Meg Brown note que dans l'introduction de son *Epitome*, Vésale « invitait les étudiants en médecine à découper et assembler leur propres *flap anatomies* à partir de ses propres illustrations ». In « Flip, Flap, and Crack : The Conservation and Exhibition of 400+ Years of Flap Anatomies », *The Book and Paper Group Annual*, Vol. 32, 2013, p. 6.

tisser, via la méthode instrumentale de révélation du corps humain par l'image, un lien entre le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle et l'ère de l'identification médico-légale des corps à l'ère de la surveillance biométrique.

Elle permet surtout d'envisager l'identification par le biais de la création d'images manufacturées et temporaires, à l'image des feuillets transparents dans *La Sentinelle* : pour identifier un corps, il ne suffit pas de l'observer, il faut aussi le re-présenter, c'est-à-dire produire un objet supplémentaire, un artefact qui n'est pas le corps lui-même, mais qui le remplace. L'identification des corps implique alors un transfert des qualités du corps propre dans un corps alternatif. C'est le cœur de la théorie de l'acte d'image formulée par Horst Bredekamp : « L'idée selon laquelle les images et les corps atteignent, jusqu'à un certain degré, un rapport d'identité mutuelle, fait que la représentation se renverse en substitution »<sup>195</sup>. Pour Bredekamp, cela s'observe surtout dans le domaine du droit, où l'application d'un châtiment sur l'image d'un corps équivaut à son application sur le corps lui-même. Plus loin, Bredekamp qualifie cet « acte d'image substitutif » : « les images et les corps peuvent s'échanger selon le modèle de l'Image vraie, de sorte que les humains comme les images, et les images comme les corps, puissent être vénérés, punis ou agressés »<sup>196</sup> – et, pourrait-on rajouter, identifiés. Bredekamp le précise lui-même : les dispositifs d'identification relèvent directement de cet acte d'image substitutif. La dactyloscopie, ou identification des empreintes digitales, tout d'abord, « sert et sert encore à surveiller, et à démontrer (ou non) la culpabilité d'un suspect. [...] L'effet propre de l'image repose sur le fait qu'un corps devienne sans médiation image, celle-ci devenant ainsi le médium d'une existence double ».<sup>197</sup> La photographie prit le relais « avec une authenticité redoublée »<sup>198</sup>.

La double vie du corps est le principe même de l'identification anthropométrique : l'anthropométrie présuppose que dans le corps, à sa surface, résident des images susceptibles de fournir des signes imparables de l'identité. *La Sentinelle* met en scène cet imaginaire sur le mode de la rêverie : tout le film porte sur la façon dont Mathias révèle le contenu de cette tête pleine d'images. Ou, plus exactement, sur la façon dont il révèle cette tête en tant qu'image. Cela passe par un ensemble de procédés techniques visant à gratter, à la surface et dans

---

195Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2015, p. 182.

196Ibidem, p. 197.

197Ibidem, p. 170.

198Ibidem.

l'épaisseur de la tête, un ensemble d'images de substitution : la chair desséchée transformée en bandelette au microtome, les photographies du crâne, et les feuillets de calque. Malgré cette élucidation procédurale, une dimension de rêverie persiste. En tête-à-tête avec le crâne [Fig. 82], Mathias semble aussi pensif qu'elle, « plein de pensées »<sup>199</sup> à propos de ses pensées à elle.

Pour résoudre le mystère du contenu de cette tête, Mathias déploie les méthodes de l'identification médico-légale, qui résultent d'une logique anthropométrique, c'est-à-dire par extraction d'informations grâce à l'analyse physiologique. Ici, cette extraction prend bien la forme d'un « acte d'image ». Une effusion d'images même, dans les portraits au calque générés en série par la technique médico-légale qui sert d'avatar à la prise de vue. Et bientôt, Mathias se trouve bordé, puis débordé de toutes parts, par les images écloses de cette tête. Pourtant sèche, a priori inerte, la tête lyophilisée fournit un réservoir d'images prolifique mais pas intarissable : chaque procédure médico-légal implique le prélèvement d'un morceau de chair. C'est en cela qu'il y a substitutivité : la tête réduite ne révèle ses images qu'en se réduisant elle-même, en sacrifiant un petit morceau de chair supplémentaire à chaque nouvelle procédure. Nous assistons, au même titre que Mathias, à une étrange transsubstantiation : la transformation de la chair en image.

Les conséquences de cette substitutivité sont doubles. D'une part, elle confirment que l'identification ne porte pas sur le corps lui-même, mais sur des fragments de ce corps transformés en images – lorsque la peau devient, matériellement, pellicule. D'autre part, amorcée par les rêveries de Mathias, elle engage un rapport fétichiste à l'identification qui fait écho au fétichisme du cinéma des premiers temps.

## **I.2.6 Du fétiche au postiche**

La fascination de Mathias pour cette tête, puis, bientôt, pour ses fragments (une simple mâchoire inférieure) relève d'un rapport fétichiste au corps : elle exprime le souci d'une incomplétude du corps, et la volonté d'y remédier. La théorie freudienne nomme fétichisme « une solution, parmi d'autres, d'accès au manque d'objet. Invention "hors sillon", mais aussi représentation forcée, et ruse, pauvre astuce pour parer à la castration »<sup>200</sup>. Le fétiche est ce

---

199« Celui qui est pensif est "plein de pensées", mais cela ne va pas dire qu'il les pense. [...] Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé ». Jacques Rancière, « L'image pensive », *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 115.

200Anne Le Bihan, « Malédiction. (Sur le fétichisme) », *Erès*, « Psychanalyse », Vol. 1, No. 26, 2013, p. 15.

que le sujet substitue à l'absence de phallus constatée chez la mère ou la femme, « un objet pour maintenir que la femme n'est pas châtrée, pour parer à la castration et essayer de masquer ou combler la béance qu'elle introduit, et tenter d'échapper à la différence sexuelle »<sup>201</sup>. Rétrospectivement, de nombreuses représentations de la surveillance dans le cinéma des premiers temps se fondent sur un rapport fétichiste au corps – spécifiquement, au corps féminin. On remarque aisément la structure voyeuriste des premiers temps ; on oublie souvent de préciser que ce voyeurisme fragmente le corps qu'il vise. Et qu'en cela, il est aussi un fétichisme. Dans *What Demoralized the Barbershop*, comme dans *As Seen Through a Telescope*, le regard se porte bien sur des fragments de femmes : leurs pieds (objet privilégié du fétichisme chez Freud et, surtout, chez Lacan), leurs chevilles. *What Demoralized the Barbershop* offre le double spectacle du fétichisme : celui de corps partiellement dénudés (les fétiches), et celui des voyeurs perturbés par la vision de ces corps (les fétichistes). Étrange combinaison : si ce film exhibe des corps (s'il est « exhibitionniste » au sens défini par Tom Gunning<sup>202</sup>), son offrande au regard du spectateur est interceptée, filtrée, consommée par d'autres avant nous : les barbiers et les clients. En d'autres termes, si ce film s'offre à un regard voyeuriste, ce regard est destiné à des voyeurs diégétiques, ce qui rend le voyeurisme du spectateur secondaire, mimétique, dégradé. Ce qui permet ainsi, de la part du spectateur, un regard plus distant et analytique sur les rouages du fétichisme. Au cœur de ce réseau de regards se trouve l'image des jambes découpées. L'enjeu véritable n'est pas la consommation scopique ou l'exhibition pure et simple, mais le façonnement d'un objet partiel qui se substitue au corps intégral pour exercer un effet symbolique : *What Demoralized the Barbershop* est un film fétichiste au sens psychanalytique du terme. En effet, les concepts psychanalytiques développés à la fin de la carrière de Freud peuvent nous aider à comprendre les enjeux inhérents à la représentation fragmentée du corps dans la culture visuelle du XXe siècle, et notamment, sa falsification et sa contrefaçon potentielles. En ce sens, la tendance fétichiste du cinéma des premiers temps et l'anthropométrie suivent des procédures similaires : l'une comme l'autre s'accomplissent à condition d'isoler des fragments du corps humain.

Cette parenté révèle, toutefois, une faille au sein même de l'anthropométrie en tant que fétichisme. Car la construction du corps en fétiche implique, en son principe même, la possibilité d'un faux. L'histoire du concept psychanalytique de fétichisme, chez Freud, associe

---

201 *Ibidem*, p. 14.

202 Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : Le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », art. cit., pp. 55-65.



en effet le fétiche à un objet en équilibre précaire entre le réel et le manufacturé, entre l'original et le substitutif. De la même manière, le cinéma des premiers temps ne cesse de produire des corps fragmentaires qui sont aussi des corps de substitution – à l'image de ces corps en pièces détachées que l'on trouve chez Alice Guy ou William Heise, ainsi que dans *The Thieving Hand*. Si le fétiche est un faux, et que l'anthropométrie est un fétichisme, alors celle-ci repose sur une mascarade. Car le projet anthropométrique stipule une correspondance absolue entre le corps et les fragments qu'on lui substitue. Mais cette substitution même implique la possibilité d'une contrefaçon.

Le contexte de rédaction des textes freudiens sur la question révèle le rapport qui lie fétichisme et contrefaçon. Dans un article retraçant l'histoire d'un des derniers textes freudiens majeurs, « Fétichisme »<sup>203</sup>, écrit et publié en 1927, Henriette Michaud évoque la correspondance de Freud contemporaine de la rédaction de l'article. Elle cite une lettre adressée au psychanalyste allemand Max Eitington, dans lequel, « à l'aide d'une métaphore savoureuse, qu'il n'a pas jugé utile d'insérer dans son texte, il compare le fétiche aux "faux Dimitri" de l'histoire russe »<sup>204</sup>. Michaud cite Freud :

Je vous ai bien sûr déjà expliqué ce qu'est le fétiche ? Le succédané du pénis de la femme auquel on croit dans l'enfance et auquel on porte une haute estime, c'est-à-dire une sorte de faux Demetrius. C'est une alliance contre la castration et une protection contre l'homosexualité<sup>205</sup>.

Michaud précise l'origine de cette référence historique et littéraire :

Demetrius, ou Dimitri, le plus jeune fils d'Ivan le terrible, né en 1581, avait perdu la vie dans des circonstances mystérieuses [...] en 1591, provoquant l'apparition de plusieurs "faux Dimitri". Notons, au passage, qu'à la même époque Shakespeare donnait le nom de Demetrius à un personnage du *Songe d'une nuit d'été* (1596), qui justement usurpe l'identité d'un autre...<sup>206</sup>

Le fétiche, par essence, est une supercherie, un faux. Plus précisément, c'est la figuration factice d'une partie du corps humain. Il est à ce titre étrange que, dans sa correspondance avec Eitington, Freud parle du fétiche comme d'un « faux Demetrius », c'est-à-dire comme un substitut de la personne intégrale. Dans le discours psychanalytique, le fétiche est, par définition, un morceau, un fragment – et ne saurait être un faux Demetrius. C'est l'objet qui équivaut symboliquement au pénis absent du corps féminin, qui se substitue

<sup>203</sup>Sigmund Freud, « Le fétichisme », J. Laplanche et D. Berger (trad.), in *La vie sexuelle*, 7e éd., (1927), Paris, PUF, 1969, pp. 133-138.

<sup>204</sup>Henriette Michaud, « "Le bref essai sur le fétichisme m'a électrisée". "Fétichisme" (1927) dans l'histoire éditoriale de la psychanalyse », *Che Vuoi ?*, Vol. 2, No. 32, 2009, p. 81

<sup>205</sup>*Ibidem*.

<sup>206</sup>*Ibidem*.

symboliquement à cette absence. Le fétiche ne saurait être une personne entière ; il joue au contraire le rôle de parcelle fictive nécessaire pour dépasser l'étrangeté originelle du corps auquel il manque manifestement un organe. Alors le fétiche constitue une prothèse symbolique qui résout la menace de la castration en dotant le corps féminin d'un membre symbolique.

Les coulisses de la théorie freudienne révélées par Henriette Michaud permettent de garder en tête le pouvoir originel du fétiche : la substitution d'une identité à une autre. En cela, la teneur fétichiste de l'anthropométrie révèle une absurdité de fond. D'une part, l'anthropométrie identifie le corps par le biais de fragments isolés, dans une forme de fétichisme procédural qui sectionne méticuleusement le corps humain en organes exhibés dans le détail. De l'autre, la théorie freudienne nous rappelle que tout fétichisme est une usurpation d'identité symbolique. L'avènement de techniques d'identification biométrique n'échappe pas à cette règle : exercer un pouvoir, sur des fragments du corps substitués au tout, c'est s'exposer à la falsification du fragment, et donc à l'enraiment du pouvoir d'identification. Ayse Cehan rappelle que la biométrie moderne est éminemment concernée par la fragmentation du corps en « parties » :

La biométrie place le corps au centre d'une nouvelle forme d'identité, de citoyenneté et d'un nouveau rapport à la souveraineté. Ce sont désormais les parties interchangeables du corps comme les empreintes digitales et les empreintes de la rétine ou de l'iris qui constituent l'élément de référence pour établir l'identité d'un individu<sup>207</sup>.

Il semble que ces parties que le pouvoir considère comme « interchangeables » soient, en réalité, *interchangeables*. Et que la fragmentation, qui est l'assise théorique du pouvoir anthropométrique, ouvre en réalité la voie à la contrefaçon du corps. C'est la leçon du cinéma : considérer que la dispersion du corps est un motif d'invention plus que d'attestation de l'identité.

La dimension fétichiste abordée en tandem dans le cinéma des premiers temps et dans le rapport anthropométrique au corps permet d'envisager une faille dans les systèmes d'identification. En effet, si le corps ne peut être identifié que par l'intermédiaire d'objets et d'images de substitution, alors advient la possibilité d'une falsification. Brancher la réflexion sur l'identification des corps à l'analyse de leurs dédoublements picturaux implique de prendre en compte la falsification possible de ces doubles. L'histoire de l'art est traversée par une

---

207 Ayse Ceyhan, « Enjeux d'identification et de surveillance à l'heure de la biométrie », *Cultures & Conflits*, No. 64, Hiver 2006, « Identifier et surveiller », p. 7.

réflexion éthique et pragmatique sur la détection et la valeur des contrefaçons, et du jugement capable, ou non, de les distinguer d'œuvres authentiques<sup>208</sup>. Cette réflexion doit également concerner l'étude de l'identification et de la surveillance. Si le corps, pour être identifié, doit être transformé en image, l'identification peut être faussée par un geste de falsification ou de contrefaçon de cette image. La matérialisation d'une image intermédiaire, nécessaire à l'identification, implique la possibilité d'un faux, d'un postiche. Or le cinéma des premiers temps exprime cette puissance du faux dans plusieurs films mettant en scène des gestes de truchage et des situations de falsification.

---

<sup>208</sup>En particulier depuis la réflexion proposée par Nelson Goodman dans *Languages of Art* (Indianapolis, Hackett, 1968), et jusqu'au livre récent dirigé par Daniel Becker, Annalisa Fischer et Yola Schmitz, *Faking, Forging, Counterfeiting : Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018.

## CHAPITRE III : COSTUMES, TRAVESTISSEMENTS, DÉDOUBLEMENTS

### I.3.1 Contrefaçons. L'image costumée (*The Counterfeiters*, 1905)

Un atelier de faux-monnayeurs. Autour d'une table où s'amoncellent des pièces de monnaie empilées les unes sur les autres, trois hommes sont assis : deux artisans contrefacteurs et leur client [Fig. 83]. Ce dernier tâte une pièce, vérifie sa densité en la mordant. Visiblement satisfait, il paie les deux autres, empoche la marchandise, et s'en va. Pour fêter la transaction, il s'offre un verre au comptoir d'un bar. Le premier dollar de sa fortune de contrebande le confond déjà : le tenancier, à la dent plus experte que celle de l'acheteur, identifie une fausse pièce et appelle discrètement la police. Le client est arrêté, mené au « bureau du détective » et forcé de livrer l'identité des faux-monnayeurs ainsi que la localisation de leur atelier. Des « détectives » se rendent sur place, où les deux malfrats sont affairés à forger leur argent factice. Une femme âgée, emmaillottée et bossue, les assiste [Fig. 84]. Les agents la capturent et ôtent, de force, les morceaux de tissu qui lui servent de vêtement. Un des agents s'en revêt afin de se faire passer pour elle et de s'infiltrer dans l'atelier : il contrefait sa propre apparence pour tromper les contrefacteurs [Fig. 85]. Le détective camouflé et infiltré donne alors le signal, et la police fond sur les faux-monnayeurs. On les emmène en geôle. Lors d'une visite, la complice leur fait passer une scie à métaux. L'un des deux malfaiteurs scie les barreaux de sa cellule et s'évade, entraînant dans son sillage une foule d'agents balourds incapables de l'arrêter. Le film, *The Counterfeiters* (produit par Sigmund Lubin en 1905), s'achève sans que la course-poursuite ne se résolve par une capture ou une fuite définitive.

Ce film nous intéresse particulièrement en ce qu'il dépeint, en miroir, un double acte d'image et de falsification dans un contexte de surveillance : la contrefaçon des pièces de monnaie, et celle des détectives qui endossent les vêtements de la femme bossue. En cela, *The Counterfeiters* constitue un objet de choix dans l'analyse des formes de l'identification et du camouflage au cinéma. On y devine que la contrefaçon est dialectique : elle engage un double perfectionnement, à la fois de l'art de contrefaire et de l'intelligence capable de déceler la contrefaçon. Le film peut ainsi être lu à la lumière des travaux de Gary T. Marx<sup>209</sup>, pour qui l'histoire des techniques de surveillance et d'identification, et celle des manières d'y échapper,

---

209Gary T. Marx, « A Tack in the Shoe and Taking Off the Shoe : Neutralization and Counter-Neutralization Dynamics », *Surveillance & Society*, No. 6, Vol. 3, 2009, pp. 294-306.

est structurée par l'adaptation réciproque des formes de contrôle aux techniques de furtivité. Pour Marx, un modèle identifiant la surveillance au seul pouvoir « dominant » serait insuffisant pour appréhender la réalité des phénomènes de surveillance. Il s'agirait plutôt d'un jeu du chat et de la souris, où chacun ajuste ses techniques de prédation et de fuite relativement à ce que l'autre tente. Pour cela, Marx propose un modèle « en dents de scie »<sup>210</sup>, où l'on ne perdrait jamais de vue que toute stratégie est vouée à être rendue caduque par l'adversaire. *The Counterfeiters* illustre alors, par le jeu d'adaptation et de contre-adaptation élaboré entre les faux-monnayeurs et les agents de police, un tel mouvement en dents de scie. Les stratégies des uns et des autres s'élaborent à mesure que les rôles s'échangent : la contrefaçon de l'apparence d'un détective, par le déguisement, permet de triompher des contrefacteurs, selon une logique de l'arroseur arrosé – ceux qui produisent du faux se font duper par un individu factice, passant pour un autre.

Le thème de la contrefaçon est historiquement lié à l'histoire des agences de détectives, c'est-à-dire aux premières formes de surveillance professionnelle. La première agence fut fondée à Chicago, en 1850, grâce à la collaboration d'Allan Pinkerton et du procureur de l'Illinois, Edward Rucker. Le lien avec *The Counterfeiters* semble facile à tracer : Pinkerton fit ses preuves en découvrant, en surveillant et en dénonçant un groupe de contrefacteurs agissant dans l'Illinois<sup>211</sup>. L'expertise du métier de détective est donc historiquement corrélée à la pratique de la contrefaçon. Au regard de cette origine, l'œil qui orne les cartes de visite de l'agence Pinkerton [Fig. 86] symbolise non seulement la capacité à détecter le crime, mais plus précisément à identifier des contrefaçons. La différence est importante et l'on pourrait dire, par comparaison entre le détective et l'agent en uniforme, que l'un comme l'autre ressemblent au crime qu'ils cherchent à élucider. L'agent arbore, par son uniforme, l'apparence manifeste de son rang et son appartenance aux forces de l'ordre. De la même manière, il intervient sur des crimes ostensibles : assassinats, vols, violences commis sous ses yeux ou sous ceux de témoins. Le détective, au contraire, agit camouflé pour débusquer des crimes ou des larcins eux-mêmes camouflés : contrefaçons, adultères, trafics. Il y a un débordement de la contrefaçon, un auto-engendrement de l'art du faussaire. L'art de contrefaire agit comme un cercle, vicieux ou vertueux, qui entraîne le détective à poursuivre, en faussaire, d'autres faussaires. Gilles Deleuze décrit dans *L'Image-temps* cette contagiosité du faussaire héritée

<sup>210</sup>Gary T. Marx, « A Tack in the Shoe and Taking Off the Shoe : Neutralization and Counter-Neutralization Dynamics », *Surveillance & Society*, No. 6, Vol. 3, 2009, p. 299.

<sup>211</sup>Samantha Seiple, *Lincoln's Spymaster : Allan Pinkerton, America's First Private Eye*, New York, Scholastic Press, 2015, pp. 16-17.

d'un autre faussaire, et qui en contaminera bientôt un suivant :

La puissance du faux n'existe que sous l'aspect d'une série de puissances, se renvoyant toujours les unes aux autres et passant les unes dans les autres. Si bien que les enquêteurs, les témoins, les héros innocents ou coupables participeront de la même puissance du faux dont ils incarneront les degrés, à chaque étape de la narration. Même « l'homme véridique finit par comprendre qu'il n'a jamais cessé de mentir », disait Nietzsche. Le faussaire sera donc inséparable d'une chaîne de faussaires dans lesquels il se métamorphose. Il n'y a pas de faussaire unique, et, si le faussaire dévoile quelque chose, c'est l'existence derrière lui d'un autre faussaire [...] L'homme véridique fera partie de la chaîne, à un bout, comme l'artiste, à l'autre bout, énième puissance du faux. Et la narration n'aura pas d'autre contenu que l'exposition de ces faussaires, leur glissement de l'un à l'autre, leurs métamorphoses les uns dans les autres<sup>212</sup>.

Pour Deleuze, le faussaire est irrésistible : à le voir en action, on le devient soi-même. C'est la première « puissance du faux » : une puissance mimétique et contagieuse. Car le faux n'est pas inerte, mais vibrant, c'est une puissance de transformation qui se transmet de proche en proche. *The Counterfeiters* en donne un exemple littéral, puisque le criminel fournit au détective, par son activité de faussaire, la marche à suivre. Le faux produit du faux, les faux-monnayeurs produisent un détective lui-même faussaire, s'appropriant un corps autre que le sien. Nous sommes loin, dans le film de Lubin, d'un amer constat post-moderniste, qui verrait dans l'étendue illimitée du faux l'avènement d'un monde sans valeur ni vérité. Au contraire, l'art de produire du faux alimente un jeu d'auto-représentation du cinéma. La contrefaçon du monde, des images et des œuvres, dans le cinéma des premiers temps, est à la fois crainte et revendiquée. En effet, les représentations de la contrefaçon dans *The Counterfeiters* désignent plusieurs strates de falsification imbriquées les unes dans les autres. Lors d'une séquence étrange, les personnages eux-mêmes désignent brièvement leur appartenance à un objet industriel, régi par les lois de la copie, de l'imitation et du vol qui régnaient déjà autour de l'industrie cinématographique naissante du tournant 1900 : la femme complice des faux-monnayeurs traverse le plan en tenant à la main un panneau portant le logo du producteur du film, « S. LUBIN » [Fig. 87]. Par ce filigrane diégétique, l'œuvre exprime sa condition d'objet soumis, déjà, à la menace du piratage. Nous reviendrons sur cette séquence, mais nous pouvons déjà noter que la contrefaçon déborde au-delà du seuil de la fiction, jusqu'à désigner l'appartenance commerciale des images du film, en plus du destin des personnages diégétiques. La forme elle-même semble contaminée, ou en tout cas concernée, par des problématiques propres au monde de la contrefaçon.

Les ruses mimétiques des personnages de *The Counterfeiters* trouvent en effet un écho

---

212 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, op. cit., pp. 174-175.

dans une lecture métacinématographique qui envisagerait d'étendre le discours sur la contrefaçon au-delà de la situation diégétique, vers les conditions d'existence médiatique de l'objet-film, et vers sa valeur d'objet commercial menacé par le risque de la contrefaçon matérielle. Dans cette perspective, le motif diégétique de la surveillance invite à une réflexion sur les manières de passer pour un autre. Question urgente, industriellement, pour le cinéma des premiers temps : nous allons voir que l'authentification de l'identité, dans la fiction, rejoue la condition industrielle des œuvres. Quelques éléments d'analyse historique, puis une analyse filmique détaillée des processus de détournement, d'imitation, et de falsification du visible dans *The Counterfeiters* vont nous permettre d'explorer le rôle spécifique du cinéma dans le moment qui voit la duplication et le détournement des apparences émerger comme procédure créatrice à part entière.

### **I.3.2 Destins du camouflage policier**

*The Counterfeiters* propose un point de vue original : représenter les ruses du camouflage par le biais de déguisements policiers. Les représentations de la police occupent un terrain paradoxal, à l'échelle du cinéma des premiers temps. Dans la première partie de ce travail, nous avons noté que ces films, bien que contemporains de la stabilisation des techniques de l'anthropométrie judiciaire, tardent à en fournir une représentation précise. Les agents de police sont souvent présentés comme de piètres défenseurs de la paix publique, maladroits et distraits, rarement comme des techniciens. Au même moment, pourtant, Alphonse Bertillon puis Edmond Locard en France, Francis Galton en Angleterre, et Hans Gross en Autriche instaurent les bases de la police scientifique. Comme le note Jean-Marc Berlière, la littérature populaire de la fin du XIXe siècle, comme celle du début du siècle suivant, abondent en personnages forgés dans le moule de la police scientifique naissante<sup>213</sup>. Là où le cinéma tarde, les romans policiers s'approprient instantanément – voire anticipent – l'imaginaire de la science policière. Selon Berlière, la structuration du roman policier moderne est entièrement corrélée à la naissance d'une méthode d'investigation fondée à la fois sur l'instinct inné du détective et sur sa rigueur procédurale :

C'est d'abord un *travail* nécessitant un mélange de "flair", de déduction, mais surtout de patientes investigations, des recherches, des vérifications méthodiques, de longues et ingrates surveillances, des filatures, des "planques", qui excite l'imagination. À la fin du siècle, les revues en mal de tirage – la police fait vendre –, les ouvrages de policiers ou

---

213Jean-Marc Berlière, « Police réelle et police fictive », *Romantisme*, 1993, No. 79, « Masques », pp. 73-90.

de leurs admirateurs évoquent un monde particulier peuplé de gens étranges : les "limiers" ou les "as" de la sûreté, dont les lecteurs lisent avec avidité les exploits dans leurs journaux favoris [...] <sup>214</sup>.

Cette profusion de limiers dans la littérature est inspirée par la fictionnalisation de l'activité de la police, au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. L'influence entre policiers de fiction et policiers de terrain est réciproque. Edmond Locard, l'un des instigateurs de la police scientifique en France, est ainsi l'auteur d'une étude comparative des techniques d'enquête fictives et des techniques de laboratoire <sup>215</sup>. Pour le premier directeur du laboratoire de Police scientifique, la contrefaçon des apparences passe pour un sujet de fascination doublement attrayant : à la fois comme technique fictive distrayante et comme méthode procédurale, dont Locard lui-même envisage de s'inspirer. Sous sa plume, la science policière se nourrit ainsi d'une appétence pour la fiction, où l'invention littéraire irrigue les pratiques avérées des enquêteurs. Dans un article sur « Les policiers dans les romans d'Emile Gaboriau » <sup>216</sup>, Locard s'attarde ainsi sur la nuance entre le succès du déguisement et l'insuccès du grimage du personnage de Lecoq, inventé par le romancier. En lecteur attentif de Gaboriau, Locard envisage sa propre activité à la lumière des exploits de Lecoq, détective camouflé. Ainsi, les formes du camouflage dans l'histoire de la police sont en dialogue constant avec l'invention littéraire, puis, plus tard, cinématographique <sup>217</sup>. Cette incursion de l'ingénierie du détective dans la fiction permet à Locard quelques pas de recul, qui révèlent la nécessité du rapprochement entre investigation et déguisement : selon Locard, les années 1910 sont déjà le produit d'un siècle de transformisme des forces de l'ordre. On se fascine pour le changement d'apparence des détectives depuis le début des années 1820 – l'attrait de la fiction romanesque pour l'enquêteur n'est donc pas une lubie régressive, mais une forme de fidélité à la fictionnalisation de soi exercée par la police infiltrée :

Cet art du "camouflage", c'est-à-dire du déguisement, était alors, effectivement, une pratique courante des policiers. Abondamment utilisée par Vidocq s'inspirant des pratiques séculaires des truands de la cour des miracles, on la retrouve tout au long du siècle. Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, évoque les coulisses de la Préfecture de police qu'il a pu observer pendant sa courte arrestation au début de la Monarchie de juillet et il rapporte qu'il existait alors un vestiaire spécial à la Préfecture

---

<sup>214</sup>*Ibidem*, p. 79.

<sup>215</sup>Edmond Locard, *Policiers de romans et policiers de laboratoire*, Paris, Payot, 1924.

<sup>216</sup>Edmond Locard, « Les policiers dans les romans d'Emile Gaboriau », *Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, No. 25, 1910, pp. 268-269.

<sup>217</sup>Dans un article récent, Jacques Chevallier décrit précisément l'influence d'inventions romanesques dans le déploiement de techniques d'investigations médico-légales. Jacques Chevallier, « Arthur Conan Doyle et Edmond Locard, ou comment la littérature a influencé la science », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 120, No. 4, octobre-décembre 2020, pp. 881-890.



de police où les agents, comme des "masques de mercredi des cendres", trouvaient les accessoires nécessaires pour se transformer "en marchands de sabres, en crieurs des rues, en charbonniers, en forts des halles, en marchands de vieux habits, en chiffonniers, en joueurs d'orgues", les uns étaient "coiffés de perruques", d'autres avaient "barbes, moustaches et favoris postiches", d'autres "trainaient la jambe comme de vénérables invalides et portaient d'éclatants rubans rouges à la boutonnière"<sup>218</sup>.

Vidocq détient ici un rôle emblématique : truand devenu chef de la sûreté, il incarne la réversibilité du policier moderne. Après lui, tout limier se doit d'être familier des faits et gestes des criminels eux-mêmes, par apprentissage, voire par expérience de sa propre criminalité abandonnée, reversant, par repentance, son expertise criminelle au profit de la prévention et de la punition du crime. Il s'agit là d'un cas d'école qui pourrait illustrer les propos de Gary T. Marx : la surveillance est toujours susceptible d'être détournée et inversée, les malfrats devenant surveillants, et vice-versa. Le déguisement semble provenir d'un passé sans véritable histoire ni protocole, né des basses œuvres des « truands de la cour des miracles »<sup>219</sup>. L'action des forces de l'ordre s'apparente alors à un jeu de masques, de transformisme méthodique qui démontre, au début du XXe siècle, la perpétuation des techniques de déguisement déjà décrites par Chateaubriand : dans une brève de 1913, révélatrice de l'intérêt de la police française pour le déguisement, *L'Œil de la police* mentionne l'ordre du jour tout juste affiché dans les bureaux de la Sûreté parisienne :

Il est signé de M. Xavier Guichard en personne. C'est un document considérable. Il marque l'ouverture d'une ère nouvelle dans la lutte de la société contre l'armée du crime : celle du camouflage ultra simplifié. *Les inspecteurs doivent venir au service dans une tenue convenable... ne pas avoir de pantalon de velours ni de "salopette"...* Par contre, ils doivent avoir à leur disposition, au service, une casquette et un foulard, QUI SONT SUFFISANTS POUR LES RENDRE MÉCONNAISSABLES<sup>220</sup>.

Par cet entrefilet, la revue sensationnaliste rend publique la ruse transformiste de la police destinée au secret des bureaux de la Sûreté. Il est frappant de noter la simplicité des outils permettant aux « inspecteurs » de s'anonymiser : une casquette et un foulard suffisent. Il n'en faut pas beaucoup plus dans *The Counterfeiters*, où quelques guenilles et un dos courbé permettent au détective d'adopter les traits de l'assistante des faux-monnayeurs. Mais dans ces deux cas, le but n'est pourtant pas exactement le même : les outils préconisés par la note de la Sûreté parisienne permettent de « rendre méconnaissable », tandis que l'accoutrement, dans *The Counterfeiters*, sert à imiter une personne en particulier. Les agents infiltrés doivent se

---

218Jean-Marc Berlière, « Police réelle et police fictive », *op. cit.*, p. 79.

219Ibidem.

220L'Œil de la police, No. 234, 1913, p. 9.

faire passer pour n'importe qui, une silhouette anodine, tandis que le détective du film de 1905 cherche à ressembler précisément à la vieille femme courbée. Deux fonctions de la falsification de soi se dessinent ici : l'art de devenir anonyme (sous la visière de la casquette et le masque du foulard) et celui de se glisser dans la peau d'un individu visé (l'assistante). Dans la logique de la Sûreté, le déguisement sert une forme de brouillage du visage et de la silhouette. C'est, en d'autres termes, une image parasite, destinée à invalider l'identification. Les vêtements de l'assistante de *The Counterfeiters* servent un autre dessein : doter l'inspecteur d'une silhouette artificielle afin de faire apparaître un personnage déjà connu, construire un corps qui sera vu et intentionnellement pris pour un autre. Ces deux formes de déguisement visent, l'une par l'anonymat, et l'autre par un détournement ciblé de l'apparence, une même efficacité. Le « camouflage ultra simplifié » des agents de la Sûreté doit leur permettre d'être perçu en-deçà de toute identification possible. De la même manière, dans *The Counterfeiters*, l'usurpation de la silhouette de la vieille femme construit une forme de discrétion qui tolère d'être perçue, car sa perception ne produit pas d'identification, de lever de voile : le regard glisse à la surface du corps camouflé, laissant paraître l'image anodine de l'assistante voilée, comme un écran sur l'identité véritable du détective. Nous proposons de parler ici d'image déperlante, portée comme une cape.

Le camouflage mis en scène dans *The Counterfeiters* n'est efficace que parce qu'il est destiné à une procédure d'identification relativement pauvre : un coup d'œil des faux-monnayeurs suffisant à reconnaître la silhouette et à tolérer, par cette identification sommaire, sa présence dans l'atelier. Toute procédure d'identification s'inscrit en effet dans un système duel, qui comprend à la fois l'intensité de l'effort placé dans la manifestation de soi et l'intensité de l'effort visant à mener l'identification, et à délibérer. Yves Citton note le rôle précurseur de la psychologie expérimentale dans la définition des « différentes manières d'être attentif », aujourd'hui accaparées par le secteur du marketing. Citton évoque notamment la distinction entre « une attention *automatique* (*back-of-mind*) et une attention *intentionnelle* et réflexive (*front-of-mind*) »<sup>221</sup>. Un camouflage sommaire, *back-of-mind*, suffit ici à duper une attention automatique, à peine attentive.

À ce titre et par contraste, un retour au passage des *Mémoires d'outre-tombe* cité par Berlière dans son article sur la « police fictive » met en scène une attention intentionnelle, exigeante, et révèle la possibilité d'une déconstruction du déguisement employé à des fins de

---

221 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 66.

surveillance. Il faut en effet le regard attentif et affûté de Chateaubriand pour subtiliser l'image du vestiaire policier, en coulisses, à l'occasion d'une « courte arrestation ». Le texte de Berlière exprime magnifiquement la furtivité et, surtout, la fortuité de cette découverte. On imagine ainsi Chateaubriand laissant traîner son regard lors de son arrestation et captant, lors de sa « promenade »<sup>222</sup>, le spectacle des allées et venues des agents lors de leurs changements de costumes. La proie de la police découvre, dans la tanière de celle-ci, les coulisses de son action. Cependant, Berlière ne mentionne pas le micro-événement qui a permis à Chateaubriand de patienter avant d'entrer en cellule, et donc d'assister à cette séquence normalement secrète. Les *Mémoires* fournissent quelques lignes de contexte à cette arrestation. Chateaubriand mentionne le hasard qui lui doit cette découverte : « Le geôlier qui devait me mettre en souricière n'était pas levé, on le réveilla en frappant à son guichet, et il alla préparer mon gîte. Tandis qu'il s'occupait de son œuvre, je me promenais dans la cour de long en large avec le sieur Léotaud qui me gardait »<sup>223</sup>. Il faut le sommeil tardif du gardien et l'impréparation de la geôle pour offrir un temps mort dans l'emprisonnement de Chateaubriand, et pour laisser le corps et le regard vagabonder quelque temps jusqu'aux loges des détectives. Il faut, aussi, un regard impudique glissé dans les vestiaires de la Préfecture pour dévoiler les costumes secrets du « vestiaire spécial ».

Le vocabulaire théâtral indique sans équivoque que la surveillance policière est une performance. La structure du lieu souligne cette interprétation : l'intérieur de la Préfecture ressemble à un immense dédale de coulisses, Paris est la scène où les agents jouent des rôles taillés dans le secret des ateliers des forces de l'ordre. Les surveillants sont donc, eux-mêmes, des corps camouflés et déguisés, en performance. Rétrospectivement, il est peu étonnant que cette valse des apparences ait mené la science policière du côté des signes infalsifiables de l'identité. Rodée à ses propres déguisements susceptibles de faire passer un corps pour un autre, la police trouve, dans l'anthropométrie judiciaire, le socle d'une technique lui permettant de se prémunir d'éventuelles falsifications adverses. Une nouvelle fois, le modèle en « dents de scie » proposé par Marx illustre parfaitement la structure dialectique des rapports de surveillance, qui s'exercent par anticipation de l'emploi, de la part de l'adversaire, de ses propres techniques. Se déguiser, c'est s'exposer au déguisement de l'autre. Et, par précaution, définir ce qui, chez lui, ne peut et ne pourra jamais être déguisé : les empreintes digitales, les mensurations de l'ossature, la forme du visage – en d'autres termes, tous les éléments qui

---

<sup>222</sup>François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Tome V, Paris, Garnier, 1910, p. 554.

<sup>223</sup>*Ibidem*.

composent l'éventail anthropométrique systématisé par Bertillon<sup>224</sup>.

Le cinéma, par comparaison, tarde donc à représenter cette activité théorique et pratique déjà foisonnante à l'orée de l'an 1900. *La Mort qui Tue*, troisième volet du *Fantômas* de Louis Feuillade, fournit en 1913 la première représentation cinématographique de l'identification des empreintes digitales – grâce, nous y reviendrons, à la mise en scène du détournement de cette technique. Avant cela, les incursions cinématographiques dans le monde de la police technique et scientifique sont rares, voire inexistantes. Plusieurs films mettent en scène des trucs transformistes « réalistes », c'est-à-dire exécutés sans l'aide du montage. *Coiffures* et *Chapeaux à transformations*, deux films de 1896 issus du catalogue Lumière (respectivement N°106 et N° 105), relèvent de cette catégorie. Dans *Coiffures*, un homme assis arbore puis ôte, en succession rapide, une demi-douzaine de chapeaux et de perruques en à peine quarante secondes. Ce transformisme-éclair sert une fonction humoristique : la plupart des changements de coiffures s'accompagnent de contorsions faciales grotesques [Fig. 88 ; Fig. 89]. *Chapeaux à transformations* fonctionne d'une manière comparable. Il s'agit d'un des six films tournés par les frères Lumière à l'occasion de la présence du caricaturiste Félicien Trewéy à La Ciotat, en janvier-février 1896<sup>225</sup>. Dans ce film, Trewéy plie et déplie un paletot composé de quelques panneaux semi-rigides. Au gré des pliages du couvre-chef et des transformations du visage de Trewéy, on reconnaît quelques figures historiques et quelques types caricaturaux [Fig. 90 ; Fig. 91]. Le catalogue Lumière précise : « [Aristide] Bruant, Édouard III d'Angleterre, l'Écossais, le Chinois, le pêcheur de sardines, le concierge, Don Basile, le bonnet de police et l'armée du salut »<sup>226</sup>. Les frères Lumière se tournent ici, comme souvent, du côté du numéro filmé. Le corps métamorphe de Trewéy incarne un véritable réservoir de fiction et offre, par la succession des rôles disponibles grâce aux vêtements, un écho distant à l'énumération des costumes décrits par Chateaubriand dans le vestiaire de la Sûreté.

Le XIXe siècle forme un moment de perturbation générale de l'identité, qu'elle soit

---

224Si l'histoire de la science criminelle a immortalisé Alphonse Bertillon en tant qu'inventeur de l'anthropométrie judiciaire, les archives pénitentiaires démontrent un intérêt bien antérieur pour les signes distinctifs des criminels. Ainsi, on trouve dans les relevés de Bicêtre une notation des traits caractéristiques des détenus dès 1813. Les cicatrices (de vérole, notamment), les déformations consécutives à des fractures, les rides marquées plus que d'habitude, sont consignées systématiquement. Ces notations restaient structurées par quelque système que ce soit : le bertillonnage est d'abord un système de classification de ces signes.

225<https://catalogue-lumiere.com/partie-decarte/> [consulté le 17 décembre 2020].

226<https://catalogue-lumiere.com/chapeaux-a-transformation/> [consulté le 17 décembre 2020].

civile ou physiologique – précisément car le corps n'assurait pas encore la stabilité de l'identité civile. Allan Sekula estime que le système Bertillon fut instauré en partie en réaction à la « crise de l'identité » qui a touché la classe ouvrière à l'issue de la Commune de Paris. Tous les registres municipaux antérieurs à 1859 ayant été brûlés, « n'importe quel Parisien âgé de plus de vingt-deux ans se trouvait libre d'inventer et de réinventer une naissance parfaitement fictive »<sup>227</sup>. Liberté pour les ouvriers, casse-tête pour l'autorité : face à une telle volatilité des identités, le bertillonnage aurait eu pour fonction première de définir, pour de bon, des données d'état civil fiables car fournies par les signes infalsifiables du corps humain. Le film mettant en scène les métamorphoses de Trewey incarne, lui, le passage sur les planches et à l'écran de cette caractéristique psycho-physiologique du siècle : le transformisme des corps et la volatilité des apparences. Un problème socio-politique se trouve ici traduit en spectacle populaire.

Rae Beth Gordon a montré comment les personnages agités du monde du spectacle accompagnent, entre 1875 et 1913, les découvertes psychiatriques portant sur l'hystérie, le somnambulisme et les accès frénétiques du corps humain<sup>228</sup>. De la même manière, le réservoir de perruques décrit par Chateaubriand, les métamorphoses de Trewey dans les films Lumière et le caméléonisme des détectives dans *The Counterfeiters* balisent un siècle de transformisme généralisé, de la stratégie policière au monde du spectacle humoristique. Toutefois, *Coiffures* et *Chapeaux à transformations* n'entretiennent qu'un lien distant avec le monde de la police scientifique. Nous avons signalé que l'existence d'un transformisme policier tarde à s'incarner à l'écran. Les hypothèses susceptibles d'expliquer cette absence presque totale du détective rusé et camouflé à l'écran, avant les années 1910, sont nombreuses. D'abord, parce que le policier agité, malmené, à la lutte avec des brigands ou des malfaiteurs, est avant tout un corps burlesque dont l'agitation suffit à divertir – c'est un corps instantanément captivant, pour le spectateur des attractions. Les agents napoléoniens filmés par Alice Guy dans *Cambrioleurs* (1898), tout comme les *bobbies* britanniques de *The Beggar's Deceit* (1900) et *Policeman and Burglar* (1902) n'entreprennent rien d'autre que de se battre pour arrêter des voleurs ou des vagabonds, et le spectacle de leur brutalité ou de leur maladresse suffit à susciter le rire qui justifie la réussite de ces films.

À ce titre, *The Counterfeiters* se démarque pour l'une des premières fois au cinéma de

<sup>227</sup>Allan Sekula, « The Body and the Archive », *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>228</sup>Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* [2001], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013.

la représentation dominante des forces de l'ordre. À la fin du film, l'autorité est bien représentée sous les traits d'agents maladroits qui pourchassent le fuyard, mais elle s'incarne d'abord, dans la première moitié, dans des personnages de détectives capables d'élaborer une stratégie fondée sur l'ajustement de sa propre image, par le travestissement. La nuance entre détectives et agents est importante : alors que la silhouette classique du policier engoncé en son costume va souvent de pair avec une certaine balourdise, le détective est un caméléon, capable de ruser, de prendre conscience de sa propre apparence et de s'en forger une autre. D'ailleurs, comme l'illustre l'histoire de l'agence Pinkerton<sup>229</sup>, les premières formes de surveillance n'étaient pas tant assurées par des agents de police que par des agences de détectives privées affiliées au système judiciaire, et capables d'infiltrer le monde du crime, sans uniforme. La naissance des agences de détectives marque à ce titre un basculement d'ampleur dans l'histoire de l'auto-représentation de la police. L'agent circulant dans la ville, casqué et flanqué d'un badge scintillant (tel qu'il est représenté dans *Mounted Police Charge* ou *Life of an American Policeman*), doit avant tout signaler sa présence. Son pouvoir est directement relatif à l'expressivité manifeste de son affiliation au corps policier en tant qu'institution chargée du maintien de l'ordre et de l'usage de la force<sup>230</sup>. Le détective agit au contraire par effacement de son identité professionnelle au profit d'une identité forgée par mimétisme des individus qu'il surveille. Pour le détective, le regard et l'apparence sont étroitement corrélés : le détective ne peut agir qu'à condition d'être pris pour un autre. Il se doit de ressembler à ce qu'il voit. C'est à partir de cette méprise volontaire qu'il pourra pénétrer le milieu qu'il cherche à surveiller. L'exercice du regard surveillant présuppose une conscience de sa propre apparence, et une capacité à duper le regard d'autrui.

229Seiple, Samantha Seiple, *Lincoln's Spymaster : Allan Pinkerton, America's first Private Eye*, op. cit. ; Frank Morn, *The Eye That Never Sleeps. A History of the Pinkerton National Detective Agency*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

230C'est, selon les chercheurs en sociologie médiatique de la police, l'une des raisons d'être de la police, y compris au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Michaël Meyer juge ainsi qu'« une pratique routinière consiste d'ailleurs à « se montrer » dans certains secteurs de la ville, afin de répondre à ou d'anticiper des demandes. Si la notion de visibilité dans le domaine policier se résume parfois à la production d'une intelligibilité institutionnelle des policiers et de leurs missions à destination des « clients », elle est ici mobilisée en référence au caractère accompli de ce qui est visible et aux activités associées à cet accomplissement : voir, être vu, rendre un regard, être vu en train de voir, etc. Si ces manières de voir fondent l'identification des activités d'une profession, *a contrario* celle-ci est aussi porteuse d'une « ostensibilité » qui permet aux observateurs extérieurs de repérer, dans les champs matériel et corporel, les manifestations de cette profession. L'uniforme, le véhicule sérigraphié et l'arme à feu par exemple composent des éléments forts de la *disponibilité visuelle de la police* [...]. Je réinvestis ici la notion de « visual availability » développée par Michael Ball (1998) pour évoquer les manifestations visibles d'une culture. Les policiers en tant qu'instances observables en rue sont une pièce essentielle de la *culture visuelle policière* ». Michaël Meyer, « Copwatching et perception publique de la police. L'intervention policière comme performance sous surveillance ». art. cit., p. 5.

Ces deux pôles, l'agent paradant et le détective furtif, rappellent les formes principales du mimétisme animal décrites par Roger Caillois dans son ouvrage de 1963, sous les termes de « science de l'invisibilité » et de « stratégie de la terreur » :

D'un côté, une sorte de photographie-sculpture des couleurs et des formes du milieu permet à l'animal d'échapper aux regards de son ennemi et de tromper la vigilance de sa proie ; de l'autre, le recours simultané à d'effrayants prestiges provoque efficacement la panique ou la paralysie de l'adversaire ou de la victime<sup>231</sup>.

On reconnaît, dans la « photographie-sculpture des couleurs et des formes », l'art du détective travesti, adoptant les manières et les apparences des individus qu'il surveille – tel qu'il apparaît, dans *The Counterfeiters*, sous les traits caricaturaux usurpés de l'assistante bossue et drapée des faux-monnayeurs. On reconnaît également, sous les « effrayants prestiges » de la stratégie de la terreur, les parades du corps policier qui cherche, par des modes d'apparition agressifs, à asseoir son pouvoir dissuasif. Voici les deux polarités qui organisent la pratique du mimétisme animal selon Caillois : d'un côté, la quête de la discrétion, de l'autre, celle de l'ostentation. Ce sont donc aussi celles qui structurent l'exercice de la surveillance : l'une discrète, l'autre, affichée.

Il est étonnant que Caillois tienne au terme d'« invisibilité » pour évoquer le versant discret du mimétisme. Celui-ci consiste rarement en une disparition pure et simple. Plutôt, il consiste à adopter une forme banale, perceptible mais non suspecte, fondue dans son milieu d'appartenance. On pourrait préférer, plutôt qu'invisibilité, le terme rare d'*anodinité*, l'état d'être anodin. Un corps camouflé n'est ni invisible ni invu, mais réduit à une apparence qui ne saurait être distinguée d'aucune autre et qui ne signale aucune forme détachée du fond. Il ne s'agit pas tant, pour les insectes observés par Caillois, ni pour le détective camouflé de *The Counterfeiters*, d'apprendre à disparaître, que d'apprendre à s'abandonner temporairement à l'apparence de son milieu afin de pouvoir y évoluer librement. Au lieu d'une transparence, le corps camouflé adopte une apparence empruntée à son milieu, il reste visible, mais sa forme ne peut pas être suspecte car elle ne peut pas même être distinguée de son environnement<sup>232</sup>.

---

231 Roger Caillois, *Le Mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963, p. 100.

232 Le sens du terme « environnement » doit être compris ici dans sa polysémie : par référence au milieu naturel, végétal et minéral chez Caillois, par référence au milieu socio-culturel, défini par l'habillement, le comportement et les rapports de genre, dans *The Counterfeiters*.

### I.3.3 L'image anodine

L'histoire du camouflage se tient précisément à la croisée de l'art et d'un usage opératoire des images. Une querelle oppose un domaine à l'autre. Claire Thomas affirme d'une part que « la peinture de camouflage s'est tournée vers le système qu'offrait le cubisme pour décomposer les formes et inscrire l'objet dans son milieu ambiant »<sup>233</sup>. D'autre part, pour Cécile Coutin, bien que l'on puisse concéder aux cubistes un certain talent dans la déconstruction des formes, une étude pragmatique de la composition des premiers ateliers d'artistes camoufleurs impose une réalité différente<sup>234</sup>. Dans les faits, ces ateliers n'étaient pas majoritairement constitués de peintres cubistes, mais de peintres académiques, spécialistes de la décoration théâtrale, du trompe-l'œil et de la peinture sur des surfaces immenses, habiles dans la manipulation de la profondeur de champ et de la perspective. Bien que relativisé par plusieurs travaux récents, le mythe d'une origine cubiste du camouflage fournit, dans les textes, un terreau de réflexion fructueux pour l'étude des liens entre accoutrement et transparence, surveillance et dissimulation.

Ainsi, la parole de Picasso rapportée par Cocteau puis par Brecht décrit influence de la pratique picturale dans le domaine de la guerre :

Cocteau affirme que le camouflage des tanks vient indirectement de Picasso qui, avant la [Première] Guerre mondiale, aurait suggéré à un ministre de la guerre français de rendre les soldats invisibles par ce procédé. Cocteau se demande également si les sauvages ne se couvrent pas de tatouages moins pour faire peur que pour se rendre invisibles. L'idée est bonne. On rend quelque chose invisible en détruisant sa silhouette, en lui donnant une forme inattendue, donc en le rendant non pas discret, mais voyant, mais étrange<sup>235</sup>.

Brecht décrit ici une instrumentalisation de l'invention picturale dans le champ de la guerre : en mettant en perspective le camouflage élaboré durant la Première Guerre mondiale et une référence primitiviste aujourd'hui plus que douteuse (les tatouages des « sauvages »), le propos de Picasso plaide pour une transhistoricité du camouflage. La proposition du peintre espagnol ferait alors office de redécouverte d'un principe d'expression universel, indépendant de toute condition historique spécifique, sur le mode de la survivance des formes, fidèle en

---

233Claire Thomas, *Cubisme et camouflage*, Paris, L'Histoire par l'image, Réunion des musées nationaux, 2014.

234Cécile Coutin, « Tromper l'ennemi : Le rôle des artistes français dans l'invention du camouflage en 1914-1918 », Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions/Ministère de la Culture, coll. « D'art en question / Actes de colloque », 2019, pp. 21-40.

235Bertolt Brecht, *Journal de travail (1938-1955)*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 77.



cela à un « primitivisme moderne » qui peut servir de grille d'interprétation à toute son œuvre<sup>236</sup>. La proposition de Picasso, rapportée par Brecht *via* Cocteau, met en lumière le battement constant qui caractérise le camouflage militaire, entre ornement martial et instrument de déconstruction-disparition. Ce battement, par ailleurs, a plus récemment été mis en évidence par Michaël Meyer à propos du « drame social de la visibilité » de la police, chargée à la fois de porter les signes de la présence de l'État et embarrassée par ces mêmes signes, et donc soucieuse de se rendre, parfois, invisible<sup>237</sup>. Le désir ostentatoire et le désir de discrétion forment le grand paradoxe du treillis et du camouflage, c'est-à-dire le partage entre deux finalités contradictoires mais également impératives : se soustraire au regard et aux sens de l'ennemi et, simultanément, être manifeste, arborer sa tenue avec une certaine fierté<sup>238</sup>. Le treillis ne sert donc pas uniquement à rendre invisible. Il a aussi une valeur ostentatoire, qui consiste au contraire à s'afficher, à paraître. En théorie, il doit servir à être moins visible. Mais en pratique, il assume aussi la fonction de peinture de guerre. Dans son œuvre dédiée au camouflage militaire, Roy Behrens décrit la fonction manifeste des peintures sur les bateaux de guerre assumée à la fin de la Première Guerre mondiale, et qui peut faire écho aux propos de Picasso :

Le Comité sur les peintures de camouflage établi par les amiraux britanniques a rapporté, en septembre 1918, qu'il n'existait aucune preuve formelle que la peinture de camouflage avait permis de perturber un tireur de sous-marin adverse. Cependant, ce rapport a précisé qu'il était judicieux de maintenir la pratique de cette peinture parce qu'elle ne présentait aucun handicap pour l'équipage, et parce qu'au contraire, elle avait produit une "amélioration certaine" de la confiance et du morale des équipages présents sur des navires camouflés<sup>239</sup>.

Le bariolage des vaisseaux ne les soustrait pas pragmatiquement au regard de l'ennemi, il ne cache rien. Mais cet échec contient une découverte au moins aussi importante, qui fait écho aux propos de Picasso : quitte à se faire voir, autant le faire offensivement, et transformer ce défaut de discrétion en prouesse d'apparition. Le bariolage est ainsi, d'abord,

---

236Christine Marret, « Le Primitivisme moderne : appropriations, emprunts et détournements. Les Carnets des *Demoiselles d'Avignon* », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, No 15, 2000, pp. 29-42.

237Michaël Meyer, « Copwatching et perception publique de la police. L'intervention policière comme performance sous surveillance », art. cit., p. 19.

238Un article de *Libération* se penche ainsi sur l'effet esthétique manifeste des treillis au sein de l'armée française : « C'est que les militaires sont coquets. « *Il faut qu'un soldat soit beau, qu'il soit fier de sa tenue* », assure le chef d'escadron Lorcet. De fait, les enquêtes internes indiquent toutes que les militaires français apprécient l'esthétique de leur treillis. Beaucoup plus que l'ancien vert-Otan. » [en ligne] <consulté le 22 janvier 2021>  
<http://secretdefense.blogs.liberation.fr/2009/12/23/quand-larmee-francaise-voulait-changer-le-bariolage-des-treillis/>

239Roy R. Behrens, « The Role of Artists in Ship Camouflage During World War I », *Leonardo*, Vol. 32, No. 1, 1999, p. 58.

une marque que l'on porte entre soi, qui se voit et s'admire d'un membre à l'autre de la flotte et lui permet de faire nombre, de faire masse, d'apparaître collectivement et offensivement. Le camouflage militaire, placé sous l'égide des peintres académiques et des faiseurs de décors, fantasmait la mutation monumentale de l'armée – transformer les corps en décors, étendre les dimensions des soldats, des tanks et des navires à celles des forêts, des montagnes et des océans. L'échec de ce projet s'est trouvé pourtant résolu dans une autre manière de devenir monumental : non par mimétisme de l'environnement, mais par la formation d'un gigantisme humain, formé de corps individuels fondus en un seul, unifié par l'affichage d'un bariolage collectif.

Les historiens du camouflage militaire notent d'ailleurs, à juste titre, l'obsolescence immédiate des tentatives de faire disparaître les corps et les appareils aux yeux humains. Immédiatement après la première Guerre mondiale, toutes les formes de camouflage ont porté leurs efforts sur les technologies radars, et les manières d'y échapper<sup>240</sup>.

Le détective de *The Counterfeiters* prolonge et complexifie le rapports à l'accoutrement qui restent, chez Cocteau et chez Brech à propos de Picassot, un peu à l'étroit entre le désir d'apparaître et le désir de disparaître. Le propre du camouflage et du travestissement consiste à dépasser ce battement, pour assumer l'impermanence du paraître, et préférer au fantasme d'une apparence stable celui d'une métamorphose continue. Dans cette perspective, le détective moderne relève alors de l'ontologie cosmétique proposée par Emanuele Coccia dans *La Vie sensible* :

Si les vêtements révèlent la physiologie originale du moi, ils démasquent aussi les superstitions les plus tenaces du mythe de la subjectivité : les vêtements démontrent combien il est illusoire d'imaginer l'existence d'un *ego* séparé du monde qui voudrait n'être lié qu'à soi, tout comme celle d'un monde qui pourrait exister sans un sujet qui l'habite. La nature du moi est celle d'un caprice dont l'objet est toujours le monde. Et vice versa, le monde n'est jamais que *kosmos*, ornement, maquillage d'un moi (qu'il soit collectif ou individuel). Ne peut dire *moi* que celui qui sait se maquiller.<sup>241</sup>

La typologie proposée par Coccia vient résoudre la fausse ambivalence du camouflage : il n'est jamais question de disparaître, mais d'assumer une variabilité de l'apparence qui est immanente à l'existence véritable. En se fondant dans l'apparence de son

<sup>240</sup>Il existe, dans les archives audiovisuelles de la Pathé Britannique, des images d'une dernière tentative d'opérer un camouflage militaire matériel et empirique, en obstruant par voie aérienne le champ de visibilité de la mer. Des avions survolent des navires-cibles, laissant tomber dans l'air d'épais nuages de tétrachlorure de titane, qui forment des rideaux opaques autour des navires, rendant impossible toute anticipation de menaces aériennes. [https://www.youtube.com/watch?v=OP\\_9vYWxTU8](https://www.youtube.com/watch?v=OP_9vYWxTU8) [consulté le 2 février 2021]

<sup>241</sup>Emanuele Coccia, *La Vie sensible* [2010], Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2013, p. 143.

milieu, on promeut l'apparence de ce dernier ; en revendiquant son image propre, on apparaît au premier plan. Dans tous les cas, il reste une image. Le texte de Coccia conjugue ainsi cosmétique et ontologie, en posant le maquillage comme condition d'existence du moi. Si exister, c'est faire l'expérience du maquillage, le détective existe au tout premier plan de cette ontologie – revêtant peaux, visages et appareils qui ne lui appartiennent pas en propre.

Le transformisme physiologique de Fantômas peut être abordé dans cette perspective : il s'agirait là, par excellence, d'un être drapé dans des images, exhibant comme un oignon une infinité de couches de peau-pellicule. Nous reviendrons dans un instant à ce personnage inépuisable, et au vertige qu'il inflige à l'identification biométrique. La figure du détective de *The Counterfeiters*, a priori plus archaïque (un simple travestissement par le déguisement, par comparaison avec la criminalité chirurgicale minutieuse des gants de peau chez Fantômas), évoque pourtant déjà un corps pelliculaire. Ajouter du tissu, se recouvrir d'un élément visible, pour laisser le regard des autres passer au travers : le tissu camouflant volé à la vieille assistante est fait d'une matière duelle, à la fois concrète et virtuelle, opaque et transparente, voué à être à peine perçu par l'attention *back-of-mind* des faux-monnayeurs. Difficile de ne pas y voir un avatar de l'image de cinéma et de son support pelliculaire, qui laisse apparaître le monde à condition de ne pas attirer elle-même l'attention. La pellicule et les guenilles sont toutes deux vouées à un regard qui cherche et identifie en elles autre chose que leur corps propre : non pas le corps d'un détective mais celui d'une femme ignorée, non pas du celluloid, mais les formes et les intrigues d'un monde détenu par l'image.

Le détective travesti, être cinématographique par excellence, puise ainsi dans le réservoir infini des déguisements pour assumer l'ontologie cosmétique défendue par Coccia – et s'approprier également un devenir deleuzien, en perpétuant la chaîne du faussaire décrite dans *L'Image-temps*. Mais ce personnage en transformation perpétuelle est voué à être remplacé par un autre. Pour Roger Caillois, le roman policier moderne substitue précisément au détective métamorphe une figure infiniment plus stable, sous les traits d'un héros préférant aux ruses du déguisement la rectitude de l'analyse logique : « *The detective no longer disguises himself, but thinks. His investigation consists of a discussion of possibilities* »<sup>242</sup>. Le personnage de *The Counterfeiters*, en tant que maître du clonage et de l'usurpation de corps étrangers, incarne ainsi un moment temporaire de l'histoire de l'enquête policière. Le nouveau

---

<sup>242</sup>Roger Caillois, « The Detective novel as game », in *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, New York, et Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983, pp. 1-2.

détective, à sa suite, n'a plus de corps, ou plutôt, son corps s'est cristallisé dans une forme aussi imperturbable que sa rigueur analytique, et ce corps impeccable ne sert en aucun cas à l'enquête (pensons à la préciosité des détectives maniaques, de Hercule Poirot à Adrien Monk, obsédés par l'ordre et l'hygiène, et dont ni le vêtement ni le port ne sauraient subir la moindre perturbation). C'est qu'en quelque sorte, ce nouveau détective trace par l'apparence une frontière morale qui exclut radicalement le jeu de la métamorphose. Chez lui, le transformisme touche au vice de la dissimulation et de l'imposture. En contrepoint, sa propre impassibilité incarne l'intégrité, la droiture morale, et la fiabilité. Un tel antagonisme appauvrit considérablement les rapports entre dissimulation et détection, camouflage et identification. La richesse de ces rapports, telle que l'envisage Coccia, s'inscrit précisément dans leur teneur dialectique, c'est-à-dire dans le glissement d'une posture à l'autre, où le détective et sa proie s'échangent apparences et stratégies. En d'autres termes, le détective qui remplace le déguisement par la pure analyse logique incarne « un *ego* séparé du monde qui voudrait n'être lié qu'à soi »<sup>243</sup>, rejetant toute forme et toute apparence qui ne lui appartiendrait pas en propre.

Si Caillois décrit au début du XXe siècle une déchéance du détective déguisé au profit d'un détective purement analytique, comment expliquer, une nouvelle fois, cet anachronisme cinématographique ? Le cinéma semble, encore une fois, faire preuve d'un certain passéisme, en entretenant pour le déguisement une fascination que la littérature abandonnait déjà. C'est peut-être que le cinéma des premiers temps exprime, à travers la représentation de corps qui passent pour d'autres, un discours qui porte sur sa propre condition d'art visuel falsifiable. À ce titre, quelques éléments d'histoire de l'industrie cinématographique naissante peuvent nous permettre d'envisager l'esthétique de la contrefaçon formelle à la lumière de procédures de contrefaçon industrielle.

### **I.3.4 L'identification à l'écran, question esthétique et industrielle**

Un mot du contexte juridique de la production cinématographique au début du XXe siècle est nécessaire pour appréhender les enjeux de l'usurpation des apparences à l'écran. En effet : à travers cette falsification des corps, c'est la falsification du film lui-même qui transparaît. En 1905, date de production de *The Counterfeiters*, la législation concernant les

---

<sup>243</sup>Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit., p. 143.

œuvres filmiques est encore fragile. Le système de circulation légal des œuvres est mal assuré, surtout en ce qui concerne l'import et l'exploitation d'œuvres européennes aux États-Unis. L'histoire de la protection légale des films connaît un premier tournant important au début des années 1910 : le 24 août 1912, le premier amendement concernant le dépôt de droits pour des œuvres filmiques est publié aux États-Unis<sup>244</sup>. Auparavant, les œuvres étaient considérées comme des séries photographiques, et étaient donc protégées au même titre que n'importe quelle image instantanée. Jusqu'en 1912, les conflits portant sur l'exploitation irrégulière d'œuvres filmiques sont donc nombreux, et résolus laborieusement, au cas par cas. Siegmund Lubin, producteur de *The Counterfeiters*, est connu pour avoir exploité cette approximation de la loi, malgré la concurrence féroce de Thomas Edison dans le champ judiciaire. Lubin a exercé lui-même une forme de contrefaçon en exploitant des films dont il ne détenait pas les droits. Ainsi, comme le note John Frazer, il « était l'exploitant illégal de films le plus renommé du cinéma des premiers temps. Il contribua grandement aux difficultés de Méliès avant 1903, date à laquelle la Bibliothèque du Congrès reconnut les droits d'auteur de la *Star Films* [société de production de Méliès] »<sup>245</sup>. Le plus renommé, mais pas le seul : comme l'explique Jane M. Gaines, le cinéma des premiers temps constitue un certain âge d'or de l'usurpation des œuvres, où la copie et l'exploitation pirates de films étaient généralisées<sup>246</sup>. Aujourd'hui, le piratage et la duplication illicite de films sous formes digitales concernent plutôt le public, par l'organisation de réseaux de circulation souterrains. Autour de 1900 et jusqu'en 1912<sup>247</sup>, les premiers industriels eux-mêmes exercent deux formes de copie : la duplication physique de l'œuvre, grâce à la production d'un négatif à partir d'une copie positive, et le tournage de films reproduisant des scènes d'œuvres préexistantes. Peter Decherney parle de « dupliques » (*dupes*) à propos des films dont le support physique a été copié matériellement<sup>248</sup>. Dans la deuxième catégorie, on parlera plutôt d'imitations, voire de *remakes*.

À ce titre, il est fascinant de noter à quel point la distinction de certaines aptitudes de

244Wendi A. Maloney, « Centennial of Cinema Under Copyright Law », article publié sur le site internet de la Bibliothèque du Congrès américain : <https://blogs.loc.gov/loc/2012/10/centennial-of-cinema-under-copyright-law/> [consulté le 30 décembre 2020]

245John Frazer, *Artificially Arranged Scenes : The Films of Georges Méliès*, Boston, G.K. Hall & Co., 1979, p. 71.

246Jane M. Gaines, « Early Cinema's Heyday of Copying. The too many copies of *L'Arroseur Arrosé* (*The Waterer Watered*) », *Cultural Studies*, Vol. 20, Nos. 2-3, 2006, pp. 227-244.

247Date de l'amendement Townsend, qui inclut officiellement les films au régime du droit d'auteur (*Copyright*), voir Peter Decherney, « Copyright Dupes. Piracy and New Media in Edison v. Lubin (1903) », *Film History*, Vol. 19, No. 2, « Film and Copyright », 2007, p. 110.

248Ibidem, p. 113.

mises en scène ont rendu certains films « inimitables » ou infalsifiables, c'est-à-dire impossibles à copier par le tournage à l'identique. Les films à trucs complexes de Georges Méliès, par exemple, ont fait l'objet d'une circulation pirate par la copie matérielle de la pellicule, mais il était impensable d'en produire des remakes, tant la maîtrise technique des trucs par Méliès lui appartenait en propre. D'autres œuvres, plus simples à mettre en scène, ont en revanche fait l'objet de nombreux *remakes*<sup>249</sup>. On connaît ainsi de nombreuses « versions américaines » de films européens, comme *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902), premier métafilms nord-américain reproduisant presque à l'identique *The Countryman and the Cinematograph*, du britannique Robert W. Paul, tourné l'année précédente. Comme le note Decherney, inspiré par Charles Musser, « la duplication de films européens, moins fréquemment dotés d'un droit d'auteur américain, a constitué une stratégie déterminante dans toute société de production des premiers temps, et les copistes les plus rapides furent aussi les leaders du marché »<sup>250</sup>. La contrefaçon, avant d'être un sujet de fiction, est donc une des conditions d'existence et de circulation des œuvres, durant une quinzaine d'années d'errements juridiques laissant libre cours à l'exploitation de copies dupliquées illégalement. Le cinéma des premiers temps naît d'une ère de clonage généralisé des œuvres.

Cette condition industrielle fait écho aux procédures d'authentification de l'identité. En cela, *The Counterfeiters* joue sur les deux tableaux de l'identification, et surtout des manières de la contourner : celle d'un corps diégétique (la vieille assistante) et celle du film en tant qu'objet commercial.

Une question se pose alors : comment apposer son sceau dans les films afin d'en indiquer l'auteur et le détenteur légal, pour enrayer le processus de duplication et de projection illégales des œuvres ? Comment se prémunir des *dupes* ? Dans *The Counterfeiters*, les précautions prises contre le piratage sont représentées par une image étrange, amusante et métacinématographique, qui applique, par la fiction, un sceau d'identification à sa propre surface. Lors d'un plan figurant l'intérieur de l'atelier, l'assistante bossue traverse la pièce de

---

249Jay Leyda propose une lecture originale du phénomène de copie par imitation des films. Il estime que certains films trouvant un fort succès ont généré des dizaines d'imitations, sans pour autant que ces copies ne remplacent et n'effacent l'influence du film originel. La qualité et l'effet puissant de ce premier film ont « fait école » en suscitant ces copies, mais ce film reste, dans le souvenir du public, l'œuvre déterminante. Les copies sont alors le produit d'un certain opportunisme économique, puisque l'on tourne des films dont le succès auprès du public est garanti par le succès d'une première œuvre que l'on imite, mais la production de ces copies en série ne supprime pas l'aura du premier film, qui reste le véritable sujet de débat, d'éloge et de mémorisation. Voir Jay Leyda, « A Note on Progress », *Film Quarterly*, Été 1968, Vol. 21, No. 4, p. 28.

250Peter Decherney, « Copyright Dupes. Piracy and New Media in Edison v. Lubin (1903) », art. cit., pp. 113-114.

gauche à droite, tenant à la main une affichette présentant le nom de S. Lubin, producteur du film, et, sous ce nom, la mention « *copyright* ». Lubin, premier « pirate » de l'industrie, marque son film du tampon indélébile de son propre nom. L'originalité du processus vient de l'inclusion de ce filigrane en plein cœur du film, et non dans un carton introductif. L'explication est simple : le personnage qui traverse le plan muni d'un panneau affichant le nom de la société de production ne peut pas être coupé lors de la projection, comme le peuvent les cartons d'ouverture où figurent traditionnellement les logos des producteurs.

*The Counterfeiters* exprime encore une fois la logique « en dents de scie » proposée par Gary T. Marx, qui veut que l'on se prémunisse soi-même des dommages que l'on cause à d'autres. Lubin, en industriel averti, a inscrit dans *The Counterfeiters* ce filigrane diégétique, chargé de faire figurer dans la monde de la fiction un signe de l'identité industrielle de l'œuvre. Ce télescopage des modes d'existence de l'œuvre permet de considérer l'acte de contrefaçon exercé dans le film selon des critères à la fois intra et extradiégétiques. La brève incorporation du filigrane estampillé *Lubin* marque deux doubles jeux : celui du film, à la fois œuvre de divertissement et objet commercial, et celui du corps de l'assistante, qui existe à la fois dans le film (en tant que personnage) et hors de lui (en apposant, en-deçà de la fiction, un label qui désigne le propriétaire légal de l'œuvre).

Le filigrane de *The Counterfeiters* n'est pas la seule mise en scène diégétique des procédures d'imitation et de copie. Les figures du piratage traversent en effet le cinéma des premiers temps comme une rumeur, entre appropriation et déni de la pratique de la contrefaçon. Dans *Falsely Accused* (1905)<sup>251</sup>, un employé de banque fabrique, à l'aide d'un moule, le double de la clé du coffre [Fig. 92]. Il commet un vol à l'aide de cette clé moulée. Le moule est découvert dans le bureau d'un autre employé, et suffit à le faire condamner. *Falsely Accused* met en scène un double crime : le vol de l'argent et la duplication de la clé. C'est là le point commun entre ce film et *The Counterfeiters* : la mise en scène d'un « crime de contrefaçon » – où l'on contrefait respectivement des pièces de monnaie ou une clé. Ce crime de contrefaçon est presque plus critique que le vol. La duplication, le clonage, comportent une valeur de scandale que ne revêt pas le simple vol d'argent.

W.J.T. Mitchell a consacré son ouvrage *Cloning Terror*<sup>252</sup> à la duplication des images

<sup>251</sup>À ne pas confondre avec un autre film du même nom, datant de 1908, dans lequel l'identité d'un assassin est révélée par la caméra de l'homme qu'il a tué. Le film de 1908 est plus connu que celui de 1905, notamment du fait de la présence de D.W. Griffith en tant qu'acteur.

<sup>252</sup>W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, op. cit.

et des corps. Ce livre est d'abord consacré aux formes récentes du clonage, produites par l'ingénierie biologique. Mais quelques pas en arrière permettent à Mitchell d'associer la question du clonage de la vie biologique à celle de la (re)production d'images et d'icônes. En archéologue de l'image vivante, Mitchell emprunte ici une voie défrichée notamment par Horst Bredekamp, dans sa *Théorie de l'acte d'image*<sup>253</sup>, qui consiste à penser la substitution des corps et des images, et à étudier par quelles procédures légales et imaginaires les uns ont été dotés des valeurs attribuées aux autres<sup>254</sup>. Dans *Cloning Terror*, Mitchell montre que le clonage suscite une crainte et un espoir équivalents dans la mesure où il produit, par une forme d'intervention miraculeuse, l'animation d'une image<sup>255</sup>. Là est l'enjeu et le sacrilège : le clonage, comme pouvoir d'attribution de la vie, relève du miracle. Effectué par la main de l'homme, il constitue donc une usurpation du pouvoir divin. Mitchell précise :

Dieu possède le pouvoir de se cloner lui-même et de cloner ses créatures. Que l'homme entreprenne le même acte créatif constitue une transgression sans nom, et l'appropriation d'un savoir interdit. Dieu seul a le droit de créer des images vivantes, ce qui revient à dire que Dieu seul a le droit de produire des images *tout court*. Tel est le sens incontestable du deuxième commandement, qui proscriit la création non seulement d'idoles, mais de *toute* image de n'importe quel être vivant, qu'on le trouve sur terre, en mer ou dans les cieux. La théorie formée ici veut que si la création d'images était permise, elle engendrerait nécessairement une image dotée de sa propre vie, ce qui comporterait tous les symptômes de l'animisme, du vitalisme, de la superstition, de la magie et de l'idolâtrie<sup>256</sup>.

Difficile d'identifier, dans la théorie de Mitchell, qui est idole et qui est idolâtre. L'idole, c'est l'image désormais dotée de sa vie propre, suscitant attraction, admiration, dévotion. Mais c'est aussi l'homme lui-même, devenu auteur des images, quand Dieu seul en était auparavant capable. Le scandale véritable du clonage ne vient donc pas de la déspiritualisation de la création d'image, car l'image reste idole, et dotée d'une aura liée au miracle de sa création. Le scandale, c'est plutôt que l'homme détourne le circuit de création privilégié Dieu-image, pour se l'accaparer tout entier, et en exclure Dieu. L'homme n'apparaît plus alors comme un dérivé du pouvoir divin de créer des images (l'homme étant fait à l'image de Dieu), mais comme auteur, lui-même, d'un monde soumis à son propre pouvoir de représentation.

On peut aussi concevoir ce carton « *Lubin* » qui traverse le plan non seulement comme

253Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, op. cit.

254Voir notamment le chapitre « L'acte d'image substitutif : l'échange du corps et de l'image », *ibidem*, pp. 159-214.

255Nous entendons ici le terme d'*animation* selon son étymologie latine, qui veut qu'*anima* désigne l'âme. L'animation signifie donc ici le fait de se trouver doté d'une âme, d'être rendu vivant.

256W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, op. cit., pp. 32-33.



un filigrane ou un sceau d'originalité de l'œuvre, mais, plus pragmatiquement, comme une sorte de réclame personnelle. Le cinéma des premiers temps comporte d'autres cas de films mettant en scène, de manière plus ou moins discrète, le nom ou les propres œuvres de leur auteur. Cet auto-référencement se trouve, par exemple, dans *Défense d'afficher*, l'un des premiers films de Georges Méliès (1896). Deux hommes se jouent d'un garde armé pendant sa garde. Sur un mur flanqué d'une large inscription « DÉFENSE D'AFFICHER », les deux individus placardent une affiche annonçant le programme du théâtre Robert-Houdin, propriété de Méliès depuis 1888 [Fig. 93]. De la même manière que le carton « S. LUBIN », cette affiche assure au film d'être signé de son auteur, si bien que toute copie procurée et diffusée illégalement ferait, quoi qu'il arrive, la promotion de Méliès et de son théâtre.

Le cinéma industriel des premiers temps exprime, dans ces figures de contrefacteurs, des avatars de leur propre condition d'objets clonables. À ce titre, la contrefaçon des apparences se joue à la surface de deux secondes peaux : celle qui est composée par le vêtement-costume de l'assistante, et celle de la pellicule, qui enrobe le film virtuellement, et se trouve marquée matériellement par le sceau « S. LUBIN » brandi par le personnage de l'assistante – il existe bien, quelque part sur la bobine, quelques centaines de photogrammes marqués du sceau du producteur, comme on trouve dans quelques pages d'un livre le tampon de leur bibliothèque de provenance. Le rôle joué par ces surfaces n'est pas anodin. Le basculement du « vêtement » au « costume » implique de prendre en considération le dualisme de l'accoutrement, à la fois objet de recouvrement (d'une nudité interdite) et de dévoilement (d'une apparence marquée culturellement). En cela, la représentation filmique du travestissement, dans *The Counterfeiters*, exprime la portée politique de l'accoutrement.

### **I.3.5 Politique de la garde-robe**

Dans *The Counterfeiters*, les valeurs communément associées au vrai et au faux sont suspendues. L'antidote à la falsification n'est pas la franchise, le dévoilement, mais un surplus de contrefaçon : pour arrêter les faux-monnayeurs, il faut devenir un « faux » en se déguisant. Nous venons de voir que cette logique reflète en partie l'état de l'industrie cinématographique pré-1912, caractérisée par l'appropriation des œuvres des autres, c'est-à-dire par leur « maquillage ». *The Counterfeiters* arbore ainsi, au cœur de la diégèse elle-même, à la fois une certaine fascination pour les figures du transformisme, et un filigrane permettant

d'inscrire dans sa chair d'images, comme du bétail tatoué, la marque de son propriétaire. La prise en compte du contexte légal de production des œuvres permet de mettre en regard la pratique diégétique du faux-monnayage et la naissance du piratage au sein de l'industrie hollywoodienne. Mais d'autres perspectives théoriques permettent d'éclairer l'analyse de la contrefaçon de soi à l'écran. La seule analogie industrielle ne suffit pas à tirer tous les fils qui sous-tendent la représentation de corps travestis dans *The Counterfeiters*. La théorie du genre semble susceptible de fournir ces éléments d'interprétation complémentaires. D'abord, parce que le film met en scène la transformation d'un homme en femme, et que cette transformation implique, nous le verrons, une performance de la féminité qui ne passe pas uniquement par le vêtement. Ensuite, parce que cette migration des signes du féminin vers le masculin ouvre, dans la fiction, différents degrés de trucage. Tous les corps ne semblent pas drapés dans une même étoffe de fiction : le corps féminin apparaît *déguisé* là où les corps masculins apparaissent *costumés* : le premier exprime le trucage, quand les seconds feignent une impression de réalité.

Dans un article portant sur les textes du théoricien Marcel Jousse, Barbara Grespi distingue « *mimisme* et *imitation*, le premier étant un processus spontané, le second une technique par laquelle l'homme essaie de prendre intentionnellement un geste naturel »<sup>257</sup>. Le mimisme est réaction, là où l'imitation est action. Cette distinction est valable, dans *The Counterfeiters*, à propos du rapport qu'entretiennent les acteurs à propos du monde diégétique qu'ils habitent. On ne peut percevoir dans le mimisme aucun geste intentionnel conscient, aucune stratégie, mais une forme d'empathie mimétique par laquelle un corps se laisse aller à la répétition d'un phénomène ou à la reproduction d'une apparence. C'est, dans *The Counterfeiters*, le régime de jeu des acteurs qui interprètent les faux-monnayeurs, qui paraissent naturellement intégrés au monde diégétique. Par contraste, l'assistante semble entretenir un rapport surexpressif, « intentionnel » (pour citer Grespi), avec l'univers diégétique. Là où les premiers font corps avec la diégèse, la seconde s'inscrit dans cet univers par un effort gestuel constant, qui dénote une certaine artificialité. À cet égard, les parures du corps féminin dictent une interprétation complémentaire à l'approche économique-industrielle : celle des rapports entre les genres, et plus particulièrement de la performance de genre. Chez Judith Butler en particulier, l'étude de ces rapports repose sur la façon dont

---

<sup>257</sup>Barbara Grespi, « Mimismologie. Le geste cosmologique : Marcel Jousse et Jean Epstein », in Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Images, Médiums », 2018, p. 47.

chaque genre imite l'autre. En d'autres termes, elles politisent l'imitation.

La théorie des « actes corporels subversifs » proposée par Butler<sup>258</sup> permet notamment de réévaluer la cosmétique et l'apparat sous un angle politique. *Trouble dans le genre* de Judith Butler s'ouvre sur une incertitude. Afin de réagencer les rapports de pouvoir dominants, Butler propose de comprendre le genre comme « parodie » qui « révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original »<sup>259</sup>. Le lien avec le camouflage, l'usurpation et la falsification de soi trouve ici un écho précieux. Si la parodie révèle que les fondements de l'identification du genre sont factices, c'est qu'au sein de l'autorité du genre règne un fétiche absent. Le genre, pour Butler, est une chambre aux miroirs dont la vacuité est révélée par les performances *drag* : « en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence »<sup>260</sup>. Le genre s'offre comme reflet d'un original théorique, qui n'est, en réalité, qu'un jeu d'imitations infinies. D'où la « contingence » d'un objet dont l'essence réside dans la performance. D'où, aussi, sa puissance face à la surveillance et à l'identification. Au prisme de la théorie critique du genre, le déguisement se révèle comme technique de détournement de l'identité.

Le cinéma des premiers temps offre de stimulantes expressions de la performance de genre. La peau, le vêtement, le costume, occupent dans le jeu des représentations du genre une place primordiale, dans la mesure où façonnement d'une image de soi et façonnement d'une identité profonde s'y confondent. Le cinéma érige en loi cette formation de l'identité par l'apparence – en règle générale, mais aussi, en particulier, dans des séquences de travestissement que nous proposons d'aborder ici. Cette règle cinématographique de l'essence comme performance rejoint, nous le verrons, la logique proposée par Coccia, qui veut que « ne peut dire *moi* que celui [*sic*] qui sait se maquiller »<sup>261</sup>.

Le déguisement du corps féminin, dans *The Counterfeiters*, nivelle les valeurs de fiction au sein même du monde de la diégèse, un corps passant pour *plus fictif* que les autres. La silhouette de l'assistante appartient en effet à un personnage fabulaire, drapé et encapuchonné, anonyme et archaïque – une vieille sorcière perdue dans sa tanière du milieu d'une forêt de conte<sup>262</sup>. Là où l'atelier des faux-monnayeurs est présenté selon une certaine

---

258 Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006, pp. 179-266.

259 *Ibidem*, p. 261.

260 *Ibidem*.

261 Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, op. cit., p. 143.

262 Le rôle imaginaire de la forêt, lieu magique, rejoint l'histoire factuelle de la contrefaçon : rappelons que

vraisemblance construite par l'homogénéité du décor, des costumes et des attitudes des deux hommes, l'attitude et l'accoutrement de la femme font planer un soupçon sur sa crédibilité en tant que personnage diégétique. La surenchère du jeu – dos courbé, main sur la hanche – et de l'habit dessinent à la surface de ce personnage féminin un supplément de fiction dans la fiction. Elle ne semble pas appartenir au même ordre de réalité que celui dans lequel évoluent les contrefacteurs, campés, eux, selon une certaine vraisemblance. La femme et les deux hommes coexistent ainsi selon une certaine incongruité, comme si un personnage de conte avait pénétré dans une scène réaliste. Il existe, entre le plan de réalité qu'occupe les contrefacteurs et celui qu'occupe l'assistante, une compatibilité précaire, douteuse. Deux personnages fictifs sont en présence d'un troisième personnage qui semble encore plus fictif qu'eux.

C'est précisément cet excès de fiction dans la fiction qui constitue la possibilité d'une falsification, et qui est exploité par le détective habillé des guenilles de la vieille femme. Car ce corps s'inscrit en plein dans le régime de visibilité paradoxal que nous cherchons à définir ici. C'est un corps qui, par excès de visibilité, atteint une forme de discrétion, voire d'invisibilité. Les contrefacteurs ne le regardent ni ne lui adressent la parole. Le camouflage passe d'abord par une performance de la féminité qui repose sur l'invisibilité du corps féminin. Être femme dans l'atelier de deux hommes implique une forme d'invisibilité opportune pour le détective infiltré. Tout souligne que le corps de l'assistante est disponible au camouflage. C'est un corps caricatural, dans la peau duquel il est facile de se glisser, et qui, une fois imité, restera invisible, tant il est socialement déclassé, et rendu imperceptible par son genre.

L'étude de la performance de genre peut éclairer ce qui se joue ici. L'appareil théorique et critique forgé par Mary Ann Doane, en particulier, fournit des éléments de choix pour penser la performance du féminin. Reprenant à son compte la théorie de la « mascarade » proposée par la psychanalyste britannique Joan Riviere au milieu des années 1960<sup>263</sup>, Doane envisage les manières de dévoiler et de dénoncer, par la performance ampoulée du féminin, l'artificialité des caractères imposés aux femmes par la distribution culturelle des valeurs et des rôles sociaux. Pour Riviere, la mascarade est, par défaut, interprétation par la femme de la féminité comme un rôle ou comme un masque : elle permet un certain camouflage social tout

---

l'atelier de contrefaçon découvert par Allan Pinkerton se trouvait au milieu de la forêt de Dundee, au nord-ouest de Chicago.

263Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, pp. 303-313.

en maintenant, derrière le masque, une distance entre le rôle féminin social et le moi véritable<sup>264</sup>. Doane précise : la mascarade est une « simulation », une « manufacture de l'écart entre soi et l'image de soi »<sup>265</sup>. C'est donc un dispositif de réconciliation féminine avec une image objectifiée par le *male gaze*, un outil d'auto-camouflage en réaction à une surveillance de genre : la mascarade sert à rendre la féminité vivable, en la vivant comme une performance. Cette performance est doublement salvatrice<sup>266</sup> : aux yeux du monde social, elle permet de donner le change en passant pour un modèle de féminité conforme aux attentes culturelles, et aux yeux de la femme en performance elle-même, elle permet de poser entre soi et sa propre image le voile étanche du jeu, de la performance, de la non-identification.

À la lumière de la théorie de la mascarade, le corps caricatural féminin dans *The Counterfeiters* illustre ce jeu de rôle. Cette silhouette de quasi-sorcière est déjà un rôle, avant que le détective n'en endosse les vêtements. Le corps féminin est le fruit d'une stratégie de contrefaçon qui relève de la « mascarade » au sens attribué par les théories de Riviere et de Doane. Ainsi, la disponibilité du corps féminin comme costume n'est pas le fruit de l'usurpation du détective, mais d'un réflexe d'auto-performance féminine, qui est *déjà* une tentative de se rendre invisible. La mascarade est d'abord, en effet, l'application d'un masque recouvrant, par des caractères factices (culturellement identifiés comme féminins), les caractères réels plus complexes et moins admissibles culturellement que sont, comme le décrit Doane en s'inspirant des travaux de Luce Irigaray<sup>267</sup>, l'identification au masculin et l'« oscillation entre des postures féminines et masculines, invoquant la métaphore du travestissement »<sup>268</sup>. La mascarade féminine permet de paraître telle que le regard social impose d'être – sous peine de déclassement ou de condamnation morale. Il s'agit donc d'une forme de contrefaçon de soi routinière permettant d'adopter un visage présentable<sup>269</sup>. Le terme

<sup>264</sup>*Ibidem*, p. 308.

<sup>265</sup>Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator », *Screen*, Vol. 23, No. 3-4, Septembre-Octobre 1982, p. 82.

<sup>266</sup>Même si parler de « mascarade » à propos du déguisement du détective dans *The Counterfeiters* revient à gommer la force performative que Doane identifie dans la performance féminine. À la gommer, ou plus précisément, à l'usurper.

<sup>267</sup>Luce Irigaray, « This Sex Which Is Not One », in Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (dir.), *New French Feminisms*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1980, pp. 99-106.

<sup>268</sup>*Ibidem*, p. 80.

<sup>269</sup>En cela, il rappelle la théorie de la « mimique » (*mimicry*) subalterne proposée par Homi Bhabha dans « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse » (*October*, Vol. 28, Printemps 1984, pp. 125-133). Pour Bhabha, « la mimique est comme un camouflage, non une harmonisation ou une répression de la différence, mais une forme de ressemblance qui retarde/protège (*differs/defends*) la présence réelle en la présentant en partie seulement, de manière métonymique » (p. 131). Plus loin, « Sous le voile du camouflage, la mimique, comme le fétiche, constitue un objet partiel qui réévalue radicalement les savoirs déterminant les hiérarchies de la race, de l'écriture, de l'histoire. Car le fétiche mime les formes de l'autorité au point de les priver de leur autorité » (pp. 131-132).

de « parade », dans toute sa polysémie, décrit parfaitement la stratégie de la mascarade formulée par la théorie féministe. Une parade est en effet à la fois une manière de se montrer et une manière d'esquiver le regard. La parade est, simultanément, une action ostentatoire entreprise par un corps (individuel ou collectif) qui s'exhibe, et un acte de dérobade. Ici, ça n'est pas l'un plutôt que l'autre, c'est l'un grâce à l'autre : la performance du féminin permet de rester discret, invisible sous les oripeaux de la vieille assistante. On perçoit alors comment les rapports de genre sont, en tant que tels, des rapports de surveillance et de dissimulation.

La contrefaçon de soi est ici, alors, une forme de camouflage éminemment genrée. D'abord, parce qu'elle déconstruit le masque de protection employé par le personnage féminin à l'encontre des attentes sociales quant au rôle que doit tenir la femme. Ensuite, parce que la déconstruction du corps féminin, effectuée par un homme dans *The Counterfeiters*, perturbe la mascarade féminine orchestrée par les femmes. Nous avons vu, chez Riviere et Doane, que la mascarade est une tactique conçue pour neutraliser le regard masculin, en présentant une apparence de féminité satisfaisante culturellement, mais non-correspondante à l'identité profonde et complexe de l'être-femme. Ce masque, pour fonctionner, doit être construit à l'insu du regard masculin. Or, dans *The Counterfeiters*, le détective habillé du tablier et du foulard de tête s'introduit dans les arcanes du paraître féminin, pour en ruiner le secret. La théorie féministe du costume indique que cette appropriation masculine de l'apparat féminin est aux fondements de l'histoire de l'habillement. Là où Riviere et Doane décrivent l'apparat comme jardin secret cultivé par le féminin pour assurer sa propre survie, l'histoire du costume féminin décrit une réalité plus sévère, à savoir que l'homme est toujours intervenu dans l'élaboration des parures féminines. Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden rappellent ainsi que

La "différence sexuelle inscrite au cœur des pratiques vestimentaires" constitue un rappel permanent de la faute d'Ève. La femme est coupable et sa parure est un redoutable instrument de séduction pour les hommes, victimes des femmes. La ruse féminine passe par la parure, le jeu du caché/montré, du voile ou du dévoilement ; le vêtement féminin inquiète, il faut le brider »<sup>270</sup>.

Le vêtement-déguisement offre et soustrait le corps féminin au regard masculin. En cela, il découpe une zone d'inaccessibilité à l'emprise des hommes ; c'est pourquoi la maîtrise du vêtement féminin est un enjeu considérable en termes de genre, qui implique les représentations dans les rapports de forces. Et c'est aussi pourquoi il en découle que l'histoire

---

270 Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden « Genre, normes et langages du costume », *Clio*, No. 36, « Costumes », 2012, p. 12.

du vêtement relève d'un rapport de surveillance et de dissimulation.

Car il ne s'agit pas seulement pour un homme de déterminer le vêtement porté par une femme. Il s'agit parfois, aussi, de s'appropriier la parure féminine en prenant le féminin à son propre piège, c'est-à-dire au jeu de la contrefaçon des apparences. Pour Odile Roynette, qui cite Butler, l'appropriation féminine de l'uniforme masculin véhicule un certain « trouble dans le genre »<sup>271</sup>. *The Counterfeiters* esquisse un échange inverse des caractéristiques de genre : le travestissement du masculin paré des attributs féminins. Le film reproduit une structure schématique des rapports entre les genres : le masculin s'emploie à neutraliser l'inquiétude provoquée par les fourberies de la parure féminine, en retirant à la femme le privilège de la métamorphose par le vêtement. Triomphe ultime du masculin sur la gestion du paraître féminin : le déguisement du détective sous les traits de l'assistante consiste, en se déguisant en femme, à se rendre invisible – corps culturellement ignoré (par le genre et par l'âge), et invisibilisé encore davantage, dans ce film, par le costume fabulaire, qui attribue au corps féminin un rôle de personnage fictif au sein même de la fiction.

Cette histoire du costume peut être lue à la lumière du voyeurisme des premiers temps. Le détective de *The Counterfeiters* est d'abord un voyeur qui glisse son regard par la fenêtre de l'atelier afin de percevoir et d'apprendre à imiter le corps dont il s'appropriera les vêtements. Dans un des rares textes articulant études de genre et études de surveillance, Hille Koskela montre qu'il existe une corrélation directe entre voyeurisme et surveillance, et que cette corrélation place la femme comme objet principal de la scrutation<sup>272</sup>. Le voyeurisme des premiers temps l'exprime bien, dans le florilège de films mettant en scène des *Peeping Toms* plus ou moins discrets<sup>273</sup>. Koskela cite à titre d'exemple un film bien connu de 1901, *Par le trou de la serrure* de Ferdinand Zecca, dans lequel un valet d'hôtel scrute par le trou de la serrure les occupants de quatre chambres [Fig. 94 ; Fig. 95 ; Fig. 96 ; Fig. 97]. Avec *Grandma's Reading Glasses* et *As Seen Through a Telescope*, les deux films de George Albert Smith (1901), ce film a servi d'objet analytique sur la construction du regard subjectif au

---

271Odile Roynette, « L'uniforme militaire au XIXe siècle : Une fabrique du masculin », *Clio*, No. 36, « Costumes », 2012, p. 122.

272Hille Koskela, « "You shouldn't wear that body". The problematics of surveillance and gender », in Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty et David Lyon (dir.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Londres et New York, Routledge, 2012, pp. 49-56.

273Au-delà de ces représentations diégétiques, la partie « Histoire / Discours (Note sur deux voyeurismes) » du *Signifiant imaginaire* décrit, chez Christian Metz, la structure voyeuriste fondamentale du spectateur de cinéma, dans la mesure où, au cinéma, « "voir" n'est plus renvoyer à quelque chose, mais surprendre quelque chose ». Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1977, p. 118.

cinéma<sup>274</sup> – et plus spécifiquement, du regard masculin immiscé dans l'intimité de l'espace féminin. En effet, dans la seconde chambre, le valet assiste à la déconstruction littérale d'un corps de femme [Fig. 98]. Celle-ci desserre son corset, ôte son soutien-gorge, ses faux cils, puis son dentier et enfin sa perruque, révélant, sous cet accoutrement factice, un homme [Fig. 99]. Le lien avec la théorie de la mascarade formulée par Doane est ici littéral : pour Doane, la mascarade sert avant tout à camoufler la réalité de l'être-femme, à savoir l'oscillation entre une posture féminine et une posture masculine. La théorie du travestissement comme « seconde nature » féminine, proposée par Laura Mulvey dans une reprise de son propre article, « Visual Pleasure and narrative cinema »<sup>275</sup>, trouve ici également une illustration limpide. Pour Mulvey, la vie des femmes est régie par l'identification aux pôles du masculin et du féminin, l'un en alternance de l'autre. Les représentations culturelles étant majoritairement soumises aux lois du désir masculin, les femmes se trouvent souvent contraintes de souscrire à ce désir conjugué au masculin. Ainsi, si l'on se tient à l'ordre du désir dessiné par Mulvey, toute femme recèle un homme, ou en tout cas un sujet désirant masculin. Le sujet féminin existe alors à travers cette ambivalence, adoptant temporairement le désir masculin afin de goûter à la satisfaction d'un monde calibré aux lois de ce désir.

Dans le film de Zecca, le voyeurisme révèle cette ambivalence masculin/féminin dans un corps incarné. La femme ne contient pas seulement le désir d'un homme (comme chez Mulvey) ; elle cache très littéralement un corps masculin. Mais ce schéma se reproduit aussi de l'autre côté de la serrure : le voyeur lui-même est paré d'habits qui l'identifient à un rôle dramatique traditionnellement féminin, celui de la soubrette, femme de chambre indiscreète adepte de l'écoute furtive et de l'espionnage domestique. Comme dans *The Counterfeiters*, voyeurs et scrutés obéissent à une tendance faussaire généralisée. Rappelons que pour Deleuze, « Le faussaire [est] inséparable d'une chaîne de faussaires dans lesquels il se métamorphose »<sup>276</sup>. Cela s'illustre ici encore dans la specularité du travestissement, de chaque côté du trou de la serrure.

Pour Alphonse Daudet, « tous les valets, toutes les soubrettes mentent effrontément »<sup>277</sup>. Mensonge ou voyeurisme de secrets cachés derrière les portes closes : chez

274Voir, notamment, André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Québec, Université Laval / Méridiens Klincksieck, coll. « Méridiens Sciences Humaines », 1988.

275Laura Mulvey, « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) », *Framework*, Été 1981, p. 13 (cité dans Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade », *art. cit.*, p. 80).

276Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, *op. cit.*, pp. 174-175.

277Alphonse Daudet, « Le mensonge au théâtre », *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, Paris,



Zecca, le voyeur-soubrette semble agir comme un anti-faussaire en rapportant au spectateur, à chaque regard par la serrure, les faits et gestes des occupants des chambres. Il est ici, en apparence, l'agent du dévoilement des apparences factices. Mais bientôt ce dévoilement se transforme en formulation d'un secret : le doigt sur la bouche, sur le palier, le voyeur implore le spectateur de garder pour lui le secret qu'il vient de lui livrer [Fig. 100]. Fidèle en cela au cinéma exhibitionniste décrit par Tom Gunning, le voyeur s'inscrit dans un spectacle de l'adresse frontale, qui « étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur »<sup>278</sup>. Comme dans *The Counterfeiters*, la représentation de corps truqués joue sur la désignation du trucage au sein même de la fiction. Le personnage qui « étale sa visibilité » chez Gunning perce le monde clos de l'univers diégétique au profit d'une fascination accrue du spectateur. Le voyeur se trouve ainsi des deux côtés d'une supercherie dont il est à la fois le produit (lui-même travesti) et le présentateur (en nous menant, par le trou de la serrure, au spectacle de l'homme travesti en femme). De la même manière, dans *The Counterfeiters*, le corps fabulaire de l'assistante fissure l'intégrité du monde diégétique, en se distinguant des autres personnages par une sorte de surexpression factice que nous avons décrite plus tôt. Mais le personnage indiscret de *Par le trou de la serrure* est tiraillé entre la tentation du commérage et la nécessité de garder son propre secret. Car cet anti-faussaire cache un mensonge plus intime : le fait même d'usurper, en tant qu'homme, un costume et un rôle féminins. La soubrette se trouve instruite d'un secret qu'elle ne peut révéler au grand jour, puisque cela confondrait sa propre activité d'espionne, c'est-à-dire sa propre duplicité. Encore une fois, la duperie s'auto-alimente au sein d'un circuit fermé, polarisé par le voyeurisme d'une part et le travestissement de l'autre. Voyeur et travesti se ressemblent et se reflètent même : le trou de la serrure a ici la fonction d'un miroir. Le voyeur chez Zecca perçoit, dans le déshabillage de cet homme vêtu en femme, un corps à sa propre image. De la même manière, dans *The Counterfeiters*, le « voyeurisme » du détective qui scrute la vieille assistante par la fenêtre débouche sur un travestissement. À l'écran, le voyeurisme et la surveillance sont travestis.

Un autre film des premiers temps met en scène le travestissement et l'inversion des

---

Librairie de France, 1923, p. 160, in Anne-Simone Dufief, « Le mensonge est en effet l'élément dramatique par excellence », *Le Petit chose : Bulletin de l'association des amis d'Alphonse Daudet*, Paris, No. 96, 2007, p. 110.

<sup>278</sup>Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », art. cit., p. 57.

genres *via* la figure d'un détective déguisé. *The Boy Detective, or the Abductors Foiled* (1908), décrit les péripéties d'un jeune garçon à travers des séquences de dissimulation et de travestissements. Il gagne au jeu, tout d'abord, un paquet de cigarettes qui ressemble à un pistolet (le jeune détective lui-même est brièvement pris par l'illusion) [Fig. 101 ; Fig. 102]. Cet objet anodin qui ressemble à s'y méprendre à une arme a peut-être été inventé par D.W. Griffith, embauché par la Biograph l'année de la sortie de *The Boy Detective*. On le retrouve en effet sous une forme presque identique dans *The Lonedale Operator*, tourné par Griffith en 1911, à la différence près qu'une clé à molette, et non un paquet de cigarettes, est prise pour une arme. [Fig. 103]

Le jeune garçon repère deux hommes qui semblent suivre de près une femme vêtue d'un manteau luxueux et d'une écharpe en renard. Il les suit jusque dans un café, et intercepte un télégramme mal intentionné envoyé par les deux hommes à l'adresse de la jeune femme richement vêtue : ce télégramme, qui annonce à la jeune femme qu'une de ses amies a eu un accident, doit servir à l'attirer dans un guet-apens. Le garçon l'alerte du piège qu'on lui tend et propose, avec l'assistante de la femme, de s'habiller lui-même en femme [Fig. 104 ; Fig. 105], puis de se rendre au rendez-vous piégé, ayant alerté la police. Là, vêtu d'une longue robe noire et d'un chapeau à voilette, le jeune détective brandit son paquet de cigarettes pour tenir les deux malfrats en respect, alors qu'une demi-douzaine d'agents de police fondent enfin sur eux.

Comme *The Counterfeiters*, ce film conjugue le déguisement du détective avec une performance de genre. Une nouvelle fois, c'est un homme qui se glose dans la peau, les vêtements et les attitudes d'une femme. À la différence du vol des vêtements violemment imposé par le détective à la vieille assistante dans *The Counterfeiters*, le déguisement donne lieu à une véritable joie du transformisme mixte et à une élaboration du déguisement entre l'homme et deux femmes, celle qui est prise pour cible par les deux hommes louches et sa gouvernante. Là où le détective du film de 1905 s'empare brutalement de la parure qui sert son travestissement, ici, le jeune homme se plie aux gestes des femmes, s'amusant même avec elles de sa propre transformation. *The Boy Detective* offre, pendant une minute, la séquence rare d'un vestiaire mixte [Fig. 106]. Le partage des lois de l'apparence offre ici une alternative à la spoliation systématique de l'apparence féminine par le masculin, telle qu'elle est mise en scène dans *The Counterfeiters*, et telle qu'elle régit la majorité des rapports entre féminin et masculin dans l'histoire de l'habillement écrite par Roynette, Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden.

Le vestiaire mixte de *The Boy Detective* produit un corps qui n'a pas la même fonction que celui du détective travesti dans *The Counterfeiters*. Le corps du jeune homme habillé en femme est un clone, un double de *duplication*, pour reprendre la terminologie proposée par Clément Rosset dans *Fantasmagories* : ces doubles de duplication « singent les modèles mais n'attendent en rien à l'intégrité des originaux dont ils sont les copies », au contraire des doubles de *remplacement* (qui « ont pour fonction d'éliminer l'original en se faisant passer pour lui, par un effet d'alternative qui affirme leur existence par la suppression de leur modèle »<sup>279</sup>). Le corps du jeune homme cloné par la femme à sa propre image relève de la catégorie des doubles de duplication, en servant « une fonction qui n'est ni hallucinatoire ni illusoire et ne remet pas en cause l'intégrité de l'original »<sup>280</sup>. Plus encore : c'est l'original – ici, l'originale – qui reste maître(sse) de sa duplication<sup>281</sup>. Le double est ainsi créé à l'image d'un corps original, par référence et même par déférence à lui : le jeune garçon sert bien de leurre, comme un bouclier, afin de préserver l'intégrité de la femme menacée. Ici, la parade de défense par auto-clonage mobilise les éléments mêmes qui ont rendu cette femme vulnérable : son appareil luxueux et ostentatoire, son costume de femme riche et sans défense. Le mécanisme de défense exploite ses propres failles : l'apparence du corps, son identification facile comme proie potentielle. Alors, dans la séquence du vestiaire mixte, le jeune détective offre par son corps modelable un miroir dans lequel la femme façonne son propre reflet, et tourne à son avantage sa propre manière d'apparaître, qui l'avait rendue si vulnérable dans un premier temps, parce qu'identifiable comme femme riche et sans défense.

Ce retournement est à la fois pédagogique et politique. Il voit la femme devenir opératrice de sa propre apparence, et revendiquer la maîtrise de son image. Là est la performance de genre, là est aussi l'affirmation de la puissance potentielle du costume féminin. Cette puissance pédagogique et politique reprend et détourne la théorie psychanalytique lacanienne du stade du miroir en stade du miroir *déformant*. Pour Lacan, le stade du miroir consiste en « transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »<sup>282</sup>. La leçon décisive de cette apparition de soi orchestrée sous les traits d'un autre –

279Clément Rosset, *Fantasmagories, suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, pp. 77-78.

280Ibidem.

281À ce titre, cette séquence constitue une reprise du *Mariage de Figaro*, lors de la scène six de l'acte deux, où Suzanne et la Comtesse déguisent le « morveux », Chérubin, afin de le substituer à Suzanne. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* [1784], in *Œuvres Complètes*, Paris, Laplace, 1876, pp. 126-127.

282Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue Française de Psychanalyse*, Vol. 13, No. 4, 1949, p. 450.

qui plus est, d'un autre sexe – réside dans la possibilité d'une non-correspondance entre l'image de soi et le Moi véritable. La femme, travestissant l'homme, se voit apparaître sous une forme qui prend corps hors d'elle-même et qui, comme toute *imago* selon Lacan, a pour fonction « d'établir une relation de l'organisme à sa réalité »<sup>283</sup>. Mais la leçon du stade du miroir est ici bien différente de sa fonction décrite par Lacan. Chez Lacan, le stade du miroir est anticipation, par une sorte de « mirage », de la « maturation de sa puissance ». Le stade du miroir renvoie alors à l'individu une image qui finira, en étant assumée, par l'aliéner :

Le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental<sup>284</sup>.

On sent, dans cette « armure », la rigidité d'un corset. La séquence de *The Boy Detective* décrit, au contraire, une véritable souplesse dans l'image de soi reconnue hors de soi. C'est précisément l'enjeu politique de la découverte du costume comme technique de clonage : en costumant d'autres corps à son image, le personnage féminin jubile de son dédoublement, qui est une reconnaissance partielle : elle reconnaît dans son clone l'image que les autres ont d'elle, sans qu'elle-même s'y reconnaisse véritablement. En cela, le costume offre au corps féminin la possibilité non seulement de s'inventer des rôles, mais de faire jouer par d'autres son rôle à elle. Cette politique de la garde-robe permet alors une véritable contrefaçon de soi, la femme exerçant un modelage à son image dont elle est à la fois l'opératrice et l'objet contrefait<sup>285</sup>.

On perçoit ici que considérer les rapports de genre selon le prisme de la réification ne suffit pas à résumer les termes du conflit. Que le corps féminin soit réduit à un objet de consommation scopique est un fait. Mais c'est en assumant cette réification, non en la combattant, que le corps féminin esquisse ici sa libération. *The Boy Detective* met en scène une femme se percevant telle qu'elle apparaît aux yeux des autres, et identifiant dans ce reflet la possibilité d'une projection hors de soi – la possibilité, en d'autres termes, d'un leurre. Cette

---

<sup>283</sup>*Ibidem*, p. 452.

<sup>284</sup>*Ibidem*, pp. 452-453.

<sup>285</sup>En cela, *The Boy Detective* reprend et prolonge un épisode emblématique des débuts de l'agence Pinkerton, qui implique le pouvoir de travestissement orchestré par une femme. En février 1861, la détective Kate Warne fut engagée pour protéger Abraham Lincoln, lors de la tournée menant à son investiture présidentielle. Pour déjouer un projet d'attentat fomenté à Baltimore, Warne grima le futur président des États-Unis en vieil invalide, assumant elle-même le rôle de sa sœur et assistante. Lincoln échappa ainsi, déguisé par Warne, à la tentative d'assassinat. <https://pinkerton.com/our-insights/blog/unsung-heroes-first-female-detective-kate-warne> [consulté le 3 février 2021]

externalisation du regard est l'amorce d'un double triomphe. Sur sa propre condition d'être scruté, d'abord, la femme façonnant des leurres à son image. Sur le genre masculin, ensuite, puisque c'est un jeune garçon qui sert de mannequin à la formation d'une femme factice<sup>286</sup>. C'est que la maîtrise du paraître féminin est peut-être plus complète encore lorsqu'une femme enrôle un homme dans un costume qu'elle définit elle-même.

Se servir du corps d'un autre pour s'effacer soi-même : voilà qui rappelle la stratégie employée par Fantômas dans le troisième film tourné par Louis Feuillade, intitulé *Le Mort qui tue* (1913). Ayant assassiné le céramiste Jacques Dollon, Fantômas découpe dans la main du mort un gant cutané dont il se sert pour semer des empreintes sur les lieux de ses crimes. Fantômas assume de déployer les signes d'un corps qui n'est pas le sien, tandis que la supercherie consiste, dans *The Boy Detective*, à simuler le corps original en apprêtant le corps étranger des parures originales. La contrefaçon du corps de Fantômas inaugure plutôt une forme d'usurpation qui fait aujourd'hui l'actualité du *hacking* biométrique, dans le vol d'empreintes digitales et de signatures rétiniennes. Pour reprendre la terminologie proposée par Clément Rosset, Fantômas s'accapare un corps qui n'est pas le sien, menaçant ainsi de l'absorber, s'établissant en « double de remplacement ». Pour Rosset, ce double « implique une élimination de l'original qu'il tue. [...] Tuer est sans doute un terme excessif : il serait plus vrai de dire que le double fantasmagorique se contente de jeter un voile sur le réel »<sup>287</sup>. Les vols d'empreintes produisent précisément ce voilement du réel, par des procédures de reconstitution virtuelle des individus à partir de fragments de signatures biométriques. La biométrie est un système métonymique ; ses contrefaçons le sont aussi.

### I.3.6 Vols d'empreintes

Lors de la rencontre annuelle du *Chaos Computer Club*, fin décembre 2014, le hacker allemand Jan Krissler, surnommé « Starbug », a annoncé être parvenu à reproduire les empreintes digitales d'Ursula von der Leyen, alors ministre allemande de la Défense<sup>288</sup>. Pour cela, il n'a eu besoin que de photos en haute dimension publiées par le bureau de la ministre et

<sup>286</sup>Il n'est pas anodin qu'un homme particulièrement jeune, au visage encore poupon, interprète le complice du travestissement féminin. L'interprète, Robert Harron, était particulièrement apprécié par Griffith, qui le fera tourner, par la suite, dans des rôles de jeune homme franc, ami des femmes, notamment dans le rôle du jeune fils Stoneman dans *Birth of a Nation* et dans celui du jeune héros d'*Intolerance*.

<sup>287</sup>Clément Rosset, *Fantasmagories, suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p. 78.

<sup>288</sup>Alex Hern, « Hacker fakes German minister's fingerprints using photos of her hands », *The Guardian*, 30 décembre 2014. [en ligne] <https://www.theguardian.com/technology/2014/dec/30/hacker-fakes-german-ministers-fingerprints-using-photos-of-her-hands> <consulté le 2 janvier 2021>

d'un cliché qu'il a pris lui-même, ainsi que du logiciel d'analyse et de comparaison d'empreintes digitales VeriFinger. En 2013, Krissler/Starbug avait déjà fait ses armes en construisant un doigt factice doté d'empreintes digitales prélevées sur un écran d'iPhone, permettant de déverrouiller le *smartphone* en dupliquant les empreintes de son propriétaire. Comme le note un article du *Guardian* daté du 30 décembre 2014, les techniques de vol et de reproduction des empreintes employées par Krissler sont de moins en moins invasives, et de plus en plus efficaces : pour concevoir le doigt factice, il était nécessaire de prélever des empreintes sur le téléphone, et donc d'avoir accès à l'objet physique, tandis que des photos et un logiciel informatique ont suffi au hacker pour dupliquer les empreintes de von der Leyen.

Le peu de moyens nécessaires pour contourner les dispositifs de sécurité infligent de sérieux doutes à la prétendue infaillibilité des techniques biométriques. L'empreinte digitale et l'iris sont les deux parties du corps les plus fréquemment employées dans les systèmes d'identification biométriques. L'une comme l'autre s'offrent à des falsifications, des duplications, et donc des usurpations d'identité. On sait que la biométrie se contente d'un fragment pour traiter le tout, prenant l'iris ou l'empreinte pour attestation de l'individu entier. Or, comme le veut la précaution formulée par Gérard Dubey, « nous savons que la partie peut valoir pour le tout et que la manipulation d'éléments du corps est pour cette raison source de dangers infinis pour la personne »<sup>289</sup>. La diversification des situations biométriques, c'est-à-dire des cas où la lecture des signes de l'identité structure les seuils, les droits, les interdits et les laisser-passer pour l'individu, diversifie et démultiplie aussi les risques d'usurpation biométrique. Le piratage des empreintes effectué par Krissler l'a démontré avec une certaine crânerie, en faisant passer pour siennes les empreintes de la ministre de la Défense d'une des plus grandes puissances militaires au monde. Les ruses opposées à l'identification biométrique relèvent ici de l'acte d'image substitutif théorisé par Horst Bredekamp, évoqué plus tôt. Historiquement, la substitution d'un corps et de son image dote l'image des torts reconnus et des privilèges accordés au corps de l'individu qu'elle représente<sup>290</sup>. Ici, cette substitution advient grâce à un objet qui n'est ni tout à fait le corps, ni tout à fait une image, mais une sorte de synthèse des deux : un doigt factice, recréé à l'image du corps réel, et qui en détient certains pouvoirs. Les empreintes, comme la forme de l'iris, sont déjà des images. Non des

---

289Gérard Dubey, « Les deux corps de la biométrie », *Communications*, Vol. 81, « Corps et techniques », 2007, p. 158.

290Horst Bredekamp, « L'acte d'image substitutif : l'échange du corps et de l'image », *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*, pp. 159-214.

répliques exactes, certes (on parlera plutôt avec Dubey de « gabarit »<sup>291</sup>), mais des formes et des tracés singuliers qui désignent l'identité propre. Le terme de gabarit indique une image prête à l'emploi : comme un patron permettant un tracé selon des formes et des mensurations stables, le gabarit fait entrer le corps dans un système substituant au réel empirique des valeurs et des schémas mathématiques.

Ce système assure la traduction numérique du corps en information et, plus encore, fournit le code permettant de la reconstituer, de la faire advenir. Là est l'enjeu véritable : les images émises par la peau permettent de retrouver la peau elle-même. Les empreintes et signes de l'identité biométrique sont aussi des formules encodées qui permettent de reconstituer le corps source. Ce sont, en d'autres termes, des *germes*. L'une des formes les plus connues de ce rapport à la notation et à la copie des corps se trouve chez James Cameron, dans *Terminator 2*. Dans une séquence célèbre, un androïde reconstitue et adopte les traits d'un autre homme à partir de l'empreinte du pas de ce dernier. Nous reviendrons, avec Erik Bullot, à cette esthétique du *morphing* et à ce qu'elle esquisse du futur biométrique de l'image de synthèse<sup>292</sup>. On perçoit d'ores et déjà l'ampleur du problème lorsque l'on comprend que le vol d'empreintes ne permet pas seulement de spolier un fragment symbolique et métonymique du corps, mais d'user de ce fragment comme germe de ce corps. Voler l'image d'un corps, c'est se rendre capable de le reproduire et d'agir à sa place. D'où la portée politique supplémentaire de la surveillance biométrique : dans la mesure où l'on surveille en enregistrant des données physiologiques, et où ces données permettent de reconstituer l'identité (comme l'a prouvé « Starbug »), la surveillance est, potentiellement, une technique de clonage. La finalité de la spoliation d'empreintes n'est pas la capture du corps, mais sa duplication. Voici l'usurpation la plus scandaleuse : le crime de clonage permet non seulement de détenir l'image des corps, mais de prendre ces images pour des patrons à partir desquels le corps peut être reconstitué. L'utilisation accrue de techniques d'identification biométrique accélère ainsi, depuis une quinzaine d'années, les interrogations et les inquiétudes relatives à l'usurpation d'identité par falsification et clonage d'empreintes – comme le démontre l'insolente simplicité du dispositif ayant permis au pirate « Starbug » de répliquer les empreintes d'Ursula von der Leyen. Mais ces inquiétudes ont une histoire, et font écho à un imaginaire de l'usurpation de l'identité ancien d'une centaine d'années. Nous allons voir que la criminalité de Fantômas engage le

---

291 *Ibidem*, p. 153

292 Erik Bullot, « Éloge du camouflage », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 112/113, été-automne 2010, Paris, Centre Pompidou, pp. 182-191.

cinéma lui-même comme technique d'usurpation de l'identité anthropométrique.

En 1909, juste après la rédaction de *L'identification des récidivistes*<sup>293</sup>, Edmond Locard publie pour les *Archives de l'anthropologie criminelle* un compte-rendu de littérature sur des textes publiés en Europe et en Amérique du Sud<sup>294</sup>. Là, le résumé synthétique de l'ouvrage brésilien *A identidade de homem pela Impressão digital*<sup>295</sup> inspire à Locard une anticipation des procédures de détournement de l'identification par altération du corps humain :

[Le praticien F. Kock] retouche, par d'adroites et discrètes interventions chirurgicales, le profil nasal. Il y aurait là, pour le signalement bertillonien, et surtout pour le maniement du D.K.V. [carnet employé à la fin du XIXe siècle, cataloguant le portrait photographique des individus faisant l'objet d'une surveillance particulière], un grave échec, si ce luxe d'adonisation, réservé jusqu'ici aux classes aisées, devenait un jour un procédé de camouflage. Ce serait, si j'ose dire, le camouflage chirurgical : et il y a peut-être là une voie ouverte aux Arsène Lupin de l'avenir. Qui sait ce que donnerait, entre des mains experts, une petite injection de paraffine sous les téguments de l'antitragus ? Mais ce serait raffiner et même paraffiner pour le pur amour de l'art : l'ignorance béate des agents protège mille fois mieux les récidivistes que les recettes les plus scientifiques<sup>296</sup>.

Nous reviendrons en détails sur les métamorphoses chirurgicales de John Dillinger, qui marquent au milieu des années 1930 l'avènement d'une véritable ère du « camouflage chirurgical »<sup>297</sup>. Cependant, nous pouvons noter ici que l'intuition de Locard à propos d'une corrélation entre chirurgie et criminalité reste en deçà de ce que propose le Fantômas de Feuillade. Locard anticipe la métamorphose interne des signes biométriques, par altération d'une partie du corps. Fantômas envisage plutôt le libre échange de ces signes, d'un corps à l'autre. Ce scalp digital constitue un affront au principe même du bertillonage qu'est l'intégrité du corps et de ses signes. Tom Gunning estime que c'est précisément la compétition scientifique qui fait l'attrait de *Fantômas*, et qu'« ignorer les fantasmes complexes, notamment ceux de la résistance, qui sont inhérents au modèle dialectique compétitif (*push/pull*) du genre rend son attrait insaisissable »<sup>298</sup>.

---

293Edmond Locard, *L'Identification des récidivistes*, Paris, Maloine, 1909.

294Edmond Locard, « Ouvrages nouveaux sur l'identification et sur la police scientifique en Belgique, au Brésil, en Argentine, en Italie, en France », *Archives de l'anthropologie criminelle*, Tome 24, 1909, pp. 523-538.

295Hermeto Lima, *A identidade de homem pela Impressão digital*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1908.

296Edmond Locard, « Ouvrages nouveaux... », *op. cit.*, p. 524.

297Nous verrons notamment que, là où Fantômas esquisse la possibilité d'assumer les signes d'autres corps et donc de passer pour eux (logique de la *substitution* biométrique), le « moment Dillinger » fait émerger, dans la fiction aussi bien que dans les discours scientifiques du milieu des années 1930, une inquiétude relative à l'altération des empreintes, les criminels cherchant par là à rendre toute identification impossible (logique de l'*enraiment* biométrique).

298Tom Gunning, « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », *Yale French Studies*, No. 108, « Crime Fictions », 2005, p. 86.



On sent ici que le « fantasme de la résistance » chez Fantômas s'inscrit à la lisière de l'hallucination et de la procédure scientifique. C'est le pouvoir du héros de Feuillade : perturber l'assurance du bertillonnage, injecter du soupçon dans le protocole anthropométrique, fausser l'intégrité de l'organisme. Le corps usurpateur se transforme alors en une entité virtuellement infinie, contenant, de strate cutanée en strate cutanée, un réservoir d'identités multiples. Comme le propose Emmanuelle André à propos de la séquence où le malfaiteur ôte son gant pour révéler sa propre main [Fig. 107],

Fantômas « retire » ses mains comme on retire des gants et détourne la logique indiciaire de l'empreinte en une proposition visuelle qui est aussi un geste onirique : un effeuillage de la main par la main qui fait du personnage un être fantastique capable d'échapper au protocole visuel de Bertillon<sup>299</sup>.

Cet effeuillage infini révèle, comme une matriochka vivante, le héros en poupée gigogne, recouvert de feuillets cutanés qui camouflent son identité propre sous un mille-feuille d'identités spoliées. Le corps criminel est un corps en germe, capable de laisser fleurir dans son sillage des identités alternatives. On ne peut parler de criminalité scientifique du personnage sans souligner le vertige suscité par l'image d'une main qui en révèle une autre. En cela, l'effeuillage du gant de peau rappelle trois films de 1900-1901 mettant en scène des corps inépuisables, couverts de strates inépuisables. Méliès, le premier, tourne *Déshabillage impossible* en 1900. Un homme s'apprête à se mettre au lit mais, au gré des trucs à arrêt, se trouve vêtu d'une nouvelle couche de vêtements à chaque couche ôtée [Fig. 108]. La scène a l'allure d'un cauchemar anticipé : alors que l'homme n'est pas encore couché, son corps, comme dans un mauvais rêve, refuse de se laisser déshabiller. Même histoire dans *Undressing Extraordinary*, du Britannique Walter R. Booth, en 1901, sauf que chaque rhabillage fantastique advient selon un vêtement que l'on croirait tiré de la garde-robe d'un costumier : un soldat napoléonien, un agent de police, un chef de gare, un Pierrot [Fig. 109 ; Fig. 110 ; Fig. 111 ; Fig. 112]. Enfin, la même année, James Williamson propose dans *The Puzzled Bather and his Animated Clothes* une version du trucage qui implique un baigneur au bord d'une rivière [Fig. 113].

Le personnage de Fantômas s'approprie politiquement ce pouvoir surnaturel de stratification du corps humain, en opposant aux certitudes du bertillonnage le mirage d'un corps insaisissable. Là où les films à trucs représentent des individus victimes d'une sorte de

---

<sup>299</sup>Emmanuelle André, « De l'indice visuel à la trace fantomatique (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914) », *Double Jeu. Théâtre/Cinéma*, Vol. 8, « Les images aussi ont une histoire », 2011, p. 100.

caprice halluciné de leur garde-robe, Fantômas organise lui-même la stratification de son corps. Stratification que l'on peut aussi bien prendre pour une synthèse, et pour le cauchemar non seulement de l'anthropométrie judiciaire, mais de son ancêtre, le portrait composite. En effet, Fantômas recèle bien d'autres corps ; il est aussi l'incarnation surnaturelle du portrait composite du criminel théorisé par Francis Galton au début des années 1880. La « superposition méthodique de photographies pour obtenir l'image-type du meurtrier »<sup>300</sup> a été rapidement abandonnée par Francis Galton au profit d'une notation des éléments permettant l'identification des individus plutôt que leur assimilation à un visage caractéristique moyen. Fantômas, qui « synthétise » le corps de Doillon en absorbant ses empreintes, exprime dans la réalité de son corps l'irréalité de la synthèse photographique entreprise par Galton. Corps sans identité propre qui les assume toutes, Fantômas est la littéralisation de l'objet photographique virtuel qu'est le portrait composite. En cela, sa peau peut être assimilée à du papier<sup>301</sup>, le feuillet cutané des victimes imitant le feuillet photographique superposé par Galton dans l'avènement du portrait composite. Et Fantômas, ayant cloné toutes ses victimes, libère ses feuillets comme autant de fausses pistes. Pour Galton, la synthèse des apparences génère une forme matricielle, un patron du visage criminel moyen. Fantômas contourne cette logique en dépliant, comme un éventail, d'autres signes anthropométriques. Cette « mise en mouvement des images et des visages, qui brouille la ressemblance et empêche la reconnaissance »<sup>302</sup> ne concerne ainsi pas uniquement le visage : elle porte aussi sur les signes de l'identité anthropométrique. Fantômas incarne à ce titre la réanimation cauchemardesque des identités fondues les unes dans les autres par le portrait composite.

Une nuance s'impose ici, dans la description de la panoplie transformiste de Fantômas. Jusqu'ici, la variation de ses apparences était envisagée sous l'angle de la parure, du déguisement, de la performance de rôles sociaux tour à tour employés pour camoufler Fantômas à chaque nouveau crime. Fantômas restait un interprète, comme un comédien identifiable sous ses costumes successifs. Benjamin Thomas relève que les films de Feuillade se démarquent précisément des romans d'Allain et Souvestre sur ce terrain. Là où la littérature exclut l'identification du visage au profit du nom, Feuillade choisit de faire paraître le visage de l'acteur (René Navarre) :

---

300 *Ibidem*, p. 113.

301 Benjamin Thomas, *Fantômas de Louis Feuillade*, Paris, Vendémiaire, coll. « Contrechamp », 2007, pp. 83-86.

302 Emmanuelle André, « De l'indice visuel à la trace fantomatique (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914) », art. cit., p. 113.

La valse des déguisements, des postiches, des masques et des prothèses s'anime sur un horizon fixe : le visage qui s'en pare un instant. Celui-ci demeure en effet strictement inchangé. [...] Si les rôles sociaux qu'un individu peut endosser ne sont précisément que des simulacres, s'ils sont interchangeables, celui qui les endosse apparaît en revanche clairement immuable<sup>303</sup>.

Il s'agit bien d'un choix, et non d'une forme de visibilité imposée par l'image de cinéma : Thomas note que Feuillade a su créer, dans *Les Vampires*, un personnage dont le visage ne révèle pas l'identité sous ses costumes, comme c'est le cas de Fantômas : le criminel Moreno. Pour représenter à l'écran la transformation méconnaissable de Moreno en banquier, le génie de Feuillade, propose Thomas, a consisté à « faire jouer le rôle de Moreno-déguisé-en-banquier par l'acteur incarnant le banquier », ce qui reprend le « trouble identitaire déployé par les romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain », en perturbant « l'idée qu'un corps puisse être l'écrin d'une substance immuable »<sup>304</sup>. Feuillade tente ainsi dans *Les Vampires* ce qu'il n'avait pas mis en œuvre dans *Fantômas*, peut-être par attachement au visage reconnaissable de l'interprète connu et reconnu, René Navarre : redoubler la valse des rôles et des déguisements par une valse des acteurs. L'impermanence du corps-interprète accomplit alors, avec des moyens cinématographiques, le mystère littéraire d'un être dont la description romanesque peut maintenir l'identité secrète. Thomas montre parfaitement la ruse qui consiste, dans le roman, à présenter des corps par un simple nom. Cette économie permet de faire l'impasse sur la description physique qui révélerait un travestissement de Moreno. L'adaptation des *Vampires*, en faisant interpréter « Moreno-déguisé-en-banquier par l'acteur qui incarne le banquier », constitue un équivalent cinématographique de la formule romanesque qui signifierait : *voici le banquier*. Le visage de l'acteur qui interprète le banquier a l'anodinité du mot « banquier ». Ni l'un ni l'autre de révèlent leur identité profonde, qui est celle du criminel grîmé.

Or, on peut avancer que le clonage du céramiste Dollon par essaimage de ses empreintes digitales constitue déjà en amorce, chez Fantômas, l'appropriation de physiologies qui ne sont pas les siennes. Chacun de ces cas (Fantômas et les empreintes de Dollon ; Moreno sous les traits d'un autre acteur) esquisse un au-delà du déguisement au profit d'une forme de travestissement physiologique. C'est en cela que se fissure l'autorité du bertillonnage et de ses reprises ultérieures : le travestissement biométrique étend la loi du transformisme au-delà du déguisement et de la parure. Le corps lui-même acquiert une plastie redoutable,

---

303 Benjamin Thomas, *Fantômas de Louis Feuillade*, op. cit., p. 85.

304 *Ibidem*, p. 83.

hallucinatoire, par laquelle des traits que l'on croyait infalsifiables et uniques (empreintes digitales, traits d'un visage), s'offrent à d'autres identités potentielles.

### I.3.7 Vers un extractivisme biométrique

Le cinéma à l'ère de la *motion capture* a parfaitement digéré cette tentation de la métamorphose. L'angle mort du bertillonnage constitue aujourd'hui une *poïesis* à part entière : les corps des acteurs et des actrices, leurs traits et leurs gestes, peuvent aujourd'hui servir d'ossatures à partir desquelles se forment d'autres corps numériques. C'est le propre de la *motion capture* et même, pour Philippe Marion citant David Rodowick, de l'image numérique en général, qui y trouve sa « plasticité intrinsèque »<sup>305</sup>. Pour Marion, la *performance capture* invite à penser la nuance entre captation et capture.

Avec la réalité captée, on se situe du côté de la préservation d'autonomie de ce réel. La capture, par contre, suggère une perte d'autonomie, propre précisément à la réalité *capturée*. À la prise d'empreinte propre à la captation photoréaliste du profilnique s'oppose l'idée d'une appropriation, d'un apprivoisement autoritaire du réel qu'il s'agit d'enregistrer sans coup férir. La capture se situe donc du côté d'un « asservissement » numérisé du profilnique<sup>306</sup>.

Il semble que la *performance capture* s'aventure même au-delà de « l'apprivoisement autoritaire du réel ». La capture implique une neutralisation, une interdiction d'agir, une mise en cage. Or les traces semées par Fantômas à partir du gant cutané sont tout sauf inertes. Ces images digitales (littéralement : images des doigts) sont capturées pour être dressées et être représentées, réagencées selon le désir de leur nouveau propriétaire, et non maintenues dans l'impuissance sous-entendue par le terme de « capture ». À ce titre, Fantômas opère déjà le passage de la capture au clonage, en traitant le gant de peau comme matrice permettant de faire apparaître, par métonymie, l'individu exprimé tout entier par son empreinte isolée. Marion esquisse cette idée en mobilisant le concept d'« asservissement » des images – asservir, c'est mettre au travail ce que l'on a capturé. Le vol des empreintes, comme la *performance capture*, consiste bien à faire « travailler » les images, en brisant ainsi les frontières de l'action et de la représentation. David Lyon, entre autres, a montré que la biométrie produit non seulement une capture des signes à des fins d'identification, mais implique surtout l'enrôlement de ces signes dans un ensemble de procédures dynamiques

---

305Philippe Marion, « Les Avatars du cinéma. De la GoPro à la Performance capture », *Communication & Langages*, No. 182, Vol. 4, 2014, p. 68.

306Ibidem.

d'autorisation et d'interdiction, comme les franchissements de frontières, ou bien l'accès à des droits ou des espaces restreints<sup>307</sup>.

La traduction du corps en données biométriques joue un rôle prééminent dans la virtualisation de la surveillance. De nombreux travaux témoignent de la disparition du corps physique au profit d'avatars électroniques<sup>308</sup>. Ces travaux soulignent l'obsolescence du corps empirique. Ils visent précisément à montrer que si la logique biométrique a entamé la transformation graphique du corps reconnaissable à l'œil nu en un réseau de signes encodés, le traitement électronique des données évacue tout à fait le corps physiologique au profit de données informatiques. Nous reviendrons sur les limites de ce discours, et sur la résistance du corps physiologique dans le rapport aux techniques de surveillance et d'identification biométriques. Mais nous pouvons noter ici que là où les technologies de surveillance électronique se débarrassent de l'apparence empirique, le cinéma puise dans l'extractivisme biométrique une technique de figuration à part entière. La nostalgie de la figure humaine persiste jusque dans une esthétique de l'avatar qui traverse les imaginaires de la biométrie au cinéma. Un film comme *Le Congrès* (Ari Folman, 2013), imagine et incarne, dans ses propres images, la possibilité d'une refonte numérique du corps, plutôt que l'avenir tout en « data » envisagé par la plupart des techniques de surveillance et d'identification biométriques. *Le Congrès* est adapté du *Congrès de Futurologie*, roman d'anticipation de l'auteur polonais Stanislas Lem<sup>309</sup>. Dans le film de Folman, une actrice interprétée par Robin Wright – et qui porte son nom – accepte de subir, par scanner, le dédoublement virtuel de son corps physique. Sous les traits de la « Miramount Pictures », l'industrie cinématographique y est représentée comme une vaste entreprise de virtualisation : bientôt, le remplacement du monde empirique par son double, figuré par des images d'animation, fissure le cloisonnement entre le réel et l'hallucination, entre le réel et son double, pour citer le titre d'un ouvrage de Rosset paru la même année que l'ouvrage de Lem<sup>310</sup>. Le film de Folman peut être lu à la lumière de l'« asservissement » des images évoqué par Marion. L'enrôlement du double graphique de Wright consiste en effet en une sorte de mise au travail forcé, d'esclavage pictural institué par la *motion capture*.

---

307David Lyon, *Surveillance Society : Monitoring Everyday Life*, op. cit., p. 15.

308Roger Clarke, « Information Technology and dataveillance », *Communications of the Association for Computing Machinery*, Vol. 31, No. 5, Mai 1988, pp. 498-512 ; José van Dijck, « Datafication, dataism and dataveillance : Big Data between scientific paradigm and ideology », *Surveillance & Society*, Vol. 12, No. 2, 2014, pp. 197-208 ; Kathryn Conrad, « Surveillance, Gender, and the virtual Body in the Information Age », *Surveillance & Society*, Vol. 6, No. 4, 2009, pp. 280-287.

309Stanislas Lem, *Le Congrès de futurologie* [1971], Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1976.

310Clément Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.

*Le Congrès* dessine ainsi la vie d'un corps sans défense, qui s'est laissé absorber par la prise de vue et subit sa propre éviction au profit de son jumeau pictural. Le clonage cinématographique a jusqu'ici été envisagé comme un instrument d'asservissement. Cette première partie de notre réflexion a dressé le portrait de la prise de vue comme constitution d'un *butin* : entre les mains de la police autour de 1900, mettant en scène sa propre parade et l'immobilisation de ses proies (I.1) ; par mimétisme entre le découpage-montage des images et son pendant contemporain du découpage-montage des corps biométriques (I.2) ; dans une esthétique de l'usurpation et du clonage des corps qui concerne à la fois la diégèse et le dispositif cinématographique (I.3). Nous proposons, dans une deuxième partie, de montrer que ce butin ne se laisse pas dérober si facilement. Assimiler le cinéma au seul triomphe de la prise de vue est un aveuglement. Car le cinéma fait aussi feu d'images qui refusent de paraître, qui se cachent. Le spectacle d'images enrayées éprouve alors à la fois les limites de l'intention d'une révélation cinématographique du monde, et celles de l'appropriation biométrique des corps, qui consiste à les rendre visibles, sous une forme ou sous une autre. Dans la partie à venir, nous envisagerons cette réticence à la prise de vue comme un motif politique et esthétique, qui révèle une fois encore les parentés et les limites communes du cinéma et des dispositifs qui proposent de garder les corps à vue. Après avoir envisagé le cinéma comme instrument d'exercice d'une forme de capture, nous proposons ici d'aborder le savoir-faire des cibles. Nous l'envisageons sous cet angle : enrayer une technique de prise de vue, c'est toujours aussi, faire image. Si l'acte d'effacement laisse des traces, existe-t-il de l'infilmable ?

**DEUXIÈME PARTIE**  
**LA DÉFIGURATION : PROJET ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE**

## CHAPITRE IV : SUR LE PORTRAIT FILMÉ DE JOHN DILLINGER AU PÉNITENCIER DE CROWN POINT.

### II.1.1 L'indifférence à la prise de vue

Le 20 juin 1934, le docteur Stephen F. Hale publie une annonce dans laquelle il se dit « mécontent de son visage, de son apparence, de sa taille, de ses empreintes digitales, de ses cicatrices, du teint de sa peau, de sa personnalité et de sa réputation » et cherche un praticien volontaire pour « altérer son apparence et sa personnalité en conformité avec les caractéristiques d'un autre individu »<sup>311</sup>. Ce billet parodique répond à l'actualité du banditisme, et aux récents usages criminels de la chirurgie plastique. Le début des années 1930 marque en effet le point culminant de la cavale de John Dillinger, braqueur traqué par le FBI aux quatre coins du *Midwest*. Jusqu'à sa mort, le 22 juillet 1934 à Chicago, Dillinger a tenté par tous les moyens d'échapper aux techniques d'identification mises en place par le FBI. Ses transformations physiques, en particulier, ont produit de nombreux fantasmes autour des pouvoirs transformistes du malfrat moderne, au point de perturber l'autorité des systèmes d'identification anthropométrique. Dillinger a ainsi tenté à plusieurs reprises de transformer les traits de son visage en retirant « deux grains de beauté, en renforçant l'arête de son nez, en dessinant une cicatrice artificielle, en comblant ses fossettes et en rehaussant l'angle de ses lèvres »<sup>312</sup> et d'altérer ses empreintes digitales avec l'aide d'un chirurgien, en brûlant le bout de ses doigts avec de l'eau régale destinée à dissoudre certains métaux nobles. Chacune de ces mutilations vise une métamorphose plus qu'une simple destruction ; elles consistent à rendre les signes anthropométriques irrecevables pour les techniques d'identification alors employées par le FBI. Le docteur Harold Cummins, dans un article de 1935, rappelle qu'elles ont toutes échoué. Car Dillinger n'ayant pas pris soin de brûler l'extrémité de ses empreintes, celles-ci ont permis d'identifier son corps après sa mort, par comparaison avec un relevé effectué moins d'un an auparavant, le 22 septembre 1933<sup>313</sup>.

La mutilation volontaire du corps marque cependant un tournant dans le rapport aux

---

311Dr. Stephen F. Hale, publié par le New Orleans Times-Picayune, 20 juin 1934, cité par Harold Cummins dans « Attempts to Alter and Obliterate Finger-Prints », *Journal of Criminal Law and Criminology* (1931-1951), Vol. 25, No. 6, mars 1935, p. 982.

312Témoignage du docteur Wilhelm Loeser, chirurgien de Dillinger, lors du procès Piquett vs USA. « Piquett v. United States, 81 F.2D 75 (7<sup>th</sup> Cir. 1936) », pp. 154-155. [en ligne] <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/81/75/1475140/> <consulté le 23 janvier 2021>.

313Harold Cummins, « Attempts to Alter and Obliterate Finger-Prints », art. cit., p. 984.



systèmes d'identification et, nous le verrons, dans la participation du cinéma aux dispositifs d'identification. Le cas de Dillinger, comme celui d'autres malfrats ayant eu recours à la transformation physique au cours des années 1930, indique que la stabilisation de l'identification par dermatoglyphes a entraîné une transformation des manières de rester anonyme, dans le milieu criminel. Ce mouvement correspond à ce que décrit Gary T. Marx : la surveillance s'exerce selon une relation d'adaptation mutuelle entre des techniques d'identification et des gestes de résistance à ces techniques<sup>314</sup>. Dillinger cristallise une tendance naissante au début des années 1930, en conséquence du perfectionnement du système d'identification des empreintes digitales inauguré par William Herschel dans les colonies britanniques, puis stabilisé à des fins judiciaires en métropole par Francis Galton à la fin du XIXe siècle, et rapidement employé par la police scientifique des deux côtés de l'Atlantique. Pour Galton, les empreintes digitales présentent un quintuple intérêt. Elles sont statistiquement uniques, stables (elles ne s'altèrent pas, comme le reste de l'organisme, avec le passage du temps) et infalsifiables<sup>315</sup>, et présentent l'avantage d'être facilement lisibles et reproductibles<sup>316</sup>.

L'autorité de l'empreinte digitale provient à la fois de la précision du geste d'impression et de la relative disponibilité des empreintes elles-mêmes. Galton décrit en effet les dactylographes (les tracés physiologiques eux-mêmes, et non leur empreinte) comme des images toutes prêtes ou presque, comme si le corps fournissait, à l'état naturel, une série de moules disponibles à l'impression. On sait que le développement de techniques d'encrage, d'impression, d'archivage et de déchiffrement des empreintes fut en réalité laborieux, et occupa la majeure partie des travaux de Galton. Ses deux ouvrages sur la question, *Finger Prints* (1892)<sup>317</sup> et *Fingerprint Directories* (1895)<sup>318</sup>, constituent d'ailleurs de véritables modes d'emploi destinés à l'apprentissage des techniques de prélèvement des empreintes. Chacun de ces ouvrages s'ouvre par un bref préambule théorique dans lequel Galton expose la légitimité du procédé, mais ces livres consistent surtout en une série de consignes méticuleuses visant à

314 Selon le mouvement en « dents de scie » décrit dans « A Tack in the Shoe and Taking Off the Shoe : Neutralization and Counter-Neutralization Dynamics », art. cit.

315 Francis Galton, *Finger Prints*, London et New York, MacMillan and Co., 1892.

316 Si la méthode proposée par Galton a été remise en cause par nombre de ses contemporains, ce dernier n'a cessé de publier des textes précisant les gestes à exécuter pour parvenir à des empreintes claires et lisibles. Les limites de la prise d'empreintes ne se situaient, selon Galton, que dans l'habileté des agents à suivre ses consignes, et non dans le système lui-même. Voir, par exemple, le chapitre « Decipherment of Blurred Finger Prints » ajouté en 1893 à *Finger Prints*, pour répondre méthodologiquement aux critiques portant sur la précision du système de prise d'empreintes.

317 Francis Galton, *Finger Prints*, op. cit.

318 Francis Galton, *Fingerprint Directories*, Londres et New York, MacMillan and Co., 1895.

parfaire l'utilisation du matériel. Galton s'inscrit ainsi dans un entre-deux de l'histoire de l'identification. Ses publications, dans les années 1890, succèdent aux expérimentations menées par William Herschel et Henry Faulds<sup>319</sup> dans les colonies britanniques en Asie<sup>320</sup>. Le travail de Galton consiste à stabiliser dans une méthode claire et généralisable les intuitions de Herschel et Faulds. En cela, il inaugure plusieurs décennies d'investigations physico-chimiques vouées à déterminer les meilleurs gestes et les meilleurs matériaux dans le but de constituer des bases de données regroupant les empreintes digitales – ce que tenteront de prolonger, jusqu'aux années 1920, Edmond Locard<sup>321</sup> et C. Ainsworth Mitchell<sup>322</sup>, entre autres, en Europe comme aux États-Unis.

Au début des années 1930, le relevé d'empreintes digitales constitue bien une technique d'identification très largement employée dans les bureaux de police et la plupart des institutions dédiées à la sûreté publique. Les empreintes sont admises comme une preuve valable devant les tribunaux américains depuis 1911<sup>323</sup>, et depuis 1924, le FBI est équipé d'une section entièrement dédiée à l'identification<sup>324</sup>. Les frasques criminelles de John Dillinger, entre 1933 et 1934, adviennent ainsi à un moment où l'identification digitale constitue une technique stabilisée méthodologiquement et reconnue médiatiquement. Les tentatives de mutilation volontaire des empreintes de Dillinger le démontrent : la criminalité implique alors une vigilance toute particulière pour les traces semées du bout des doigts, au contact du monde, et le portrait du criminel s'est déplacé de son visage vers les « arabesques insensés »<sup>325</sup> qui parcourent la surface de son corps.

Dans ce moment de mutation médiatique, qui voit le gangster mettre la main sur sa

319Henry Faulds, « On the Skin-Furrows of the Hand », *Nature*, No. 22, 28 Octobre 1880, p. 605.

320La paternité du système d'identification des empreintes digitales a donné lieu à un conflit intense entre Galton et Faulds. À l'occasion d'un rapport parlementaire minimisant le rôle de ses découvertes par rapport à celles de Galton, Faulds a publié dans *Nature* un texte rappelant qu'après Herschel, son propre article de 1880 constituait une source plus ancienne que ce qu'avait pu fournir Galton. Cf. « On the Identification of Habitual Criminals by Finger-Prints », *Nature*, No. 50, 1894, p. 548. La ruse de Galton aura consisté à publier des textes rapidement, là où Herschel et Faulds inscrivaient leur recherche dans une durée beaucoup plus longue, afin de démontrer notamment la stabilité des empreintes digitales dans le temps – c'est pour cette raison que l'ouvrage principal de Herschel, *The Origin of Finger-Printing*, ne sera publié qu'en 1916, soit près de soixante ans après ses premiers travaux initiés au Bengale, en 1858.

321Edmond Locard, « Laboratoire de police et Instruction criminelle », *Publications de la Société Linnéenne de Lyon*, No. 31, 1912, pp. 127-164.

322Charles Ainsworth Mitchell, « Science and the Investigation of Crime », *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 69, No. 3570 (22 avril 1921), pp. 353-364.

323*Smithsonian Magazine*, « The First Criminal Trial that Used Fingerprints as Evidence », 5 décembre 2018 [en ligne] <https://www.smithsonianmag.com/history/first-case-where-fingerprints-were-used-evidence-180970883/> <consulté le 11 août 2021>.

324Rhodri Jeffreys-Jones, *The FBI : A History*, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 81-99.

325Giorgio Agamben, « Identité sans personne », *Nudités* [2009], Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p.75.

propre image en détruisant des fragments de son corps, une image interroge. En mars 1934, Dillinger est arrêté dans l'Arizona pour le meurtre d'un agent de police commis lors d'un braquage dans l'Indiana, quelques mois plus tôt. L'incarcération de Dillinger dans la prison de Crown Point donne lieu à une étrange séance de pose. Le gangster est en effet présenté aux caméras et aux appareils photos de la presse, aux côtés de la shérif Lillian Holley, de son neveu et adjoint Carroll Holley, ainsi que du procureur Robert Estill. Tous présentent une attitude détendue, Dillinger y compris, qui affiche étrangement une familiarité déconcertante – en cela, presque défiante – aux côtés de celle et ceux en charge de son incarcération. La main appuyée sur l'épaule du procureur, Dillinger semble en la compagnie de complices **[Fig. 114a ; Fig. 114b ; Fig. 114c]**. (Ce sont là les prises de vue les plus connues de Dillinger – à l'exception, nous y reviendrons, de celles qui dévoilent son cadavre après qu'il ait été abattu par le FBI, le 22 juillet 1934.) Ce portrait filmé surprend, donc : la séquence tournée dans le commissariat de Crown Point jure grandement avec l'ampleur des mesures prises par Dillinger dans le but de camoufler son identité – au prix de sa propre chair. Pourquoi Dillinger semble-t-il n'avoir rien à craindre de la prise de vue ? Pourquoi s'offrir crânement à la caméra et aux appareils des journalistes, après avoir dédié tant d'énergie au camouflage de ses empreintes, puis à la défiguration de son propre visage ? Qu'est-ce que cette contradiction apparente révèle de la puissance (ou de l'impuissance) de l'image animée dans le domaine de l'identification, au milieu des années 1930 ? Enfin, à partir de cette séquence, comment le cinéma négocie-t-il la déchéance de ses propres pouvoirs de surveillance et d'identification des criminels ?

Difficile, tout d'abord, de ne pas voir dans cette séance de pose une forme d'indifférence de Dillinger à la prise de vue. Comme si la caméra ne pouvait rien contre lui, Dillinger s'offre à son regard avec une forme de laisser-aller – car si elle ne l'inquiète pas, elle peut éventuellement relayer son sourire charmeur, et relayer le mythe médiatique dont il se savait l'objet. L'étude de l'exhibition et de la rétention de sa propre image face aux dispositifs d'identification trouve dans cette séquence filmée un objet de choix. En effet, si elle marque un moment particulier des rapports entre criminalité et auto-mutilation, elle engage aussi une réflexion théorique portant sur les pouvoirs spécifiques de l'image animée. À savoir que l'indifférence manifeste à la prise de vue camoufle une autre forme d'instrumentalisation de l'image animée. Tentons donc d'évaluer cette indifférence au portrait filmé, avant de déterminer dans quelle mesure elle peut constituer une forme de résistance à l'identification.

### II.1.2 *Perp Walk*

Dillinger se plie ici à la pratique du *perp walk* – littéralement, de la marche d'un criminel (*perp* pour *perpetrator*, c'est-à-dire auteur d'un crime) qui consiste à soumettre le coupable présumé au regard public, et, plus précisément, à celui de la presse. Récemment, l'arrestation de Dominique Strauss-Kahn et sa présentation à la presse ont suscité, en France, une certaine indignation relative au traitement médiatique du suspect, présenté menotté aux journalistes. Bill Wringe note que l'histoire de cette pratique s'inscrit dans une tradition qui assimile l'exhibition médiatique des accusés à une forme de châtement pré-judiciaire<sup>326</sup>. En cela, cette pratique s'inscrit dans l'héritage direct de ce qu'Allan Sekula décrit comme la « fonction punitive » du portrait photographique<sup>327</sup>. Le processus de représentation médiatique des individus produit une punition symbolique, mais décisive, dans la mesure où elle double la capture littérale des corps par une immobilisation par l'image. Elle symbolise donc la coopération entre deux formes de « surveillance » : l'une, gouvernementale, représentée par les forces de l'ordre, et l'autre, officieuse et médiatique – exercée par la presse. L'image accueille donc une forme de punition au carré, le corps coupable (ou jugé comme tel) entrant dans le cadre comme dans une prison supplémentaire à sa cellule.

La carrière de J. Edgar Hoover à la tête du FBI est directement corrélée à la fabrication d'une image médiatique du corps policier et de son pouvoir. Dès les années 1920, Hoover organise systématiquement le passage des individus capturés devant la presse<sup>328</sup>. Les raisons de cette ritualisation sont clairement liées à la manière dont les criminels ont accaparé un certain imaginaire médiatique. Autour de 1930, Hollywood exprime à l'écran une fascination pour les figures du grand banditisme. La fin des années 1920 marque le déclin d'un banditisme « local », incarné par le modèle d'Al Capone, roi de la pègre de Chicago. Arrêté en 1931, Al Capone laisse la place, dans l'imaginaire public, aux méfaits d'une poignée de criminels gravitant autour de Dillinger. Ces bandits itinérants inspirent à l'industrie du divertissement des dizaines de personnages de héros malfaiteurs. Or, c'est précisément sur ce plan que la carrière de Hoover peut être définie : à travers un souci perpétuel de mener la lutte sur deux terrains complémentaires, celui du réel et celui de son expression médiatique qui

---

326Bill Wringe, « *Perp Walks as Punishment* », *Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 18, No. 3, 2015, pp. 615-629.

327Allan Sekula, « *The Body and the Archive* », op. cit.

328Leigh Jones, « *Perp Walk? Blame Giuliani* », *Reuters*, 18 mai 2011. [en ligne] <https://www.reuters.com/article/us-eddie-strausskahn-perpwalk-idUSTRE74H71720110518>

concurrence, par le biais de figures fictionnelles, l'aura et les pouvoirs bien réels des forces de l'ordre.

Hoover a déployé plusieurs manières de rallier le cinéma et les médias en général à l'action du FBI. Sa politique anticipe de près d'un siècle la problématique soulevée en février 2021 par Gérald Darmanin, ministre de l'Intérieur, lorsqu'il estime que la police française doit « s'adapter à la société de l'image »<sup>329</sup> : autour de 1934, la police fédérale nord-américaine doit lutter contre la séduction exercée par le grand banditisme. La mort de John Dillinger marque, de la part de Hoover, la volonté de se réapproprier le pouvoir imaginaire distillé par Hollywood. Carlos Clarens décrit cette tentative de récupération médiatique orchestrée par Hoover à partir de 1934. En quelques mois, le FBI commande, par l'intermédiaire de Will Hays, directeur de la *Motion Picture Producers Association* (MPPA), de mettre fin à toute représentation héroïque de Dillinger ou de personnes apparentées. Clarens cite le télégramme envoyé par Hays au directeur de l'Administration du Code de Production Joseph Breen :

Aucun film relatant la vie ou les exploits de John Dillinger ne pourra être produit, diffusé ni exploité par aucun membre [de la MPPA]... Cette décision se justifie par la croyance que la production, la distribution ou l'exploitation d'une telle œuvre serait préjudiciable à l'intérêt général. Prière d'en notifier tous les responsables des studios<sup>330</sup>.

Selon ces consignes, la figure héroïque du gangster doit être remplacée par une autre, celle du héros policier – ou plus précisément, du « G-Man », ou « Government-Man », archétype de l'agent fédéral rusé et zélé, ardent défenseur de l'ordre fédéral<sup>331</sup>.

Dernier élément du versant médiatique de la carrière de Hoover : peu avant sa mort, il participa à l'écriture d'un texte qui devait contribuer au film *Dillinger* de John Milius (1973). Dans ce texte, dont Hoover devait faire lui-même la lecture à l'écran, il critique le romantisme associé à la figure du gangster, pour clore le portrait à charge dressé par Milius. Il s'agit ainsi du dernier acte de la carrière de Hoover, qui peut être relue entièrement à la lumière de cette

329Propos prononcés à l'occasion de la table ronde inaugurale du « Beauvau de la sécurité », le 8 février 2021. *Ouest-France*, « "Beauvau de la sécurité". La police doit "s'adapter à la société de l'image", selon Darmanin », 8 février 2021 [en ligne] <https://www.ouest-france.fr/societe/securite/beauvau-de-la-securite-la-police-doit-s-adapter-a-la-societe-de-l-image-selon-darmanin-7146950> <consulté le 11 août 2021>

330« No motion picture on the life or exploits of John Dillinger will be produced, distributed or exhibited by any member [of the MPPA]... This decision is based on the belief that the production, distribution, or exhibition of such a picture could be detrimental to the best public interest. Advise all studio heads accordingly. », Carlos Clarens, « Hooverville West : The Hollywood G-Man, 1934-1945 », *Film Comment*, Vol. 13, No. 3, mai-juin 1977, pp. 11-12.

331Dans cette perspective, Hollywood s'adresse à toutes les tranches d'âge, en produisant en complément des films de long-métrage la série radiophonique puis filmique des *Junior G-Men*. Ces boy-scouts voués à la prévention du crime étaient incarnés à l'écran par des troupes d'enfants et de jeunes adultes connus à Broadway, les « Dead End Kids », qui connurent des variations sous le nom de « Little Tough Guys », « East Side Kids », et « Bowery Boys ». Cf. Leonard Getz, *From Broadway to the Bowery*, Jefferson, McFarland & Company, 2006.

lutte pour la domination à la fois médiatique et judiciaire sur le monde du crime. *Dillinger* signe en 1973 la fin d'un cycle ouvert dans les années 1920 par Hoover, lorsqu'il promeut la pratique du *perp walk*.

Les images de Dillinger au commissariat de Crown Point s'inscrivent au cœur de cette volonté de faire parader les criminels et d'organiser, par le cérémonial d'un châtiment médiatique anticipant la sentence judiciaire, un écho de la « politique de l'effroi » décrite par Foucault comme volonté de « rendre sensible à tous, sur le corps du criminel, la présence déchaînée du souverain »<sup>332</sup>. Sauf que, comme nous l'avons décrit, le corps de Dillinger ne trahit aucunement ici le malaise d'une proie capturée. Au lieu du triomphe de l'appareil médiatico-judiciaire, ces images accomplissent plutôt la preuve de l'aisance universelle du gangster, souriant jusque derrière les barreaux de sa cellule.

La structure de l'anthropométrie judiciaire invite cependant à une lecture supplémentaire de ces images. Bien sûr, Dillinger a pu instrumentaliser la présence des caméras et les appareils des journalistes dans le simple but de sculpter son auto-portrait par voie de presse. Mais l'étendue des mesures entreprises afin de détériorer sa propre apparence poussent à envisager l'exhibition médiatique de Dillinger sous un angle plus procédural : celui du détournement stratégique des techniques de surveillance de l'état fédéral. Nous défendrons ici ces images comme archives d'un geste de détournement de l'appareil d'identification, par le biais de la disponibilité au portrait démontrée par cette séquence de camaraderie entre le criminel et ses geôliers. En effet, on peut avancer que la présence des appareils de prise de vue permet au criminel de se forger un portrait dissemblant, en fixant à l'image une version de son visage qu'il tentera d'abandonner, au gré de ses transformations chirurgicales. Il faut considérer cette séquence comme un prélèvement volontairement faussé ; une libre empreinte laissée par un corps qui projette, en secret, de changer de forme. En d'autres termes, l'image animée sert ici à immortaliser une apparence passagère, et à laisser dans les archives médiatiques une trace signalant un corps qui n'aura, dans un avenir proche, plus de référent originel.

Le recours à la chirurgie esthétique a pour principe de rendre obsolète ce référent physique que l'anthropométrie considère comme infalsifiable. En cela, la séquence filmée à Crown Point montre que le détournement orchestré par Dillinger porte sur la totalité du

---

332 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 60.

système d'identification, du prélèvement à la lecture des signes émis par son corps. Car l'identification repose d'abord sur la disponibilité, contrainte ou forcée, d'un corps référent, et sur l'archivage de son signalement anthropométrique. La séquence de Crown Point constitue à ce titre la volonté de Dillinger de se soumettre lui-même à la double autorité des médias et de la police fédérale – avec pour seule fonction, à l'égard de ces autorités, de livrer des images aussi intégrales et exhaustives de son propre portrait. Ce paradoxe sert l'acte de contrefaçon commis par Dillinger *via* l'image animée : plus les dispositifs enregistrent son portrait, plus ces images stabilisent une version de lui-même qu'il compte abandonner.

Dans cette perspective, le cinéma s'inscrit dans l'exacte continuité d'un usage procédural du portrait photographique. La capture du corps en mouvement n'apporte rien qui ne soit déjà saisi par les appareils photo des journalistes. Il s'agit même précisément d'une *perp walk* à l'arrêt (Dillinger pose paisiblement, alors que la *perp walk* implique généralement un court trajet à pieds, l'humiliation naissant de la démarche malaisée du prévenu, contorsionné par ses mains menottées dans le dos).

Le véritable détournement du portrait a rapport avec la distinction établie par Sekula entre fonction honorifique et fonction répressive du portrait. Le premier consiste à tirer un portrait « honorifique » de ses sujets, c'est-à-dire à « fournir une représentation ritualisée de l'identité bourgeoise »<sup>333</sup>. L'usage « répressif », par comparaison, désigne la photographie des populations déviantes au sens large : criminels, miséreux, malades<sup>334</sup>. À ce titre, la séquence de Crown Point reproduit cette seconde fonction à travers la prise de vue destinée à immortaliser l'image du criminel. Par là, le cinéma semble fournir le complément médiatique de l'appareil médiatico-judiciaire. Mais ici, le rapport au portrait établi par son sujet (Dillinger) révèle une faille au sein de ce système. Une faille, ou une récupération, par le sujet « réprimé », de la fonction honorifique du portrait. Dillinger semble en effet concerné par les fonctions honorifique *et* répressive à la fois. Plutôt, il détourne une situation de répression en se rendant deux fois maître de sa représentation : d'une part, en véhiculant grâce à la presse une image de charmeur éternellement à l'aise, et d'autre part, de manière beaucoup plus insidieuse, en fournissant par ce visage un masque qu'il compte abandonner ; un masque caduque pour l'identification. Dillinger livre ainsi aux autorités, aux cameramen et aux

---

333« Providing for the ceremonial presentation of the bourgeois *self* ». Allan Sekula, « The Body and the Archive », art. cit., p. 6.

334*Ibidem*, p. 7.

photographes un trophée en toc, son visage médiatique étant voué à ne plus se correspondre, une fois redessiné au scalpel. Dans ce schéma, Dillinger place les caméras et l'anthropométrie sur le même plan, dans la mesure où l'un et l'autre participent malgré eux à immortaliser une image qui ne pourra bientôt plus rien révéler du réel.

Cette séquence ne peut être comprise hors du cadre procédural qui l'a vue naître, et auquel elle s'adresse : celui du défi à l'autorité fédérale en général, et plus précisément, aux systèmes d'identification qui fournissent les pouvoirs de l'État sécuritaire moderne. Dans *Les Chasses à l'homme*, Grégoire Chamayou aborde la traque de Dillinger comme une forme de défi politique à « l'État de sécurité », c'est-à-dire à aux techniques de surveillance et de traque des individus :

La figure moderne de l'ennemi public numéro 1 conserve une charge politique. Dorénavant cependant, celle-ci ne se définit plus ni par rapport à la personne du souverain, ni par rapport au contrat social. Que les ennemis publics du XIXe [sic] siècle soient devenus des figures politiques tient au type de pouvoir d'État qu'ils ont en face d'eux, et dont ils apparaissent immédiatement comme la contestation en acte, du seul fait de lui échapper, et quelle que soit par ailleurs la teneur – limitée ou franchement réactionnaire – de leur conscience politique propre. En mettant ouvertement en échec son pouvoir de traque, ils commettent en fait, pour l'État de sécurité, un crime de lèse-majesté. Mutation donc, de la figure de l'ennemi public : de celui qui attente au souverain à celui qui défie le pouvoir de traque de l'État de police. Or narguer l'État chasseur, faire apparaître son incapacité sécuritaire alors même que la sécurité est devenue sa légitimation suprême, est puni de mort. [...] La cavale de Dillinger, en même temps qu'elle faisait apparaître aux yeux de tous la faiblesse de la police américaine, fut aussi l'occasion d'un affermissement de son pouvoir, avec la création d'un appareil de traque fédéral, le FBI<sup>335</sup>.

Chamayou relève l'ambiguïté de cette dimension politique contestataire, dont on peut attribuer l'intention aux ennemis publics, mais qui leur échappe aussi largement, dans la mesure où le fait de disparaître, même sans discours idéologique associé à cette disparition, range les disparus dans le camp des activistes. Il n'y a pas, chez Dillinger ou Mesrine, de revendication politique affirmée – comme on peut la trouver, par exemple, dans le manifeste de l'un des criminels fugitifs les plus actifs de la fin du XXe siècle, l'« Unabomber » Ted Kaczynski<sup>336</sup>. Pourtant, de facto, leur furtivité en fait des ennemis idéologiques de l'État sécuritaire. À la lumière de l'interprétation politique de tout acte de fuite face au pouvoir de traque, la séquence de Crown Point apparaît d'autant plus comme une étrange concession de la part de Dillinger.

---

335Grégoire Chamayou, *Les Chasses à l'homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2010, pp. 139-140.

336Theodore Kaczynski, « Industrial Society and its Future », publié par *The Washington Post* le 19 septembre 1995.



Qu'elle soit motivée idéologiquement ou non, la stratégie déployée par Dillinger propose une perturbation du paradigme anthropométrique, au profit d'un traitement dynamique du devenir-signes du corps qui implique l'image filmique. Là où l'anthropométrie table sur la permanence absolue des signes, ainsi que sur l'impuissance des individus à déterminer leurs propres dactylographes, les tentatives chirurgicales et mutilations stratégiques des années 1930 constituent un moment décisif dans l'appréciation socio-culturelle des techniques de surveillance et d'identification. Car l'influence de Dillinger ne réside pas seulement dans l'attrait exercé sur la production hollywoodienne. Les mutilations de ses empreintes a entraîné une certaine rumeur populaire à propos des limites de l'anthropométrie. Et, par prolongement, les sciences de l'investigation du crime se sont elles-mêmes emparées du sujet, évaluant la puissance et les limites de l'altération des empreintes criminelles.

### **II.1.3 Empreintes déroulées, sceaux cylindriques et machines pré-cinématographiques**

Dans un article de 1935 déjà cité, Harold Cummins décrit la fascination populaire pour l'autodestruction criminelle de parties du corps<sup>337</sup>. Sous la plume de Cummins, la criminalité reconfigure le rapport holistique au corps : désormais, les fugitifs traitent leur propre corps comme réservoir et site de reconfiguration sémiotique, composé de segments indépendants les uns des autres. Cummins décrit ainsi les nombreux cas de déplacements cutanés opérés d'une partie du corps (la paume des mains, les doigts ou la plante des pieds, ou encore les cuisses<sup>338</sup>) vers l'extrémité des doigts de la main. Nous retrouvons ici la logique de fragmentation de l'organisme déployée par les techniques du bertillonnage – sauf qu'elle se trouve enrôlée dans un usage inverse, jusqu'à enrayer complètement le bertillonnage lui-même. Là où la fragmentation permet lisibilité et précision dans une perspective anthropométrique, elle est sous les mains des chirurgiens criminels l'outil d'une reconfiguration anarchique du puzzle cutané. Car Cummins décrit là une technique à part, plus précise et plus discrète que la simple ruine des empreintes : le déplacement de parties de la peau implique l'intervention d'un chirurgien, ce qui doit permettre d'arborer de fausses empreintes sensées passer pour vraies, tandis que le stigmate exhibe sans doute possible l'intentionnalité de l'altération des

---

337Harold Cummins, « Attempts to Alter and Obliterate Finger-Prints », art. cit., pp. 982-991.

338Cummins cite ici le rapport de H. L. Updegraff, l'un des membres du comité chargé par Hoover d'évaluer la faisabilité de l'altération volontaire des empreintes digitales, H. L. Updegraff, « Changing of Fingerprints », *American Journal of Surgery*, Vol. 26, No. 3, 1934, pp. 533-534.

empreintes, et constitue donc une forme de criminalité en tant que telle.

Si Cummins ne semble pas tracassé par la concurrence chirurgicale opposée à l'anthropométrie, d'autres articles scientifiques démontrent une inquiétude diffuse et transversale, qui tisse avec la fiction un réseau de préoccupations sur l'état des techniques d'identification de la police. Dans un article de février 1936, Marjorie Van de Water remet en cause la fiabilité des empreintes<sup>339</sup>. Elle dresse un tour d'horizon des techniques d'altération avérées ou potentielles. Cet article démontre un phénomène intéressant et rare, qui s'inscrit parfaitement dans le projet de Gary T. Marx que nous tentons ici d'illustrer, et dont nous rappelons le principe : la surveillance n'est pas l'exercice d'un pouvoir unilatéral, mais un mouvement d'adaptations successives et réciproques entre l'exercice de ce pouvoir et les forces qui cherchent à le contourner, à le dépasser ou à l'anéantir. Le texte de Van de Water traduit exactement cela : en tant que projet concurrent à l'identification, l'activité criminelle constitue un objet d'étude à part entière. Versant négatif de l'anthropométrie, ces systèmes de contrefaçon de l'identité forment un objet d'étude indispensable pour les sciences de l'identité judiciaire. Ils légitiment d'autant plus l'étude croisée de la surveillance et du cinéma que l'image animée sert d'instrument de contrefaçon du portrait, comme le révèle la séquence de Crown Point.

Van de Water liste trois formes principales d'altération possible des empreintes, en complément des pathologies cutanées faisant qu'une frange de la population n'est dotée d'aucun dactylographe : les maladies développées au cours de la vie (comme la lèpre – même si Van de Water ne relève aucun criminel l'ayant volontairement contractée), les greffes internes (telles qu'évoquées par Cummins : les déplacements de peau d'une partie du corps vers le bout des doigts), et les tentatives de brûlure, de coupure ou de dissolution des empreintes. Van de Water n'exprime pas non plus de doute radical à propos du système d'identification digitale. Car, explique-t-elle, avec le temps, la peau se reconstitue, et les dactylographes retrouvent leur forme initiale. Et, surtout, la police scientifique possède des moyens sûrs d'identifier les greffes. Or, ce qui nous intéresse ici en premier lieu, c'est que l'ajustement des méthodes d'impression des doigts à l'encre et au papier semble s'inspirer de certaines pratiques artistiques anciennes qui relèvent d'un rapport dynamique à l'image, et travaille donc une parenté avec l'image animée. Voici le perfectionnement de la lecture des empreintes décrit par Van de Water :

---

<sup>339</sup>Marjorie Van de Water, « Can Fingerprints Be Forged ? », *The Science News-Letter*, Vol. 29, No. 774, 8 février 1936, pp. 90-92.

Le ministère de la Justice n'éprouve pas de grande inquiétude à propos [de la transplantation de dactylographes]. D'abord parce que, bien qu'une impression simple, effectuée en apposant simplement le doigt sur le papier, ne révèle en rien l'altération du doigt, une impression roulée telle que la pratiquent les représentants de la police et de la justice dans les archives dactylographiques révèle clairement la suture où le greffon rejoint le reste de la peau<sup>340</sup>.

Van de Water décrit une précaution méthodologique nécessaire : la prise d'empreinte doit tenir compte de l'épaisseur du doigt. Le doigt n'est pas un écran, mais un cylindre. C'est précisément dans son volume que résident les traces de la falsification : au-delà de la partie « frontale » interne des doigts, aux limites entre la peau striée et la peau lisse. Ce passage de la bi- à la tridimensionnalité du doigt traite le déroulement de l'empreinte comme révélation d'images juxtaposées les unes à la suite des autres, « enroulées » autour du doigt considéré comme un cylindre, ou comme un rouleau. Le procédé fait écho à deux formes de représentation, qui mènent directement à la théorie et à la technique cinématographique.

Les sceaux cylindriques, d'abord : inventés au cours du IV<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., en Mésopotamie, ils sont constitués d'une base minérale taillée en cylindre, à la surface de laquelle sont gravés en relief des portraits et des séquences mettant principalement en scène royautés et divinités [Fig. 115]. Les sceaux cylindriques ont une fonction d'identification – ce sont avant tout des cachets, des signatures désignant leur auteur. Mais ces sceaux ont pour singularité de faire apparaître une *succession d'images* plus qu'une simple image frontale. De la même manière que l'empreinte digitale doit être déroulée pour exprimer toutes les formes qui la composent, les sceaux cylindriques sont des dispositifs de révélation dynamique des images. En cela, ils esquissent la possibilité d'un art mécanique narratif. Ancêtres de la bande-dessinée<sup>341</sup>, ils rappellent également les balbutiements de techniques pré-cinématographiques. Dans un article consacré au pré-cinéma chez Alfred Jarry, Maria Tortajada rappelle la structure cylindrique de certains dispositifs précinématographiques. Le délirant « Bâton-à-physique » de Jarry suscite cette comparaison :

Le dispositif joue ici un rôle également essentiel. Il est lui-même particulier, comme l'induit cette description du Bâton-à-physique, « dont les images giroscoposuccessives révèlent à nos yeux, hélas trop purs, [la] scissiparité ». Le mouvement giratoire est couplé cette fois avec un phénomène de représentation, puisqu'il met en rotation des images. Ce dispositif appartient sans aucun doute au même imaginaire que les jeux optiques du précinéma comme le phénakistiscope, le zootrope ou le praxinoscope qui

340« The Department of Justice is not greatly worried about [transplanting of ridged skin]. In the first place, although a plain impression, taken by simply pressing the finger on paper, shows nothing to indicate tampering with the finger ; a rolled impression such as used by the police and justice officials in fingerprint records shows plainly the seam where the transplanted skin joins the other », *Ibidem*, p. 91.

341Et plus particulièrement de la forme brève du *comic strip*, c'est-à-dire d'une bande dessinée composée d'une poignée de cases juxtaposées les unes à côté des autres.

tous montrent le mouvement de petites figures par la mise en rotation sur un disque ou un cylindre d'une série d'images fixes reproduisant un mouvement décomposé que l'observateur contemple sur un miroir. À une vitesse suffisante, il ne perçoit plus qu'une seule forme en mouvement, ou plusieurs simultanément. Ces machines optiques, que le dix-neuvième siècle voit se multiplier, lient de manière évidente le discontinu des images fixes au continu du mouvement résultant de la rotation. Elles exposent les deux stades et exhibent devant l'observateur qui leur fait face ou se trouve à côté d'eux, penché sur eux, le processus de décomposition et recréation du mouvement qui intéresse tant Jarry<sup>342</sup>.

Ici, la « mise en rotation sur un disque ou un cylindre d'une série d'images » suggère une parenté entre l'inscription de figures sur sceau cylindrique, la révélation des empreintes digitales par « déroulement », et le principe de succession cinématographique des images. À chaque fois, l'image réside le long d'une surface incurvée, et implique une lecture composée de plusieurs éléments appréhendés successivement. Le sceau cylindrique est donc déjà une forme narrative : à la différence de la plupart des sceaux et cachets frontaux, il permet de signer par le biais d'une image composée de plusieurs éléments : une image qui se lit en tant que succession narrative. Ainsi, de très nombreux sceaux cylindriques contiennent en relief des épisodes mythologiques, et non de simples portraits<sup>343</sup>.

La présentation institutionnelle la plus fréquente des sceaux cylindriques est frappante à ce propos. En effet, de nombreuses institutions archéologiques cataloguent et disposent ces sceaux à côté d'une matière imprimée (généralement en argile souple) qui révèle la totalité de la séquence ou des motifs enroulés autour du cylindre. Nous observons ici le même rapport entre le cylindre et ses images qu'entre une pellicule enroulée et une pellicule déroulée : le cylindre, comme le rouleau pelliculaire, contiennent une succession d'images potentielles, encore inexprimées et qui ne peuvent l'être qu'à la faveur d'un geste de développement, ou plutôt de désenveloppement. Le sceau et la pellicule entrent ainsi dans la même catégorie des dispositifs et jouets optiques qui fonctionnent par « dévidage ».

Mais le rapprochement entre ces trois dispositifs – sceau cylindrique, pellicule filmique (ou dispositif pré-cinématographique cylindrique), et empreinte digitale lue sur tout le doigt – ne s'arrête pas là. Nous venons de décrire le lien, assez criant, entre forme cylindrique et production d'une séquence narrative. Il existe un autre rapport, qui porte cette fois sur les cylindres ornementaux. Nous allons voir que ce rapport inscrit encore plus précisément les cylindres dans l'étude de la falsification et de la révélation des stigmates

---

342Maria Tortjada, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895*, No. 40, 2003, p. 7

343Edith Porada, « Why Cylinder Seals ? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C. », *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 4, Décembre 1993, pp. 563-582.

accusatrices.

Chez Van de Water, seul le déroulé du doigt peut en dire toute l'histoire (en révélant éventuellement sa falsification). L'application circulaire du doigt encre sur le papier produit à la fois une image immédiate (l'empreinte plane) et des images successives, cachées dans l'épaisseur du doigt. Chaque doigt contient une image principale et, en plus, caché sur les côtés, l'atelier de fabrication de cette image : les côtés du doigt forment des coulisses où l'identité judiciaire attentive peut trouver, sous la forme de sutures, les signes d'une falsification. Or l'histoire de l'art mésopotamien et égyptien ancre précisément les sceaux cylindriques dans un rapport à la falsification et aux signes permettant de la démasquer. L'archéologue William H. Peck explique ainsi que la forme cylindrique avait une double fonction : non seulement elle permettait d'imprimer l'identité de son auteur, mais, surtout, celle-ci permettait d'apposer une bandelette d'argile pour sceller des amphores. L'étendue de ces bandelettes était telle qu'elle facilitait grandement la détection de forçages de ces amphores. La rupture du sceau apparaît nettement sur un sceau plus grand, ce qui fait la singularité des sceaux cylindriques :

Il est considéré que l'usage primitif dominant de la forme cylindrique est dû au fait qu'elle était employée, à l'origine, pour imprimer un cachet de protection en argile indiquant le propriétaire d'amphores contenant des biens précieux. Le cylindre permettait d'imprimer un motif régulier qui pouvait révéler facilement toute rupture illicite du sceau<sup>344</sup>.

Les sceaux cylindriques ont d'abord servi de surface susceptible d'accueillir, en raison de son étendue plus importante que les sceaux traditionnels, le moindre signe de rupture du sceau. Cet usage concerne surtout les sceaux les moins figuratifs : en effet, toute fissure apparaît encore plus nettement sur un sceau ornemental composé de motifs réguliers. La moindre entaille brise alors plus distinctement la régularité de motifs géométriques répétés le long du sceau. De la même manière que Van de Water identifie les cicatrices latérales par présence d'une cicatrice rompant le tracé dactylographique, c'est ici aussi la rupture d'une régularité de motifs qui désigne un geste illicite.

Or, comme les sceaux cylindriques, la dactylographie naît précisément à partir des

---

344« It is believed that the early predominance of the cylinder form is due to the fact that it was originally used to impress a protective stamp of ownership on clay labels used to secure coverings on jars containing valuable items in storage. The cylinder was capable of impressing a continuous design which, if broken, could be easily detected. », William H. Peck, « Mesopotamian Cylinder Seals », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 42, No. 4, Été 1963, p. 73.

principes de régularité et d'ornementation. Henry Faulds, contemporain de Herschel dont nous avons déjà cité les travaux, décrit la continuité de pensée qui l'a mené, du domaine de l'art à celui de la physiologie, à étudier les fines crêtes qui couvrent la peau humaine (et celle de certains primates) :

Étant doté d'une myopie qui me permet d'écrire le Notre Père trois fois sur la surface d'une pièce de dix centimes, j'ai tôt fait de remarquer les motifs formés par les ridules digitales. Il se trouve que j'étudiais au même moment la poterie préhistorique japonaise, et que je m'intéressais, à force d'observation, à la similarité de ces motifs mais, me semblait-il, à leur trait plus fin et à leur plus grande précision que celle de la poterie actuelle, ce qui démontre, comme je le proposais, que la poterie primitive était le fruit du travail d'enfants<sup>345</sup>.

L'intérêt de Faulds pour les empreintes digitales semble sorti de l'œil d'un historien de l'art, un œil préoccupé par les motifs de la poterie préhistorique japonaise transférant l'objet de son étude esthétique au champ du corps humain. On observe ici le rôle crucial du motif ornemental : c'est l'étude de ce motif qui a en quelque sorte conditionné l'œil de Faulds à prêter attention aux formes répétitives (*patterns*). Ce conditionnement imposé par l'objet poussa Faulds à soumettre le corps à la méthode analytique née de son observation des *patterns* en poterie. Conditionnement imposé par l'objet, mais permis par une sorte de prouesse pathologique du regard de l'observateur. Le texte opère en effet un certain retournement dialectique de la myopie, abordée non pas comme handicap visuel, mais comme une acuité propre à l'œil myope. L'attention pour les empreintes digitales est décrite alors comme une science du regard rapproché. L'institutionnalisation de l'anthropométrie en fera une science à part entière, mais on trouve ici chez Faulds l'étrange origine de cette modalité particulière du regard : la précision supplémentaire d'un œil conscrit par sa propre pathologie à ne voir que de près – mais à voir de près avec une acuité très importante.

Le texte de Faulds fournit d'autres éléments généalogiques de sa découverte de la dactylographie, qui rejoignent directement la question de l'empreinte. Son intérêt pour la poterie japonaise est un élément, son enseignement médical en est un autre : « Mon intérêt [...] provenait d'une étude approfondie du sens du toucher, et je donnais alors des cours aux étudiants en médecine sur la "Physiologie des Sens" »<sup>346</sup>. Le texte de Faulds donne une

---

345« Having myopic eyes which enable me to write with ease the Lord's Prayer three times in the space of a sixpence, I soon noticed the unique patterns which the papillary ridges formed. I happened to be studying the prehistoric pottery of Japan at the same time, and became interested in observing that these patterns were similiar, but, I thought, finer and more slender than those of the present day, which pointed, I conjectured, to the employment of children in early fictile art. », Henry Faulds, « On the Identification of Habitual Criminals by Finger-Prints », *op. cit.*, p. 548.

346Ibidem.

version pour le moins surprenante de sa découverte de la méthode dactylographique. Qu'il y soit parvenu par le biais de la poterie ou par celui de l'enseignement médical sur le sens du toucher, Faulds semble avoir abouti aux empreintes par le biais d'une convergence accidentelle, à l'occasion d'une dérive imaginaire. L'étude des empreintes apparaît comme un succédané de préoccupations infiniment éloignées d'une quelconque volonté judiciaire.

L'empreinte surgit au carrefour de préoccupations esthétiques et physiologiques. C'est exactement comme cela que Dillinger s'est approprié le paradigme anthropométrique : comme une manière d'écrire, d'ajuster, de retoucher à la fois son corps et son image – ou plutôt de retoucher son image en retouchant son corps. D'autres articles scientifiques écrits à la mort de Dillinger font état de cette variation picturale du portrait. Rappelons qu'en 1919, Edmond Locard craignait que le « luxe d'adonisation, réservé jusqu'ici aux classes aisées, [devienne] un jour un procédé de camouflage »<sup>347</sup>. Dillinger offre à l'analyse scientifique le souci d'évaluer ce déguisement cutané devenu technique criminelle. Dans « The Plastic Surgeon and Crime », Jacques W. Maliniak aborde la question du camouflage chirurgical anticipée par Locard :

Ces dernières années ont vu émerger plusieurs tentatives, menées par des criminels connus, visant à altérer leur apparence par la reconstruction plastique. Un grand nombre d'entre elles ont échoué, étant donné que les sujets ont été arrêtés malgré ces transformations. Toutefois, nous ne pouvons déterminer avec certitude quel part de la chirurgie criminelle est fructueuse, étant donné que nous ne savons pas combien de fugitifs doivent leur liberté à l'altération chirurgicale de leur apparence. Dans tous les cas, étant donné que le monde du crime semble explorer les possibles ouverts par la chirurgie plastique, il devient capital que la police détermine quelles altérations sont possibles, qu'elle apprenne quelles cicatrices trahissent des interventions de reconstruction, et qu'elle intervienne afin que de telles opérations ne puissent nuire au respect de la loi<sup>348</sup>.

L'anthropométrie a permis de résoudre des confusions, d'identifier des individus pris pour d'autres. Le texte de Maliniak souscrit à la tonalité que l'on trouve aussi chez Van de Water, Cummins et bien d'autres : à la fois une reconnaissance fascinée, voire amusée, de

---

347Edmond Locard, « Ouvrages nouveaux sur l'identification et sur la police scientifique en Belgique, au Brésil, en Argentine, en Italie, en France », *op. cit.*, pp. 524.

348« The past few years have brought to light several attempts on the part of notorious criminals to alter distinguishing features by means of plastic reconstruction. Many of these operations failed to achieve their purpose, since the subjects were apprehended in spite of the changes made. We cannot say with certainty, however, what percentage of this illicit surgery is successful since we do not know how many fugitives from justice owe their freedom to surgical changes in their appearance. In any case, inasmuch as the underworld appears to be exploring the possibilities of plastic surgery, it becomes important for police officers to ascertain what alterations can be made, to learn the location of scars which betray reconstructive procedures, and to take steps to prevent interference with law enforcement by means of such an operation. », Jacques W. Maliniak, « The Plastic Surgeon and Crime », *Journal of Criminal Law and Criminology (1931-1951)*, Vol. 26, No. 4 (Novembre 1935), p. 594.

l'immense diversité des techniques employées pour duper l'identification, mais aussi une confiance paisible dans la vigilance de la science anthropométrique. Maliniak note ainsi à plusieurs reprises que la plupart des gestes chirurgicaux permettent aux criminels de se camoufler aux yeux d'un observateur peu vigilant. Des greffons de cartilage ou de matière grasse permettent ainsi de créer des reliefs, notamment sur le front, l'arrête du nez, et le menton<sup>349</sup>. Mais à chaque fois, il juge qu'une inspection minutieuse du corps suspect révèle les gestes de chirurgie. Car toute opération laisse des traces suspectes, même minimales ou cachées dans les circonvolutions de l'oreille<sup>350</sup>, de l'incision qui a permis d'introduire les greffons sous la peau.

#### II.1.4 Le profilnique, auteur de son propre portrait ?

Le « moment Dillinger » relève ainsi de la convergence imaginaire et scientifique autour du camouflage chirurgical. Le retour à la séquence de Crown Point permet de mieux apprécier la place du cinéma et du portrait figuratif dans ce réseau de techniques d'identification. Nous proposons l'hypothèse d'une équivalence du cinéma et de l'anthropométrie, aux yeux de Dillinger. L'ensemble des techniques déployées par Dillinger pour déformer son propre corps vise à leurrer le cinéma en offrant aux appareils de prise de vue un visage qu'il compte abandonner. En d'autres termes, pour Dillinger, la caméra exécute une prise d'empreintes comme une autre : l'image de cinéma est, au même titre que l'encre recouvrant ses doigts et apposée sur les fiches des services fédéraux de l'identification fédérale, un dispositif de stabilisation des apparences.

De là, nous pouvons proposer un bilan d'étape quant aux rapports entre Dillinger et l'identification, et au rôle du cinéma dans ces rapports. L'image animée, au même titre que la photographie, offre aux corps l'occasion de participer à la construction ou, en l'occurrence, à la déconstruction d'une image dont ils ne sont, a priori, pas les auteurs. C'est exactement la même logique qui s'applique ici, de manière indifférenciée, au cinéma et à toutes les techniques d'identification anthropométrique : *le corps représenté est lui-même auteur de sa représentation*. La tradition associe, au cinéma, l'autorialité au geste de capture ou de prise<sup>351</sup> : l'individu considéré comme auteur est celui qui détient et exerce le pouvoir de décision

---

349Ibidem, pp. 596-599.

350Ibidem, p. 599.

351Nathalie Mauffrey et Sarah Ohana (dir.), *La Prise au départ du cinéma*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2021.



concernant la durée, le cadrage, le montage et l'apparence des images. L'auteur est, en quelque sorte, la source du regard qui détermine et immortalise une image.

À ce modèle s'oppose celui proposé par Dillinger et les autres criminels ayant recours à la chirurgie reconstructrice ou à la mutilation. On peut considérer ces gestes comme des retouches effectuées par un corps négociant sa transformation en image. Plus encore : l'altération, la rature chirurgicale, sont autant de manières pour les corps de revendiquer leur statut d'auteur ou de co-auteur de leur propre représentation. Car l'auteur n'est pas seulement celui qui filme (ou celui qui prélève des empreintes ou photographie les accusés). La leçon du portrait obsolète de Crown Point, c'est que le profilmique détient la capacité à déterminer sa propre apparence. Le profilmique, ici, fait irruption et ne se laisse pas aller passivement à sa traduction en image. En produisant une version de soi qu'il sait bientôt inusable, Dillinger perturbe l'ordre tout puissant de la représentation comme source d'identification, qui constitue le cœur de la stratégie anthropométrique. Ce parasitage dans l'ordre de la représentation rejoint ce qu'Agamben a tenté de cerner dans « L'auteur comme geste »<sup>352</sup>. À partir d'une conférence prononcée par Foucault en 1969 devant la Société française de philosophie<sup>353</sup>, Agamben cherche à cerner l'aporie propre à la notion d'auteur telle que la propose Foucault. Il existerait en effet une contradiction à l'œuvre autour de cette notion. D'une part, l'auteur est le « principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne : bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction »<sup>354</sup> – c'est, en d'autre terme, la fonction qui détient seul l'autorité dans le geste de création. Et d'autre part, l'auteur est une « place laissée vacante »<sup>355</sup>, la garantie d'une « illisibilité »<sup>356</sup> qui ne cristallise jamais le sens de l'œuvre. L'objet du texte de Foucault est la littérature. Mais ce texte offre à l'analyse de l'autoportrait filmé de Dillinger un appui théorique valide. Agamben déduit en effet que

Le sujet – tout comme l'auteur, tout comme la vie des hommes infâmes – n'est rien qui puisse être retrouvé directement comme une réalité substantielle présente en quelque lieu ; tout au contraire, il est le résultat de sa rencontre et de ses corps à corps avec les dispositifs dans lesquels il s'est mis ou dans lesquels il a été mis, en jeu<sup>357</sup>.

---

352Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste », *Profanations* [2005], Paris, Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2019, pp. 77-93.

353Puis, sous une forme remaniée, deux ans plus tard à l'Université de Buffalo.

354Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », 1971, cité par Giorgio Agamben dans « L'auteur comme geste », *Nudités*, *op. cit.*, p. 80.

355Ibidem, p. 89.

356Ibidem.

357Ibidem, p. 92.

Ces quelques lignes sont d'une densité frappante. Pour Agamben, Foucault propose une définition de l'auteur comme conflit – le terme de « corps à corps » exprimant ici particulièrement l'enjeu physiologique qui se joue entre Dillinger, la prise de vue et l'anthropométrie. L'auteur est ce qui produit la trace d'une irréductibilité de l'homme à ce à quoi les dispositifs tentent de le réduire. Résultat d'une « rencontre », effectivement, mais tant qu'elle est conflictuelle. C'est là le retournement de la définition classique : pour Agamben après Foucault, l'auteur ne saurait être l'autorité suprême qui domine ses sujets, mais bien un sujet lui-même capable de s'auto-déterminer, ou en tout cas de perturber la détermination que tentent d'imposer les dispositifs. Agamben conclut : « une subjectivité se produit là où le vivant, en rencontrant le langage et en s'y jouant sans la moindre réserve, s'exhibe en un geste auquel on ne saurait jamais le réduire »<sup>358</sup>. Ces termes désignent la manière par laquelle Dillinger se montre et se masque à la fois : l'auteur d'une œuvre s'y « exhibe » sans s'y « réduire ». La séquence de Crown Point souscrit parfaitement à ce impératif : révéler et soustraire à la fois. C'est à ce titre que l'on peut affirmer que Dillinger devient l'auteur de sa propre vie : en intervenant au sein du dispositif qui tente de le contrôler. L'ensemble des précautions chirurgicales et l'offrande au portrait obsolète participent au même trouble dans le portrait, à ce « geste illisible » qui est selon Agamben le projet véritable de tout auteur.

En somme, Agamben décrit l'auteur en contrefacteur. Il n'y a de véritable auteur qui n'exerce, à travers son œuvre, une forme de détournement de sa propre identité. C'est-à-dire que l'auteur ne dépose jamais dans son œuvre, langage, ou écriture (qu'elle soit verbale, picturale, ou toute autre) de signe transparent de son identité. C'est cela, la subjectivité : l'invention de manières de différer d'avec soi-même, et d'échapper aux dispositifs d'assignation d'une identité.

Or, ce qui frappe ici, c'est que cette leçon concerne à la fois le cinéma et l'anthropométrie : par ses empreintes, par son portrait obsolète, Dillinger impose un partage de l'autorialité aux dispositifs de prise de vue. Car l'autorité des techniques mécaniques de prise de vue (objectivité, automatisme incorruptible) offre en réalité au profilnique la possibilité de reprendre la main sur sa propre image. On sait que la puissance procédurale et idéologique des dispositifs de prise de vue mécanique provient largement de l'objectivité qui leur a été attribuée. Carl Havelange identifie dans ce principe le pouvoir commun à la

---

<sup>358</sup>*Ibidem*, pp. 92-93.

photographie et au cinéma :

Le cinéma, ni plus ni moins que la photographie, relève bien de cette catégorie de l'empreinte qui domine depuis une trentaine d'années la théorie de l'image photographique ; et l'un et l'autre sont le plus généralement, sinon essentiellement, déterminés par le système de représentation optique que caractérise originairement l'invention de la perspective. L'image cinématographique, comme l'image photographique, est *acheiropoïète*, « faite sans la main de l'homme », et trouble de la même manière les relations que nos cultures établissent avec ce qu'elles disent être la nature<sup>359</sup>.

Or tout, dans la séquence de Crown Point, désigne cette absence d'opérateur humain comme une faille plus que comme un gage de puissance. Lorraine Daston et Peter Galison ont montré le rôle déterminant de l'automatisme dans l'émergence d'une idéologie de l'objectivité<sup>360</sup>. La photographie, en particulier, a cristallisé les espoirs d'une technique allégée de la main approximative de l'artiste – sans pour autant que l'image photographique soit plus fidèle que l'œuvre faite de la main de l'œuvre. C'est le paradoxe de l'objectivité assumée par des dispositifs mécaniques et non des représentations humaines : « la nonintervention, et non la vraisemblance [*verisimilitude*] constituent le cœur de l'objectivité mécanique, et pour cette raison, les images produites de manière mécanique cristallisent le mieux le message de l'objectivité »<sup>361</sup>. La photographie produit des images qui ne semblent pas nécessairement plus ressemblantes à la perception humaine que ce que pourrait produire une œuvre picturale faite de la main de l'homme. Peu importe ; ce qui prime selon Daston et Galison, ça n'est pas la ressemblance ou la « vraisemblance », mais la suppression de la main humaine dans le processus de génération d'une image. Or, dans la perspective du détournement criminel du portrait, cette foi placée dans le dispositif de prise de vue laisse au corps représenté une certaine liberté dans l'ajustement de sa propre image. Dans le monde de la surveillance et de l'identification, Agamben a décrit ce transfert de responsabilité vers des dispositifs automatiques comme une forme d'aliénation<sup>362</sup>. La particularité du moment Dillinger consiste à dessiner, dans cette délégation apparente du pouvoir, la possibilité d'une revanche des corps filmés. Pour cela, « L'auteur comme geste » propose, chez Agamben lui-même, les armes théoriques pour penser cette réappropriation : l'illisibilité comme manière pour le sujet

---

359Carl Havelange, « L'Image incertaine. Plaidoyer pour une histoire culturelle du cinéma et de la photographie », *CiNéMAS*, Vol. 14, Nos. 2-3, « Histoires croisées des images. Objets et méthodes », Printemps 2004, p. 182.

360Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Paris, Les Presses du Réel, coll. « Fabula », 2012.

361Lorraine Daston et Peter Galison, « The Image of Objectivity », *Representations*, Vol. 0, Issue 40, « Seeing Science », (Automne 1990), p. 120.

362Giorgio Agamben, « Identité sans personne », art. Cit., pp. 72-75.

d'affirmer son propre pouvoir de perturbation des dispositifs.

Ce sont là précisément les termes de la critique employés par Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville dans leur entretien avec le philosophe, publié en janvier 2000 dans la revue *Vacarme*<sup>363</sup>. Pour Grelet et Potte-Bonneville, Agamben n'envisage la résistance à la biopolitique « majeure » que par « l'esquive » :

D'un côté vous identifiez très clairement un ennemi, un adversaire, très massif, très consistant, très cohérent, dont on peut tracer des généalogies longues, dont on peut repérer des dispositifs récurrents, etc. De l'autre, face à la consistance de cet adversaire, tout se passe comme si vous plaidez pour une sorte de politique de l'inconsistance, de la dissolution, de l'esquive : plutôt que fabriquer des sujets collectifs, il faudrait apprendre à se « déprendre » de soi ; plutôt que revendiquer des droits, il faudrait imaginer des « usages sans droit » ; plutôt qu'affronter l'État, il faudrait s'assumer comme un « non-État », etc. Or a-t-on toujours la latitude de fuir ?

Nous trouvons là des échos évidents avec la séquence de Crown Point : dissolution, esquive, « déprise » de soi : le portrait offert à la prise permet bien à Dillinger de laisser son image comme une peau morte, quand son identité réelle et (bien) vivante trouvera, sous une forme modifiée par un geste chirurgical, une nouvelle apparence. C'est en cela que le profilmiq ue participe ici à son autoportrait : en exerçant une forme de furtivité qui passe par l'émission de portraits secrètement non-conformes à son image propre.

Cette technique prend deux formes complémentaires, destruction et de reconstruction. D'une part, la destruction par altération des signes visibles de l'identité (empreintes digitales, visage)<sup>364</sup>. Elle fait écho à une histoire ancienne, liée notamment à la transformation physiologique des prisonniers et des mutins, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>365</sup>. Rachel Utting décrit la pratique du tatouage et de la scarification, chez les mutins britanniques à Tahiti, comme signes de leur auto-exclusion hors des ordres de la Marine. L'encre et les stigmates servent ici à apposer des ratures sur le corps du mutin – ratures à la fois empiriques et symboliques, qui recouvrent le corps originel d'une seconde peau constituée à la fois d'encre et de tissu cicatriciel. De l'autre, la reconstruction chirurgicale du visage, qui doit faire passer le visage

---

363Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, « Une Biopolitique mineure. Entretien avec Giorgio Agamben », *Vacarme*, No. 10, 2 janvier 2000, pp. 4-10.

364Qui était notamment employée post-mortem : Dillinger aurait ainsi recouvert d'hydroxyde de sodium le visage et les empreintes de son associé John « Red » Hamilton après la mort de ce dernier, le 26 avril 1934, afin d'empêcher toute identification ultérieure. Cf. Michael Newton, *The Encyclopedia of Robberies, Heists, and Capers*, New York, Checkmark Books, 2002, pp. 128-129.

365Dans un texte récent, Rachael Utting décrit le corps des mutins britanniques à Tahiti comme objet de transition entre espaces culturels distincts, par le biais des tatouages, du bronzage et de l'exhibition des cicatrices. Rachael Utting, « Reading the Bodies of the Bounty Mutineers », in Sylvie Largeaud-Ortega (ed.), *The Bounty from the Beach : Cross-Cultural and Cross-Disciplinary Essays*, Canberra, Australia National University Press, 2018, pp. 95-123.

contrefait pour vrai.

Nous avons décrit chez Dillinger la profonde indifférence à la prise de vue qui semble jurer avec ses précautions extrêmes prises par ailleurs dans le but de changer d'apparence. Nous avons cherché à montrer qu'en réalité, cette indifférence est une feinte qui permet d'assimiler la prise de vue à une stratégie de portrait factice, en fixant à l'écran des apparences qui seront bientôt reconfigurées par le geste du chirurgien. Or, d'autres images filmées peu après la mort de Dillinger apportent une pièce supplémentaire au puzzle médiatique liant cinéma et dispositifs d'identification, autour des années 1933-1934. La mort de Dillinger, le 22 juillet 1934, n'a pas été filmée. En revanche, ses conséquences immédiates ont donné lieu à des images qui permettent de réévaluer une nouvelle fois les rapports entre prise de vue, identification et variation des apparences.

### **II.1.5 Masques mortuaires : Cinéma et sculpture**

En effet, le traitement médiatique de l'identification post-mortem du corps a produit un retournement complet de la stratégie employée par Dillinger à Crown Point. Dillinger employait la prise de vue comme dispositif immortalisant un visage qui ne serait bientôt plus le sien. En d'autres termes, il s'agissait pour lui de prendre le dispositif d'arrestation à son propre jeu : nourrir le pouvoir statufiant de la prise de vue en lui fournissant l'image figée d'une version du réel qui différerait bientôt de sa forme actualisée. Assimiler, en somme, ce pouvoir de capture, en déposant sa propre image comme une prise en toc dans le piège de la visibilité.

De très nombreuses séquences de reportages ont été tournées consécutivement à la mort de Dillinger. Nous retiendrons celle produite pour les informations filmées d'Universal et narrée par Graham McNamee, qui résume toutes les autres. Dans ce reportage, les plans sont montés de manière à retracer le déroulement des faits : le quartier de Lincoln Park à Chicago [**Fig. 116**], la sortie de la salle Biograph et l'allée où Dillinger a tenté de fuir, un portrait en médaillon de la « femme en rouge » [**Fig. 117**], compagne d'un soir du criminel ayant averti le FBI de sa présence au Biograph Theater et la foule. Certains plans qui nous intéressent font écho à la séquence de Crown Point en se distinguant d'une logique journalistique de reportage, pour participer à une logique procédurale d'identification. Deux ensembles de plans correspondent à cette instrumentalisation de l'image animée (et, nous

allons le voir, à une forme de revanche symbolique sur la duperie orchestrée à son égard par Dillinger à Crown Point).

Le premier concerne les foules présentes sur les lieux après la mort de Dillinger. Ces foules affirment deux fois cet événement : d'abord par leur présence sur les lieux, pour le frisson de se tenir là où la police a œuvré quelques heures plus tôt<sup>366</sup>, ensuite et surtout par les unes de journaux brandis à bout de bras et adressées à la caméra [Fig. 118]. Cette séquence de liesses rend visible, à nouveau, la rencontre entre des corps et des dispositifs de prise de vue, et illustre différentes manières de négocier ce devenir-image opéré par la caméra. Deux corps sont ici soumis à leur destin d'image. Le corps collectif formé par la foule, d'abord, qui s'offre de plein gré. Et ensuite, un corps offert deux fois à la caméra : celui de Dillinger lui-même. Cette double offrande advient d'abord par les images brandies par la foule (les unes des journaux, qui titrent la mort du criminel) [Fig. 119] puis par les plans tournés dans la chambre mortuaire. Car il est frappant de constater que de nombreux journaux de l'époque titrent la mort de Dillinger en l'illustrant d'images directement empruntées à la séquence filmée à Crown Point : le portrait tourné auprès de la shérif Holley et du procureur Estill est résumé en une image fixe, un portrait devenu mortuaire qui permet au cinéma de récupérer les images qui lui avaient échappé dans la stratégie chirurgicale de Dillinger. Bien sûr, des photographes étaient présents à Crown Point. Mais il est difficile de ne pas voir dans ces unes des arrêts sur image, des captures d'écran rappelant à notre mémoire, et à celle des spectateurs des actualités filmées, l'apparition crâneuse de Dillinger sous les caméras. Le terme de « capture d'écran » est évidemment anachronique, mais il est ici bienvenu, tant ce portrait filmé procède une nouvelle fois à l'arrestation d'un criminel qui n'avait cessé de fuir. Dillinger avait tenté de soustraire son portrait au dispositif d'identification, en tablant sur sa future métamorphose pour afficher un visage qui ne serait bientôt plus le sien. Ici, nous assistons symboliquement à la fin de cavale du portrait : le visage affiché en première page est ainsi légendé, lui associant le nom de John Dillinger une fois pour toutes.

Ces images offrent ainsi une forme de clôture symbolique de la traque, en réabsorbant le portrait de Dillinger dans le circuit procédural qui l'avait programmée (à l'initiative de la police fédérale) avant que Dillinger ne le parasite. Voici la première forme de revanche – la plus littérale, aussi : raccrocher le portrait de Crown Point à l'exercice du pouvoir, en

---

<sup>366</sup>Ce qui fait écho à la foule de Berry Street, dans *Arrest of Goudie* (1901). Mais l'attitude de la foule par rapport à la prise de vue diffère grandement : là où le tournage du film de 1901 inspirait une curiosité distante à l'égard de l'équipe de tournage, la foule cherche de manière véhémement à participer à la prise de vue, dans le reportage Universal.

associant ce portrait non pas à une stratégie de fuite et de dissemblance, mais bien d'assignation d'une identité définitive. Avoir le dernier mot, en somme, en associant à l'image une légende qui vaut pour pierre tombale : ci-gît un corps, et voici son nom : John Dillinger. D'autres images prolongent ce travail de revanche symbolique. Car il s'agit, bien sûr, de vaincre par l'image un corps qui a défié l'autorité par sa volatilité. L'élusivité de Dillinger avait été structurée par le biais d'images semées comme des fausses pistes ; c'est par l'image elle-même que ce corps se trouve intercepté dans sa cavale.

Mais le recours à la prise de vue dans le but d'identifier Dillinger passe par des images plus criantes encore. Plusieurs plans ont ainsi été tournés à l'institut médico-légal où le corps de Dillinger était conservé avant son inhumation. Ces plans sont étranges, ambigus bien que méthodiques. Ils cadrent le cadavre sous tous les angles, comme pour « maîtriser l'incommensurable du crime et le mystère de l'image en soumettant celle-ci aux lois géométriques de la perspective »<sup>367</sup> [Fig. 120 ; Fig. 121 ; Fig. 122]. La caméra se fait ici strict équivalent d'un dispositif d'identification procédural : elle quadrille par différentes valeurs de prise de vue toutes les facettes du corps et du visage, afin d'offrir aux spectateurs la capacité d'identifier eux-mêmes le criminel. Ces plans forment l'équivalent cinématographique du masque mortuaire de Dillinger – qui a, par ailleurs, beaucoup circulé dans la presse au même moment. Ils incarnent à l'extrême le pouvoir immobilisant de l'image animée : nous ne sommes plus du côté de la photographie, mais bien de la forme sculptée ou, plus précisément, moulée sur le visage du cadavre. Nous touchons ici à la coïncidence parfaite entre logique de l'empreinte, formation du masque mortuaire et identification du corps par cette prise de vue multi-angles. La popularité du masque mortuaire de Dillinger réunit la surface du visage et celle des dernières phalanges sur un même plan d'usage procédural : la face, ses traits, ses profondeurs et ses saillies, font partie du grand ensemble des dermatoglyphes. L'usage a associé le terme aux empreintes digitales et palmaires, mais l'étymologie grecque (*derma*, la peau, et *gluphê*, la gravure) invite à étendre l'usage du terme au reste du corps. Car le visage démontre ici sa disponibilité à la pratique de l'empreinte : comme n'importe quelle surface striée, il s'offre à l'impression au contact d'une matière souple, et donc à une réflexion sur les techniques de construction de portraits. L'historienne de l'art Marcia Pointon juge ainsi que les masques mortuaires « présentent un intérêt pour les historiens de la sculpture ainsi que pour

---

367Emmanuelle André, « De l'indice visuel à la trace fantomatique (Fantômas, Louis Feuillade, 1913-1914) », art. cit., pp. 106-109.

ceux qui abordent les problèmes d'authenticité au sein de l'histoire du portrait »<sup>368</sup>. L'authenticité du portrait (compris au-delà du visage) constitue le cœur du problème abordé ici : à quelles conditions peut-on estimer qu'un portrait donne l'identité véritable d'un individu, et comment le portraituré peut-il échapper au pouvoir qui s'exerce à travers ce dispositif ? Surtout, quel rôle le cinéma occupe-t-il dans ce rapport de forces ?

À ce titre, il est particulièrement frappant de constater que le visage de pierre formé par l'impression et le « masque filmique » de Dillinger connaissent exactement les mêmes limites. En effet, très rapidement, les plans mortuaires de Dillinger ont manqué leur effet, en alimentant un doute tenace sur l'identité du cadavre. La circulation de la caméra autour du corps visait pourtant, précisément, le but inverse : livrer ce corps sous toutes les coutures au regard public<sup>369</sup>, rendre visible un visage connu et reconnu de tous, et acter le triomphe du FBI. Or la faculté de métamorphose de Dillinger a produit un doute tenace sur l'identité véritable du corps désigné par l'autorité fédérale comme celui du criminel. Il est fascinant de voir que le désir d'exhaustivité des plans tournés dans la chambre mortuaire – de profil, de face, de biais, en angle rapproché à l'échelle des épaules ou bien général – déploie une logique sculpturale par l'image animée, et éveille par là des critiques que formulait déjà Baudelaire à propos de la sculpture :

La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé<sup>370</sup>.

La sculpture, ou plutôt la formation d'une image sculpturale (qui passe ici par l'image façonnée à l'écran par les angles de caméra circulant autour du corps) trouve dans son exhaustivité des limites paradoxales. Elle donne trop à voir à la fois, et fournit dans cette disponibilité extrême l'occasion d'une méprise. Pour Baudelaire, cette méprise concerne la beauté. Ici, elle concerne l'identification du visage sculpté. Mais le rapport est exactement le

---

368Marcia Pointon, « Casts, Imprints, and the Deathliness of Things : Artifacts at the Edge », *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 2, p. 170.

369Fin juillet 1934, le cadavre de John Dillinger fut présenté au public dans la maison de la sœur du gangster, près d'Indianapolis. On peut considérer le « tournage », la caméra circulant autour du corps, comme une réplique de cette présentation publique du corps. *Encyclopedia.com*, « Public Viewing of John Dillinger's Body » , [ e n l i g n e ] <https://www.encyclopedia.com/law/educational-magazines/public-viewing-john-dillingers-body> <consulté le 20 février 2021>

370Charles Baudelaire, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Curiosités Esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 185.



même : l'auteur de la sculpture (ici, l'opérateur de prise de vue ayant quadrillé le corps et le visage) se trouve « humili[é] » par un supplément d'apparence inenvisagé. Car le public seul détient ce pouvoir d'humiliation, qui consiste à dire que l'auteur a « manqué » son sujet en le statufiant et à déceler, chez Baudelaire, une beauté imprévue, ou, en 1934, une variation entre le visage connu de Dillinger et celui que présentent les images filmées de son cadavre. Le mimétisme est frappant : comme « le spectateur, qui tourne autour de la figure » chez Baudelaire, le spectateur des reportages de 1934 est invité à circuler, par le biais de l'image de cinéma, de part et d'autre du corps, pour l'observer de près. Et, ultime ruse, cette séquence d'identification mortuaire trouve dans son excès de précision une forme d'imprécision, qui se traduit rapidement par un doute sur l'identité du corps.

Le quadrillage du corps et du visage effectués par la caméra de l'opérateur constituent en effet une forme de précision revendiquée par l'image. Ces plans rapprochés relèvent d'un certain acharnement voué à la révélation du détail. Une manière minutieuse de dépeindre suscite une manière minutieuse de voir ; une image truffée de détails suscite un regard détaillant ; le haut degré de précision manifesté et revendiqué par ces images, qui se penchent sur le corps comme pour en offrir le grain de peau le plus rapproché, produit un spectateur attentif à ce détail. C'est là le paradoxe de toute image caractérisée par une précision extrême : plus elle prétend à la « fidélité » par rapport au réel, plus le degré d'attention consacré à l'évaluation de cette fidélité est important. Cela s'illustre, dans notre cas, par les soupçons – encore vivaces aujourd'hui – portant sur l'identité véritable du cadavre présenté officiellement comme John Dillinger<sup>371</sup>.

Le mépris de Baudelaire pour la sculpture franchit donc le XIXe siècle afin d'alimenter la réflexion sur les pouvoirs de l'image dans l'exercice de la surveillance et dans l'épreuve de ses limites. La prise de vue revendique, dans l'équivalent filmique du masque mortuaire, la suppression de l'intermédiaire de la représentation. Le masque mortuaire est en cela un artefact achéiropoïétique : le visage est à la fois sujet et instrument de sa propre représentation, sans autre forme d'intervention que le contact de son épaisseur et de sa densité contre une matière l'accueillant et la restituant par impression. On devine dans les plans filmés du cadavre de Dillinger une même volonté de désengagement de l'opérateur, au profit

---

371 L'ouvrage de Jay Robert Nash et Ron Offen, *Dillinger : Dead or Alive ?* (Chicago, Henry Regnery Company, 1970) expose ainsi une multitude d'arguments plus ou moins extravagants selon lesquels le cadavre présenté au public le 23 juillet 1934 ne serait pas celui du criminel, mais d'un double. Photographies à l'appui, les auteurs détaillent les incohérences physiologiques : le cadavre présente un nez droit, une absence de cicatrice à la lèvre et des sourcils trop fins pour appartenir à Dillinger.

d'un balayage visuel exhaustif. Chaque angle forme, en complément des autres, un maillage visuel serré destiné à la pure révélation du corps filmé. En cela, ces plans se rapprochent eux aussi d'une dimension achéiropoïétique : l'opérateur applique un protocole de prise de vue régulé, offrant cartographie du corps aussi méthodique et exhaustive que possible. Le geste de l'opérateur se trouve alors guidé par une logique procédurale automatisée, qui consiste à circuler tout autour du corps afin de le recouvrir du regard pour en révéler toutes les apparences.

Moulage d'un masque mortuaire et captation filmique du cadavre font écho à une autre pratique du portrait, qui concourt également à ce que le corps représenté échappe aux intentions qui précèdent sa représentation. Pointon décrit les moments principaux de l'histoire du masque mortuaire. Celle-ci rejoue exactement la diversité de fonctions décrite par Sekula à propos de la photographie, entre fonction honorifique et répressive. Pointon montre que le moulage d'un masque mortuaire satisfait ces deux fonctions. La fonction honorifique, d'abord : on conserve en priorité les visages dans la perspective d'un « culte des grands hommes » qui se systématisait à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'achève au milieu du XIX<sup>e</sup><sup>372</sup>. Mieux que n'importe quelle représentation picturale, la présence d'un objet à l'échelle et au volume identiques au visage réel des morts contribue à alimenter une émotion ambiguë, qui évoque à la fois la présence et l'absence. Cette double fonction d'attestation et de déni du corps physique sert également un usage beaucoup moins élogieux des masques mortuaires, lié à la tradition phrénologique<sup>373</sup>. Car le moulage englobe ici le crâne tout entier, et non seulement le visage.

La disparition presque totale de la pratique du masque mortuaire<sup>374</sup> marque cependant, plus qu'un abandon, un déplacement de la solidarité entre l'apparence du visage et l'identité profonde. Pointon juge que la modernité a révélé la persévérance et les limites de l'identification des individus à leur visage :

Historiquement, la hiérarchie classique du corps a privilégié la tête, et on considère que le visage recèle l'identité. Des expériences récentes menées dans le champ de l'identification faciale amplifient cette idée, et les débats portant sur la transplantation faciale indiquent encore davantage à la fois la domination culturelle du visage dans le rapport à l'identité personnelle, et sa vulnérabilité<sup>375</sup>.

<sup>372</sup>Marcia Pointon, « Casts, Imprints, and the Deathliness of Things : Artifacts at the Edge », art. cit. , p. 171.

<sup>373</sup>*Ibidem*, p. 176-177.

<sup>374</sup>Karine Douplitzky, « Masques Mortuaires », *Médium*, No. 60-61, Vol. 3, 2019, p. 153-154.

<sup>375</sup>« Historically, the classical hierarchy of the body has privileged the head, and the face has been understood to encapsulate the self. Modern-day experiments in face recognition techniques add a further dimension to this, and debates about face transplants additionally indicate both the cultural preeminence of the face in relation to selfhood – and its vulnerability », Marcia Pointon, « Casts, Imprints, and the

La pratique du masque table, en fin de compte, sur les mêmes principes que l'anthropométrie : l'apparence du corps change peu, et tout prélèvement des empreintes (au sens large) permet de révéler une image fidèle au corps, et donc à l'individu qui y est inextricablement lié. Anthropométrie et moulage trouvent dans le « moment Dillinger » un même obstacle, dans l'impermanence du corps représenté.

Or le cinéma est là pour documenter le mouvement dialectique, entre exercice du pouvoir et du contre-pouvoir, qui se joue dans la maîtrise de l'anthropométrie – plus encore que pour le documenter, il y participe pleinement. Nous l'avons vu à travers les images de Crown Point, détournées par Dillinger puis assimilées à nouveau par le pouvoir fédéral.

Les images sont ici le site et l'objet d'une lutte politique. Le cinéma est pris dans un réseau d'intentions conflictuelles, qui visent à assujettir des corps par le biais de la représentation et, en retour de la part de ces corps, à se défaire de l'autorité des dispositifs de prise de vue. Ce conflit est politique : il invite à comprendre l'invention cinématographique au prisme du contrôle et de l'émancipation par l'image. À identifier, en somme, « la politique comme la stratégie propre d'une démarche artistique », telle que la définit Jacques Rancière :

Il n'y a pas de politique du cinéma, il y a des figures singulières selon lesquelles des cinéastes s'emploient à conjoindre les deux significations du mot « politique » par lesquelles on peut qualifier une fiction en général et une fiction cinématographique en particulier : la politique comme ce dont parle un film – l'histoire d'un mouvement ou d'un conflit, la mise au jour d'une situation de souffrance ou d'injustice –, et la politique comme la stratégie propre d'une démarche artistique : une manière d'accélérer ou de ralentir le temps, de resserrer ou d'élargir l'espace, d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors. On pourrait dire : le rapport entre une affaire de justice et une pratique de justesse<sup>376</sup>.

Pour Rancière, la politique est la manière dont un art réorganise le monde par des pratiques qui lui sont propres. Dans le cas du cinéma : le montage, l'association ou la distinction des éléments montrés ou absents à l'écran. Il semble que le détournement du portrait filmique, ainsi que la « revanche » du portrait mortuaire (qui trouble l'identification plus qu'elle ne l'atteste), permettent d'étendre cette définition. La nature politique d'une œuvre filmique n'est pas entre les seules mains du créateur ou de l'opérateur qui projette son regard, ou qui organise au montage les rapports entre les plans. Le « moment Dillinger » démontre –

---

Deathliness of Things : Artifacts at the Edge », art. cit. , p. 179.

376 Jacques Rancière, « Conversation autour d'un feu : Straub et quelques autres », *Les Ecartés du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 111.

ou exacerbe, plutôt – le rôle du profilmique dans la gestion de sa propre image. À la lumière de cette concurrence, la proposition de Rancière mérite d'être élargie. La participation de l'image animée au régime de la surveillance et de l'identification suscite, par concurrence, l'intervention des corps filmés eux-mêmes dans la manière dont ils s'offrent au regard. Ainsi, ces corps négocient la façon dont on tente de les faire entrer, par l'image, dans un régime de mesure, de classification, et donc de contrôle. L'étude des rapports entre cinéma et politique trouve ici un objet qui incarne littéralement et pragmatiquement les pouvoirs et les limites de la participation de l'image à l'exercice du pouvoir. Les corps eux-mêmes peuvent, à l'orée de leur transformation en image, tenter « d'accélérer ou de ralentir le temps, de resserrer ou d'élargir l'espace, d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors » : le privilège de la gestion politique du visible ne revient pas exclusivement au geste de montage.

### II.1.6 Un en-deçà du montage politique ?

Car c'est souvent en ces termes que l'on définit une politique du cinéma : par l'autorité d'un auteur sur ses images. Une forme de surplomb, en quelque sorte, dont les images sont les sujets impuissants. Dans l'un des textes qui composent *Le Spectateur émancipé*, Rancière définit ainsi « la dialectique inhérente au montage politique des images » : « L'une d'entre elles doit jouer le rôle de la réalité qui dénonce le mirage de l'autre. Mais elle dénonce du même coup le mirage comme la réalité de notre vie où elle se trouve elle-même incluse »<sup>377</sup>. C'est également tout le principe des remontages chez Farocki, décrits notamment par Georges Didi-Huberman : exprimer par la juxtaposition des images les rapports politiques qui les lient – et produire, par ce montage lui-même, une révélation critique du régime de la visibilité. En cela, Farocki accomplit le projet formulé par Agamben, consistant à prendre le cinéma pour une « tentative pour se « réappropriier » des gestes perdus »<sup>378</sup>. Didi-Huberman précise :

Cette coalescence du cinéma et du geste humain engage directement la sphère de l'éthique et de la politique : « Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique)<sup>379</sup>. » On précisera simplement, et je pense que Farocki ferait de même, qu'il n'y a pas lieu ici d'opposer à toute force le geste et l'image. L'image, comme le geste

<sup>377</sup>Jacques Rancière, « L'image intolérable », *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 95.

<sup>378</sup>Giorgio Agamben « Notes sur le geste », *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995, p. 63, cité in Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, p. 184.

<sup>379</sup>*Ibidem*, p. 67.

qu'elle prolonge [...], appartient d'emblée à l'ordre éthique et politique. Si cela n'était pas avéré, l'œuvre de Farocki n'existerait même pas<sup>380</sup>.

Si l'on identifie le montage comme « geste » cinématographique principal, alors le cinéma ne peut prétendre à l'expression politique que par le biais de la juxtaposition des images, de leurs dialogues et de leurs oppositions. Le montage semble devoir être la seule manière d'exprimer l'intensité propre aux images tout en organisant une forme de distanciation par rapport à leur séduction ou à leur littéralité : l'alternance entre ces deux pôles est la condition même d'une attention et de la possibilité d'une empathie qui resterait vigilante envers toute adhésion inconsidérée aux charmes des « événements », c'est-à-dire du profilmique.

Il semble pourtant que ce qui se joue ici autour de l'image de cinéma mobilise un en-deçà du montage politique. Chez Dillinger, le profilmique aménage lui-même sa propre visibilité. Il ne se livre pas à l'autorité du montage : le rapport politique au cinéma s'inscrit d'abord dans la rencontre avec le dispositif de prise de vue, dans la manière dont les corps s'offrent ou se soustraient à la prise de vue. Ici, le montage n'a aucun pouvoir. Le corps de Dillinger, au tournage, est déjà en train de négocier son destin d'image. Nous pourrions à cet égard évoquer deux reprises des propos d'Agamben. Didi-Huberman propose une première relecture, en considérant qu'il existe dans l'image elle-même une continuité, un « prolongement » de la puissance politique du geste qui l'a façonnée. Mais ce serait considérer l'image comme rejeton du montage, et donc, *in fine*, la placer sous son autorité. Une autre relecture est possible, qui considère que l'image n'est pas nécessairement l'après-coup du montage, mais bien un montage en acte, au moment même du tournage. L'offrande d'un portrait factice résulte déjà, avant même tout montage, d'une agentivité du corps filmé. En d'autres termes, le portrait filmé de Dillinger existe par anticipation du geste de montage qui l'ancrera dans des rapports de pouvoir. La portée politique de cette revendication de l'autorité du profilmique est décisive, puisqu'elle déplace les critères habituellement retenus pour évoquer la gestion politique des images. Le partage de l'autorialité se joue dans le montage des images, mais il s'inscrit aussi dans la brèche ouverte par la prise de vue. La théorie politique du montage place le plus souvent les instruments esthétiques et idéologiques de cette reconfiguration entre les mains de ceux qui agencent les images, sans envisager le pouvoir propre aux corps filmés. Pourtant, le cinéma démontre l'intempestivité du profilmique, par le

---

380 Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, op. cit., p. 185

biais de figures négociant leur entrée par l'image dans un dispositif d'identification et de contrôle. C'est par l'étude de ces résistances qu'études filmiques et études de surveillance doivent communiquer.

La séquence de Crown Point est « documentaire » au sens strict du terme : elle doit fournir l'image-document attestant de l'identité du criminel, et décrivant son incarcération. L'image filmique joue un double jeu dans la construction de ces portraits. Dans le cas de Dillinger, l'image constitue un piège procédural qu'il s'agit de désactiver, en fournissant un portrait appelé à être contrefait par la chirurgie esthétique. Dans d'autres œuvres, les détournements du portrait sont le fruit d'une mise en scène qui implique le jeu des acteurs (et surtout, nous allons le voir, des actrices). Auto-mise en scène (de Dillinger) et direction d'acteurs dialoguent, à l'écran, depuis le début du XXe siècle. Plusieurs films représentent l'instant critique de la rencontre avec un dispositif de prise de vue. Rappelons qu'il s'agit de l'objet de *Subject for the Rogues' Gallery* (1904) : une femme, dans un atelier de photographie judiciaire, est soumise de force à la capture de son portrait. L'opérateur et les agents la saisissent par les épaules et par la chevelure afin de l'immobiliser sur sa chaise ; elle se débat vivement, grimace afin d'offrir à l'objectif photographique un portrait différant de son apparence spontanée [Fig. 123 ; Fig. 124]. La caméra, lors de ces gesticulations, parcourt la distance la séparant du corps de l'arrêtée, jusqu'à cadrer la captive aux épaules, et offrant le spectacle rapproché de son visage finalement déformé par les larmes [Fig. 125].

Ces tentatives de détournement du portrait photographique forment l'une des raisons d'être de l'anthropométrie. Nous avons déjà cité Jean-Lucien Sanchez à ce propos : le bertillonage préfère les mensurations de l'ossature et des formes extérieures du visage à leur appréciation visuelle empirique, car cette dernière est instable, et « bien que ces fiches soient accompagnées de photographies, elles sont peu efficaces car les photographies sont prises sans uniformité, selon le goût des photographes, et les prévenus grimacent très souvent devant l'objectif »<sup>381</sup>. Or, cette déformation stratégique du visage a une histoire. Sanchez rapporte le cas d'un certain Frédéric Seveyras, accusé de vol en 1890. Contestant sa culpabilité, Seveyras prétend être un citoyen autrichien, ce qui lui aurait valu d'être simplement expulsé vers l'Autriche, et non « relégué » dans un bagne des colonies, probablement en Guyane Française. Sanchez explique que Seveyras a tenté de se soustraire à la séance du portrait, qui aurait permis de reconnaître son identité : « Afin de vérifier ses dires, une procédure d'identification

---

381 Jean-Lucien Sanchez, « Alphonse Bertillon et la *méthode anthropométrique* », art. cit., p. 66.

est engagée au sein de la maison de détention où il est interné mais, s'agitant devant l'agent chargé de le photographier, aucun cliché susceptible d'être employé à sa reconnaissance ne peut être réalisé »<sup>382</sup>. L'épreuve de la photographie aurait confondu Seveyras, au-delà des revendications de l'accusé. On perçoit bien ici que l'apparence du visage reste une donnée sur laquelle les individus ont une faculté d'agir – au contraire de l'ossature, qui peut difficilement être altérée. La fin des années 1880 marque la pleine expansion des techniques et de l'aura du bertillonnage : toute forme d'identification physiologique prime sur la reconnaissance photographique des individus. Nous trouvons ainsi dans l'agitation de l'accusé face au photographe un des rares recours du corps de l'individu face à la procédure. Le passage sous l'oeil du photographe entraîne une sorte de panique stratégique qui vise, pour l'accusé, à déformer sa propre apparence pour mettre en échec le processus d'identification.

Cette agitation est également décrite par Julia A. Laite, historienne de la prostitution, dans un article portant sur les erreurs judiciaires et les techniques déployées par les prostituées britanniques afin d'échapper à l'identification. Laite relève dans un extrait de la correspondance entre le ministère de l'Intérieur britannique et un certain Newton, de la Scientific Instrument Company<sup>383</sup>, que les suffragettes et les prostituées partageaient une technique de brouillage similaire face à l'objectif de l'opérateur photographique :

Comme le rapportait le Superintendent du district de la division E (Holborn), il était bien connu que les prostituées « changeaient considérablement d'apparence », étant donné que « le passage du temps perturbe la reconnaissance ». Peut-être les prostituées employaient-elles une tactique similaire à celle des suffragettes, qui s'agitaient sous l'objectif du photographe carcéral afin de flouter leur image<sup>384</sup>.

Laite décrit la double limite du portrait judiciaire. La première est le passage du temps et la transformation des traits. Galton a justement élu la prise et l'identification d'empreintes digitales comme technique de choix parce qu'il considérait ces parties du corps comme immuables – et plus simples à archiver que l'ossature. Mais la transformation du corps est ici

382Jean-Lucien Sanchez, « L'anthropométrie au service de l'identification des récidivistes : l'exemple de la relégation en Guyane française », *Criminocorpus*, « Identification, contrôle et surveillance des personnes », 12 mai 2011, [en ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/365> <consulté le 20 août 2019>

383Correspondance entre le ministère de l'Intérieur et M. Newton de la Scientific Instrument Company, lettre du 19 mai 1914, The National Archives, Home Office, référence TNA, HO 45/12915. Cité par Julia A. Laite dans « Taking Nellie Johnson's Fingerprints : Prostitutes and Legal Identity in Early Twentieth-Century London », *History Workshop Journal*, No. 65, printemps 2008, p. 104.

384« As the District Superintendent of E Division (Holborn) said, prostitutes were known to 'change considerably in appearance' relying on the fact that 'time baffles recollection'. Perhaps prostitutes here employed a similar tactic to that of suffragettes, who would move about in front of the prison warden's camera in order to blur their image », Julia A. Laite, « Taking Nellie Johnson's Fingerprints : Prostitutes and Legal Identity in Early Twentieth-Century London », *ibidem*.

autant due au vieillissement que, chez les prostituées et les suffragettes mentionnées par Laite, à la modification volontaire de l'apparence sous l'œil de l'appareil photo. C'est la seconde limite du portrait judiciaire. *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery* représentent ainsi des gestes de résistance au portrait qui lui sont contemporains. L'image animée trouve un élément spectaculaire dans la mise en échec de l'image photographique. Sanchez et Laite parlent d'« agitation » à propos de Seveyras comme des suffragettes sous l'appareil : le parasitage de la photographie fournit un sujet parfaitement adapté à l'image animée. En d'autres termes, le cinéma se montre capable d'absorber, à ses propres fins spectaculaires, des gestes intraitables par la prise de vue immobile.

Ces deux films expriment de manière politique (en l'associant à l'arsenal policier) un problème qui traverse l'histoire du portrait en général, et du portrait photographique en particulier : à quelles conditions la représentation d'un individu peut-elle lui ressembler, et que peut la photographie pour satisfaire à ces conditions ?<sup>385</sup> Pour Érika Wicky, l'histoire de la photographie voit s'affronter à ce propos des théories inverses, qui démontrent pour certaines que le portrait photographique apporte, par le détail, une ressemblance satisfaisante, et pour d'autres, que cet excès de détail produit au contraire une certaine dissemblance souvent grotesque et caricaturale<sup>386</sup>. Le détail joue à ce titre un double jeu : d'une part, il fournit à la photographie l'argument de la précision pour légitimer cet art technique au regard de la peinture, de l'autre, il ruine cette prétention au beau photographique, en révélant jusqu'à l'excès la moindre apparence des portraiturés : « toujours paradoxal, le détail semble donc être à la fois le garant de la ressemblance et le piège qui fait tomber la ressemblance dans la caricature »<sup>387</sup>.

Le texte de Wicky aborde le problème sous l'angle de l'hubris bourgeois, amoureux du progrès technique mais ridiculisé par ce progrès lui-même. À ce titre, la dimension politique du portrait et de la notion de dissemblance reste assez innocente : à la rigueur, l'excès de détail tourne en ridicule l'auto-représentation bourgeoise. Mais l'émergence du portrait photographique laisse toutefois poindre quelques éléments susceptibles de jouer un rôle bien plus déterminant, dans l'étude des rapports entre prise de vue et exercice du pouvoir. En effet, la faculté du portrait à capter et exprimer l'identité des individus est un enjeu considérable

385C'est l'angle abordé par Jacques Aumont dans la section « Le visage saisi par la photographie », in *Du Visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992, pp. 26-32.

386Érika Wicky, « Le Portrait photographique : Des "trivialités du visage" à la "ressemblance intime" », *Romantisme*, 2017, Vol. 176, No. 2, pp. 38-40.

387Ibidem, p. 40.



dans l'établissement de techniques d'identification. Les préoccupations du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle portant sur l'expression à tenir, le sourire à esquisser ou à contenir, dans le but de « se ressembler », révèlent que la photographie, reine du détail, peut produire de la dissemblance. Le souci naît donc de préoccupations bourgeoises : quelle attitude adopter pour que la photographie capte, *via* l'apparence, l'essence de soi ? Une notion clé apparaît, l'expressivité, « condition indispensable à la ressemblance, mais aussi à la réussite d'un portrait, son absence pourrait même conduire [...] à ce que le sujet ne puisse pas être identifié par ses proches »<sup>388</sup>. L'enjeu de identification est ici mondain et affectif, il concerne le portraituré, ses proches et ses fréquentations sociales. Il n'est pas encore question des usages répressifs de l'identification photographique. Mais la possibilité de différer de soi-même entre bientôt dans des rapports de pouvoir bien plus critiques, comme le révèlent les cas de Frédéric Seyveras et des suffragettes grimaçant sous l'œil de l'objectif photographique de la police.

Les deux films de 1904 mettent donc en scène des techniques révélatrices d'une aptitude à la falsification et au détournement de l'image de soi, qui traversait en filigrane l'histoire du portrait photographique. La photographie a provoqué, chez les portraiturés, un ensemble de gestes visant à se rendre maître de leur propre visage, et donc de leur portrait. Le détail joue à nouveau un rôle déterminant dans cette perspective : Wicky montre que l'excès de détail

Fai[t] perdre de vue l'ensemble du portrait en attirant l'attention sur des éléments secondaires, mais aussi [rompt] avec les hiérarchies de la représentation en suggérant, par l'égalité de traitement, une égalité d'importance entre le visage et le vêtement, de sorte que certains auteurs n'hésitent pas à suspecter une ambiguïté quant à la nature de l'accessoire<sup>389</sup>.

Le détail place le visage et le vêtement sur un plan d'équivalence, esquissant le devenir-accessoire de l'un comme de l'autre. À partir de là, il devient possible de prendre son visage pour un objet modelable, susceptible d'être habillé, déguisé, voire ajusté ou recousu, pour prolonger la métaphore vestimentaire. C'est l'une des leçons de la photographie : le visage est un costume comme un autre, un « accessoire » qui permet à l'individu portraituré de moduler son apparition. On perçoit ici l'impuissance paradoxale de la photographie, qui ne peut s'empêcher de tout montrer à la fois, et qui trouve dans le détail absolu, non-hiérarchisé, une forme d'aveuglement. Car à ce jeu, explique Wicky, le sujet photographié s'évapore, dispersé aux quatre coins du portrait. Le soupçon qui porte sur la photographie concerne ainsi

---

388 *Ibidem*, p. 43.

389 *Ibidem*, p. 40.

d'abord la captation excessive du monde opérée par le dispositif – excès qui est comme logé dans la technique, et consacre à tous ses sujets une attention similaire, absolue et finalement indéchiffrable.

Michelle Debat approfondit cette lecture critique de la lisibilité photographique. Sa thèse défendue par Debat veut que la photographie opère une entreprise de déréalisation du monde, et ruine par là toute la fonction de représentation qu'on lui a classiquement assignée. Plutôt que de ressembler fidèlement au monde, la photographie lui *dissemble* fondamentalement. Ainsi, elle ne saurait avoir pour fonction de représenter le monde, mais de présenter des images :

Evinçant le modèle, distançant les rapports supposés avec lui, l'image photographique n'est plus que présentation et est seulement présentation. Bien sûr, en tant qu'objet, elle s'interpose comme nouveau élément de notre réalité, mais en tant qu'image, elle n'est pas plus une réalité seconde engendrée par un mode de représentation, qu'une réalité questionnée et questionnante de part son propre mode d'engendrement. L'image photographique contient en elle, la négation de la représentation. Et la déréalisation va s'employer à nier toute re-présentation d'une quelconque réalité en troublant celle-ci jusqu'à éliminer totalement la reconnaissance<sup>390</sup>.

Dans cette perspective, l'incapacité de la photographie à produire de la représentation et de la reconnaissance est totale, et s'étend bien au-delà du portrait (qui est l'objet du trouble photographique chez Wicky).

Mais il existe une forme de perturbation supplémentaire de l'identification, qui se surajoute à celle causée par le dispositif technique. Nous venons de voir que le portrait photographique frappe, au milieu du XIXe siècle, par son excès de précision : la photo rend tous les éléments du portrait uniformément visibles, et provoque ainsi une dispersion de l'attention. Le corps portraituré ne peut se soustraire à l'emprise du regard que malgré lui, à la faveur d'une malfonction du dispositif de prise de vue. Mais il peut également organiser une forme de résistance complémentaire à l'emprise du visible, en grimaçant. Les torsions du visage impliquent alors deux défigurations : le terme est à entendre d'abord comme ruine de la figure humaine, et comme violence imposée à l'acte de figuration lui-même. En ce point, les deux films de 1904 mobilisent une approche proprement cinématographique du visage qui est déjà balisée théoriquement<sup>391</sup>, et alimentent réflexion sur la capacité du visage à faire dérailler

---

390Michelle Debat, *La Photographie : Essai pour un art indisciplinable*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2020, p. 23.

391Cette approche, centrale dans *Du Visage au cinéma*, est également détaillée dans les contributions à l'ouvrage collectif dirigé par Aumont, *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque Française / Musée du cinéma, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique 1994-1995. Voir en particulier la contribution de Jean Douchet, « Le visage comme révélation, le geste

le film de son programme narratif, au profit d'une expressivité pure et autonome. C'est, par exemple, le sens de la distinction émise par Deleuze entre visage « intensif » et visage « réfléchissant » : « nous nous trouvons devant un visage intensif chaque fois que les traits s'échappent du contour, se mettent à travailler pour leur compte et forment une série autonome qui tend vers une limite ou franchit un seuil », alors que « nous sommes devant un visage réflexif ou réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte »<sup>392</sup>. Le concept de visage intensif décrit particulièrement l'effet produit par le visage déformé de la captive de 1904 : visage excessif, incontrôlable, voué à échapper à l'identification. Emmanuel Lévinas l'exprime ainsi, dans *Totalité et infini* : « Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise »<sup>393</sup>.

Mais l'image cinématographique semble lutter contre cette grimace garante du secret du corps filmé. La déformation et l'agitation des traits fonctionnent face à la prise de vue photographique, mais la caméra oppose à ces grimaces un regard impassible. Tom Gunning note ainsi que dans les deux films de 1904, le véritable portrait de la captive n'est pas tiré par l'appareil photo, mais par le lent travelling avant de la caméra. Gunning voit dans *Subjet for the Rogue's Gallery* l'expression des limites de la photographie face à la variation des traits physiologiques – dont la captive fournit une version accélérée<sup>394</sup>. En réaction à l'impuissance photographique, deux dispositifs complémentaires prennent donc le relai : l'anthropométrie et l'image animée.

Gunning précise que l'arrivée de la prise de vue cinématographique dans l'arsenal de la surveillance et de l'identification n'existe encore, au début du XXe siècle, que sous une forme imaginaire :

La captation d'un acte délictueux par un appareil de prise de vue (*camera*) apparaît au théâtre, en littérature et au cinéma avant qu'elle n'intervienne de manière décisive dans la détection du crime. Alors que le perfectionnement de la vidéo a fait de l'enregistrement des crimes une forme de surveillance efficace et omniprésente (ainsi

---

comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité », pp. 113-122. Cf. aussi Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, pp. 125-144 ; André Habib, « Impressions et figurations du visage dans quelques films de Chris Marker », *Intermédialités*, No. 8, Automne 2006, pp. 153-171.

392 Gilles Deleuze, *Cinéma 1, op. cit.*, pp. 128-129, cité par André Habib dans « Impressions et figurations du visage dans quelques films de Chris Marker », art. cit., p. 155.

393 Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1961], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1990, p. 215.

394 Tom Gunning, « Tracing the Individual Body : Photography, Detectives, and Early Cinema », art. Cit., pp. 24-31.

qu'une forme de loisir médiatisé), une fascination pour la preuve photographique des méfaits semble bien antérieure à son application généralisée dans la réalité<sup>395</sup>.

Les deux films de 1904 suggèrent que le cinéma peut suppléer aux insuffisances photographiques, dans l'exercice de la surveillance : si la capture d'une image arrêtée ne peut rien face aux contorsions du visage, l'image animée accueille ces contorsions avec un certain détachement. « Sauvetage » procédural, dans le sens où le visage, même grimaçant, reste visible, la prise de vue cinématographique rappelle également les grimaces à ce qu'elles sont dans un projet de divertissement : un geste comique grotesque<sup>396</sup>.

### II.1.7 Comédie et politique du portrait

Dans les deux films de 1904, la caméra apparaît comme un dispositif impassible, face auquel les tentatives de résistance à l'identification s'épuisent au point d'en devenir risibles – les grimaces doivent ici être lues, selon Gunning, en tant que caricatures du portrait<sup>397</sup>. Un dispositif cruel, donc, mais qui trouve dans sa puissance une forme de limite : en poussant la captive jusqu'aux larmes, ne permet-il pas à la pleureuse de trouver refuge dans le masque de son visage grimaçant de chagrin, dissemblant en cela de son portrait véritable ? La violence exercée par le dispositif se heurte alors à un retournement dialectique : la captive abdique en s'abandonnant aux pleurs, mais ces pleurs voilent l'apparence de son visage reposé, prolongeant et perfectionnant en quelque sorte les torsions extrêmes imposées à ses propres traits. Les pleurs sont la meilleure manière de se forger un masque.

À ce titre, ces deux films font écho à d'autres mises en scène d'un corps irreprésentable pour la photographie. Dans *The Old Maid Having her Picture Taken* (tourné pour Edison en 1901), une femme se prépare à une séance de portrait chez le photographe. Dans le studio, elle inspecte des tirages qui se décrochent aussitôt du mur, regarde l'heure sur une horloge qui se dérègle et tombe spontanément au sol, s'inspecte dans un miroir qui se craquèle (illustration littérale de l'expression anglophone « laid à en briser les miroirs », *mirror-cracking ugly*) [Fig. 126], puis pose face à un appareil qui explose dans un grand nuage de fumée [Fig. 127]. Dans

---

395« The camera recording the very act of malefaction appears in drama, literature, and early film before it was really an important process of criminal detection. While the perfection of video has now made the recording of a crime a pervasive and effective form of surveillance (as well as a form of media entertainment), a fascination with photographic evidence of misdeeds seems to predate considerably its widespread application in reality », *ibidem*, p. 35.

396Pour Gunning, la femme tord son visage de manière « comique » (*comically*), *ibidem*, p. 24.

397*Ibidem*, p. 27.

chacun de ces trois films, la capture photographique d'une femme est mise en échec, mais reste accessible pour la caméra. Chez la captive des films jumeaux de 1904, l'impuissance photographique est le fruit d'une tactique du sujet représenté, tandis que chez la « vieille fille » (*The old maid*), cela résulte d'une puissance surnaturelle de la laideur. Ainsi ces trois films Edison proposent une certaine unité dans les rapports entre la capture photographique et le corps féminin ; ce corps est irréprésentable *tel quel* pour l'objectif. Dans un cas, il est déformé par la femme elle-même, dans l'autre, le regard de la « vieille fille ». Dans tous les cas, ces films rappellent que l'histoire de la surveillance est genrée : son premier sujet, historiquement, est le corps féminin.

Dès 1865, la Chambre britannique instaure un système de contrôle du corps des prostituées<sup>398</sup>. Au nom de la lutte contre la prolifération des maladies vénériennes, la police se voit confier la fonction d'enregistrer l'identité des prostituées, et de traiter toute individu porteuse d'une maladie. Le biopouvoir décrit par Michel Foucault trouve ici une illustration éclatante d'alliage entre un mot d'ordre thérapeutique et un mode d'action presque punitif. L'intention sanitaire légitime un acte de surveillance ciblé : le statut de prostituée place le corps féminin sous le contrôle des institutions médico-légales, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Au moment de la production des trois films Edison, l'histoire de la surveillance du corps féminin est riche de décennies d'une « routine de surveillance ». Pour cette raison, ces films évoquent la violence à l'œuvre entre le corps des femmes et l'œil inquisiteur de l'appareil photographique, qui incarne ici toutes les techniques de régulation imposées par la police au corps féminin. Ce rappel est évident dans *One for the Rogue's Gallery* et dans *Photographing a Female Crook*, puisque la prise du portrait a lieu directement dans l'atelier photographique d'un poste de police. Le cas de *The Old Maid having her picture taken* évoque davantage le rapport à la difformité et à l'anomalie physiologique qui obsédait notamment Cesare Lombroso<sup>399</sup> (et, avant lui, les phrénologues et les physiognomonistes), par le biais de

398 *British Medical Journal*, « Police Regulation of Prostitution », 4 mars 1865, pp. 224-225. On notera que la première fonction de cette décision dotant la police d'un droit de gestion du corps des prostituées vise à protéger la police et l'armée elles-mêmes : cette mesure fait suite à la propagation de maladies vénériennes dans les villes de garnison où s'établissaient les troupes britanniques.

399 En 1893, Cesare Lombroso publie *La Donna Delinquente* (co-écrit avec Gina Ferrero, *La Donna Delinquente. La prostituta e la donna normale*, Turin et Rome, L. Roux éditeur, 1893). Recueil de mesures statistiques sur l'apparence physiologique moyenne des différents types de femmes criminelles, *La Donna Delinquente* rencontre un succès largement dû à celui de *L'homme criminel*, publié en 1876 puis complété à l'occasion de rééditions régulières, en 1878, 1884, 1889 et 1897, et de traductions rapidement publiées en français (1887) puis plus tardivement en anglais (1911). L'autorité de l'ouvrage s'étend au-delà des frontières italiennes en 1895, grâce à une traduction partielle du texte en anglais, et enfin grâce à sa traduction complète en 1898 (*The Female Offender*, New York, D. Appleton and Company, 1898). On le trouvera jusqu'en 1917 dans la liste des ouvrages assignés aux nouveaux officiers de police recrutés en Californie. Cf. August

la figure de la vieille fille.

La captive agitée et la vieille fille faisant éclater l'appareil photo mobilisent un geste commun : la grimace. Chez la captive, elle est stratégique et volontaire. Chez la vieille fille, elle est permanente : c'est le masque de laideur. Notons que cette « vieille fille » est incarnée par un homme, Gilbert Saroni. Célèbre pour le numéro de travestissement qu'il interprétait sur les planches<sup>400</sup>, Saroni a tourné en cinq films la série des « Old Maid »<sup>401</sup>. La laideur transparaît ici sous les traits d'un homme incarnant une femme, est constituée une sorte d'image-limite, intolérable pour l'appareil photo (qui en explose), mais hilarante pour le public, selon un catalogue Edison<sup>402</sup>. Comme dans les films de 1904, nous assistons au duel entre un corps « féminin » (travesti, ici) et un appareil photo. Le vernis de comédie dans ce film recouvre la réalité bien plus problématique, politiquement, de la résistance du corps féminin à la prise de vue.

À ce titre, *Subject for the Rogues' Gallery* et *Photographing a Female Crook* proposent le passage d'une résistance méthodique au portrait (par la torsion volontaire du visage) à une étrange résistance dans et par la défaite même du visage visé. Il y a dans le masque de larmes une défiguration plus efficace que n'aurait pu l'être n'importe quelle grimace consciemment exécutée. Pour cette raison, ces deux films sont moins voués à exprimer le triomphe de la caméra comme dispositif de capture qu'il n'y paraît. À première vue, bien sûr, chacun de ces films semble faire du cinéma une sorte de prise de vue perfectionnée, capable de dompter les corps indociles qui trouvent dans le flou une parade à la photographie. C'est sous cet angle que l'envisage Gunning. Mais on peut aussi identifier dans ces films une revanche du corps dompté, qui trouve dans l'émoi de sa capture un lâcher-prise salvateur.

En introduction de son ouvrage *Body Shots*, Jonathan Auerbach<sup>403</sup> consacre à ces deux films une lecture qui prend le contrepied de celle de Gunning. Auerbach estime que Gunning reproduit dans son analyse le rapport au corps captif tel qu'il est mis en scène dans la fiction :

---

Vollmer et Albert Schneider, « The School for Police as Planned at Berkeley », *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, Vol. 7, No. 6, mars 1917, p. 882.

400Filmé par la Lubin en 1903 dans *Gilbert Saroni preparing for his act*.

401*The Old Maid Having her Picture Taken* (1901) ; *The Old Maid in the Horsecar* ou *The Old Maid in the Drawing Room* (1901) ; *The Old Maid's Lament* (1903) ; *Old Maid's First Visit to a Theatre* (1903) ; *Meet Me at the Fountain* (1904)

402Mentionné par Charles Musser dans *Before the Nickelodeon : Edwin S. Porter and the Manufacturing Company*, op. cit., p. 169.

403Jonathan Auerbach, *Body Shots : Early Cinema's Incarnations*, op cit., pp. 4-6.

« comme la caméra qu'il décrit, Gunning s'efforce d'immobiliser son sujet par le biais d'une certaine analyse culturelle, mais en fin de compte, elle refuse de se laisser capturer »<sup>404</sup>. Pour Auerbach, il est réducteur de résumer l'action du cinéma sur le corps filmé à un geste d'arrestation. À ses yeux, la lecture de Gunning est trop étroitement balisée par la volonté d'inscrire le cinéma dans une histoire des dispositifs de capture. Au contraire, Auerbach propose d'envisager les grimaces de la captive comme preuve de la plasticité fondamentale du corps filmé. La fonction principale du cinéma serait alors de rendre visible « le corps vivant et dynamique, ses émotions variables et ses affects que la caméra, en vertu de sa capacité à enregistrer le mouvement dans la durée (au contraire de la photographie), est particulièrement apte à documenter »<sup>405</sup>. Pour Auerbach, ces deux films illustrent la raison d'être du cinéma, ou en tout cas sa distinction par rapport à l'échec photographique : une forme d'éloge du mouvement, notamment en tant qu'il met en échec la prise de vue arrêtée.

On peut déduire de ce dialogue entre Gunning et Auerbach deux interprétations diamétralement opposées de *Subject for the Rogues' Gallery* et *Photographing a Female Crook*. Si l'on considère l'approche défendue par Gunning, il faut prendre ces films comme des éloges de la capture filmique : la caméra vient pallier l'incapacité de la photographie à accompagner le mouvement des corps. Alors, selon cette lecture, ces films s'inscrivent à la base théorique d'une participation du cinéma à la surveillance, comme prolongement et perfectionnement technologique de la photographie. La lecture proposée par Auerbach est inverse : dans ce film, le dispositif de prise de vue n'est pas complice des agents ou du photographe de l'identité judiciaire, mais de la captive. Au lieu de former un éloge du pouvoir d'arrestation cinématographique des corps (comme l'entend Gunning), ces films expriment une idée opposée : le cinéma comme dispositif destiné à la révélation de corps en mouvement. Deux paradigmes inverses se dessinent alors : pour Gunning, l'image animée peut constituer une cellule symbolique supplémentaire pour les corps filmés, tandis que pour Auerbach, le mouvement exclut irrémédiablement le cinéma de la perspective culturelle dominante qui le lie aux techniques d'arrestation. Au contraire, le cinéma fait l'éloge du mouvement comme stratégie de détournement du portrait judiciaire.

Cette seconde voie semble prometteuse, mais sa portée politique reste étonnamment

---

404« Like the camera he describes, Gunning tries to freeze and pin down the subject via a certain kind of cultural analysis, but in the end she refuses to stand still », *ibidem*, p. 5.

405« The lived and living body, its changing emotions and emotional affects, which the movie camera, by virtue of its capacity to register motion over time (unlike the still camera), is particularly well equipped to document », *ibidem*, p. 5.

absente du texte d'Auerbach. En effet, Auerbach ne semble pas déduire la portée politique de cette fascination cinématographique pour le mouvement des corps face à l'arsenal technique de l'identification. Si le cinéma est bien ce dispositif qui accueille et exprime le dynamisme fondamental de la vie du corps, alors il concurrence directement tous les dispositifs qui visent l'assignation d'une identité définitive par la capture et l'archivage de signes anthropométriques. Nous pouvons en déduire une fonction de résistance symbolique et pragmatique, en classant le cinéma du côté des dispositifs contrevenant à l'exercice du pouvoir. On peut aussi en déduire, plus simplement, une interprétation différente des deux films de 1904 : dans ces films, la réticence au portrait apparaît comme l'expression d'une conscience physiologique du devenir-image de tout corps. L'histoire rapportée de Seveyras et des suffragettes peut faire écho aux grimaces de la captive ; mais dans cette perspective, les deux films de 1904 expriment davantage que de simples anecdotes sur la résistance à l'identification. Ils représentent plutôt une contrariété rencontrée par l'acte même de filmer : la réticence des corps à entrer dans le champ d'un dispositif de vision. En cela, ces deux films expriment la condition commune de toute prise de vue, qu'elle soit cinématographique ou menée à des fins d'identification : le sujet perçu est toujours aussi l'auteur de sa propre représentation. Auteur ici d'une rature physiologique, certes, par la grimace, mais ce geste exprime malgré tout la puissance de contrefaçon des corps en représentation.

Le lien avec les procédures de l'identification est ici littéral, la captive se trouvant sous les mains du service de l'identité judiciaire. Mais la théorie du cinéma comme art la contrefaçon de soi gagne à s'éloigner de la représentation littérale des dispositifs d'identification et de contrôle, afin de penser la dissemblance cinématographique comme une valeur figurative en tant que telle, et non seulement comme une forme de sursaut ou de réaction à des dispositifs procéduraux.



## CHAPITRE V : L'IMAGE RÉTIVE À L'ANTHROPOMÉTRIE

### II.2.1 Main basse sur l'industrie hollywoodienne

La séquence de Crown Point révèle qu'une image contient à la fois le pouvoir et le contre-pouvoir, l'autorité du dispositif et la possibilité de sa neutralisation. Le « moment Dillinger » entraîne une certaine inquiétude vis-à-vis du système d'identification judiciaire des individus. D'abord, nous l'avons vu, parce que Dillinger se construit un corps fuyant, irréductible à une apparence fixe. En cela, il fissure l'autorité du système qui associe à l'identité des signes permanents : la fluidité du corps (grâce à la chirurgie) rend inopérant le hiératisme photographique. Ce corps instable concurrence ainsi la logique de l'arrestation par l'image. À la place, il sème par des versions obsolètes de sa propre apparence. Il invite en cela à identifier un renversement du rapport à la disparition et à la fuite : le corps criminel n'échappe pas à l'autorité en devenant invisible, mais en assumant des images de façade qui. En se pliant à la séance photographique, Dillinger feint de se soumettre à son autorité pour, en réalité, loger dans les rouages du dispositif une image défectueuse, qui entraîne l'identification sur une fausse piste.

À ce titre, le corps de Dillinger est une œuvre toujours en cours, instable, offerte à toutes les reconfigurations. Il n'est donc pas étonnant que le cinéma de fiction se soit rapidement réapproprié le motif de l'altération des empreintes et de la malléabilité criminelle des apparences – mais dans un premier temps, comme le commande John Edgar Hoover après la mort de Dillinger, toujours en faveur de l'appareil fédéral de gestion du crime<sup>406</sup>. Car à partir de 1934, Hollywood doit servir à redorer le blason de la police fédérale et de ses facultés d'enquête. L'altération volontaire du corps criminel passe alors, à l'écran, pour une pratique vaine et monstrueuse, violente et finalement incapable de duper l'intelligence policière. *Big Brown Eyes*, tourné en 1936 par Raoul Walsh, en fournit une illustration. Cary Grant interprète le détective Danny Barr, chargé d'enquêter sur le vol des bijoux de la richissime Chesley Cole (Marjorie Gateson). L'enquête se complique lorsque le détective privé véreux (et véritable instigateur du vol) Richard Morey (Walter Pidgeon) et son complice Russ Cortig (Lloyd Nolan) tuent un bébé par accident, en tentant de racheter les bijoux volés. Barr mène l'enquête en grande partie depuis un salon de coiffure et de manucure, où travaille

---

406 Carlos Clarens, « Hooverville West : The Hollywood G-Man, 1934-1945 », *op. cit.*

sa compagne cynique Eve Fallon (Bennett). La culpabilité de Morey et de Cortig est révélée au hasard d'une séance de soi, lorsqu'Eve découvre, en soufflant du talc sur un plaque de verre, l'empreinte digitale mutilée de Morey que Grant avait trouvée sur les lieux du crime [Fig. 128].

Ce film illustre parfaitement le renversement des rapports entre criminalité et cinéma hollywoodien identifié par Carlos Clarens après la mort de Dillinger. Le FBI de Hoover considère à l'époque le cinéma comme un chaînon idéologique essentiel dans la formation des imaginaires populaires. En effet, bien que la période 1931-1939 marque un léger fléchissement de la fréquentation hebdomadaire des salles, plus d'un tiers des habitants des États-Unis continue à se rendre au cinéma toutes les semaines, même dans le creux de la vague<sup>407</sup>. La maîtrise de la représentation cinématographique est donc déterminante dans la gestion des affects populaires liés au monde du crime<sup>408</sup>. Dans le film de Walsh, la volonté fédérale de maîtriser idéologiquement les représentations à l'écran transparaît de manière criante : le film démontre *in fine* le triomphe de l'identification anthropométrique. Un détective rusé et une empreinte digitale confondent le coupable, malgré le double jeu auquel ce dernier excelle socialement en se faisant passer pour un détective privé : ce film souscrit à la tentative de sauvetage, par le cinéma, de l'aura de l'anthropométrie judiciaire.

Plus encore, nous verrons que la réhabilitation des enquêteurs passe par l'utilisation du cinéma lui-même comme un maillon du dispositif anthropométrique. Car l'instrumentalisation de l'industrie hollywoodienne par le FBI passe aussi par des films à vocation pédagogique, en immersion documentaire auprès des agents et de leurs techniques d'investigation. On trouve dans ces deux domaines, la fiction de *Big Brown Eyes* d'une part et les séquences documentaires tournées dans les ateliers de la police scientifique de l'autre, deux manières d'illustrer les procédures anthropométriques – et, en particulier, le service des empreintes digitales. Les séquences représentant le travail des bureaux de l'identification dans le film de Walsh ressemblent ainsi beaucoup aux plans de *You Can't Get Away With It*, film promotionnel produit la même année par Universal et le FBI, dans lequel Hoover lève le voile sur l'arsenal fédéral d'identification judiciaire.

Le prélèvement d'empreintes y joue un rôle capital. Hoover dépeint en effet le FBI comme accomplissement de la modernité scientifique de la police américaine. La

---

407Francis Bordat, « De la crise à la guerre : Le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios », in Francis Bordat et Michel Etcheverry (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 65-85.

408Cf. *infra*, II.1.2.

représentation du service des empreintes vaut pour éloge de la bureaucratie appliquée à la sécurité publique : on y voit des rangs serrés d'agents traitant des rangs serrés de fiches anthropométriques, ce régime de représentation géométral généralisé exprimant l'implacable rigueur du *Bureau*. Mise en scène et montage miment cinématographiquement les procédures de découpage et de classification du monde opérées par les techniques anthropométriques elles-mêmes : des travelling latéraux courent parallèlement aux bataillons d'opérateurs appliqués à l'enregistrement et à l'analyse d'empreintes dans de minutieuses fiches classées dans des casiers en rangs réguliers [Fig. 129 ; Fig. 130], et la construction ornementale des plans des bureaux offre une symétrie axiale parfaite et une profondeur de champ orthonormée qui expriment l'action méthodique des agents [Fig. 131]. Le film dresse ainsi le portrait des bureaux du FBI en reproduisant, avec ses propres moyens, le découpage anthropométrique du monde opéré par la science de l'identification. Comme dans les œuvres des premiers temps décrites dans notre premier chapitre, ce film traduit en gestes filmiques les méthodes employées par des surveillants : dans *Mounted Police Charge* et *Policeman and Burglar*, notamment, l'immobilisation des corps est formulée deux fois, par les corps des agents à l'écran et par le ralentissement, jusqu'à la stase, des images filmiques. Dans *You Can't Get Away With It*, le principe directeur n'est pas tant l'arrestation que le découpage méthodique des corps, et la minutie du regard microscopique de l'anthropométrie. Ce projet procédural devient ici un principe de montage : le film balaie toutes les échelles du regard, du plus ample au plus ténu – de l'espace monumental des locaux de l'anthropométrie à l'insert des empreintes microscopiques révélées à la loupe [Fig. 132]. *You Can't Get Away With It* propose ainsi un éloge cinématographique du service des empreintes, exprimant par l'éventail des valeurs de plan toute l'amplitude du regard capable de percevoir et d'identifier le plus infime dermatoglyphe.

Ces deux pôles – fictions à la gloire de l'anthropométrie et reportages commandés par le FBI – forment un corpus singulier, à l'échelle de notre travail. Jusqu'ici, le cinéma des premiers temps et la séquence de Crown Point ont constitué un ensemble homogène, fournissant l'archive des gestes des corps filmés négociant leur capture par l'appareil de prise de vue. Dans ce corpus, le triomphe du regard se voit tempéré par une forme d'intelligence parasite du corps filmé, capable de se soustraire à la surveillance ou à l'identification. Chacun des films abordés fournit un exemple de cette rétivité à la prise de vue. Par là, on perçoit que le cinéma est balancé entre deux usages : d'un côté, on peut retracer l'assimilation de la prise

de vue à une technique de surveillance ; de l'autre, on peut considérer que l'image filmique offre au contraire le spectacle de la surveillance détournée.

Les films que nous proposons d'aborder ici rompent avec ce dualisme. Jusqu'ici, les œuvres abordées laissaient paraître dans leurs propres images les gestes de corps réfractaires à l'autorité de la prise de vue. Dans les œuvres que nous aborderons maintenant, au contraire, le but manifeste est de restaurer cette autorité, en faisant du cinéma le partenaire procédural de l'anthropométrie. Cela n'est, dans l'idée, pas nouveau : nous avons vu en ouverture de ce devoir que le cinéma des premiers temps regorge d'œuvres vouées à l'éloge de la police et de son pouvoir de surveillance. Mais nous avons également constaté que ces portraits rendent visibles à la fois les surveillants et les surveillés, et qu'aux marges du visible, ces derniers sapent l'éloge cinématographique des surveillants en se soustrayant à l'autorité de la prise de vue. La séquence de Crown Point renouvelle cette entreprise de détournement d'une manière paradoxale : non par la fuite, mais par l'offrande à la caméra d'un visage factice. La rupture portée par *You Can't Get Away With It* et les fictions hollywoodiennes consiste à réconcilier le cinéma et l'anthropométrie, en sauvant l'industrie hollywoodienne de l'aura du crime véhiculée par la figure de Dillinger. Car la criminalité de Dillinger consiste aussi à *assassiner l'image* en ruinant son pouvoir d'identification.

Sous l'autorité de John Edgar Hoover, les œuvres prennent en charge une volonté politique de réconcilier cinéma et anthropométrie. Il ne s'agit pas tant, d'ailleurs, d'une réconciliation que d'un asservissement, Hoover souhaitant rallier de force l'industrie hollywoodienne à la cause policière. Cela soulève plusieurs problèmes majeurs. Comment l'industrie se laisse-t-elle instrumentaliser au profit du retour en grâce de la police en général, et de ses techniques d'investigation scientifique en particulier ? Comment l'image cinématographique elle-même travaille-t-elle ses affinités procédurales avec l'anthropométrie judiciaire ? Et surtout, que reste-t-il de cette intelligence gestuelle des corps rétifs à la prise de vue, dont nous avons pu jusqu'ici mesurer la diversité ?

À la lumière des œuvres, nous proposerons de répondre à ces questions en deux temps. D'abord, nous envisagerons les manières par lesquelles le cinéma « post-Dillinger » vampirise les techniques procédurales : par le découpage et par le montage des images, le cinéma se réapproprie des procédures anthropométriques. Puis nous aborderons un ensemble de films qui déploie, au fil des ans, une inquiétude de plus en plus tenace sur les formes de la contrefaçon de soi. Dix ans après l'interdit posé par Hoover sur toute forme de représentation

des frasques criminelles de Dillinger, la chirurgie criminelle fait son retour discret, mais décisif, dans l'imaginaire cinématographique construit par les studios au cours des années 1940. L'industrie produit ainsi une série de films où survit une inquiétude de plus en plus vertigineuse pour la faculté du cinéma à représenter la figure humaine. Après *Big Brown Eyes* (Raoul Walsh, 1936), trois films forment sur une période de trois ans ce que l'on pourrait qualifier de « trilogie de la falsification » : *Charlie Chan : Dark Alibi* (Phil Karlson, 1946), *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947) et *Hollow Triumph* (Steve Sekely, 1948). Chacun de ces films met en scène des corps truqués. Mais la question du trucage déborde le cadre diégétique pour concerner la représentation cinématographique elle-même : au-delà des personnages « contrefaits », l'image filmique semble souffrir d'une crise de propre pouvoir figuratif.

### II.2.2 *Contra rotulus*

D'abord, donc, on observe une tentative de conciliation entre les pratiques cinématographiques et le projet anthropométrie. Le mariage semble, a priori, tout trouvé. L'anthropométrie prétend en effet établir une correspondance entre physiologie et identité : portraits photographique et parlé, mensurations de l'ossature et notation des traits physiologiques caractéristiques forment un montage général du corps qui débouche sur l'attestation d'une identité. Pour cette raison, le (dé)codage anthropométrique des corps répond, à sa façon, au principe de montage qui sous-tend aussi le dispositif cinématographique : l'un comme l'autre atteignent le réel sous sa forme fragmentée.

Certaines œuvres doublent cette ressemblance théorique (le cinéma découpe le monde pour le comprendre, de la même manière que l'anthropométrie découpe les corps pour les identifier) d'une ressemblance pragmatique. *You Can't Get Away With It* représente ainsi une tentative d'usage anthropométrique du cinéma. La séquence a lieu dans les bureaux de l'identification judiciaire. Le cadrage et le montage des séquences reproduisent, pendant quelques plans, la structure du regard anthropométrique. Il s'agit donc de passer d'un mode de représentation externe de l'anthropométrie à un mode interne ; filmer les techniques de l'extérieur, puis dépeindre l'anthropométrie « de l'intérieur », en quelque sorte, avec des moyens cinématographiques – tenter par le cadrage et le montage de traiter un matériau anthropométrique : les fiches individuelles.

Instrumentalement, d'abord, les machines de l'anthropométrie ressemblent à celles du

cinéma. La séquence de débitage de fiches, comme un *flip book* [Fig. 133] rappelle ainsi, par la production automatique d'images en saccades, le défilement de la pellicule cinématographique [Fig. 134]. Mais l'analogie court bien plus loin que dans cette simple ressemblance entre deux dispositifs de productions d'images à vitesse industrielle. Un plan en particulier permet d'aborder la communauté de procédure qui relie anthropométrie et cinéma, et de traduire le regard anthropométrique en procédure cinématographique. Ce plan fait figurer un individu identifié comme récidiviste par le système de classification des empreintes. À l'écran, deux fiches sont disposées l'une en dessous de l'autre, offertes en insert au spectateur, qui se trouve ainsi invité à vérifier par sa propre perception la correspondance entre ces deux fiches : une fiche de référence, conservée dans les archives du service de l'identité, et une autre, plus récente, soumise au service central de l'anthropométrie pour identification. Cet agencement crée une sorte de double bande, face et profil, chacune étant composée de deux photogrammes lisibles verticalement [Fig. 135]. Deux images représentant un même individu à deux moments distincts de sa vie : cela suffit à générer, à partir de clichés photographiques figés, une séquence, et à exprimer la puissance cinématographique du regard anthropométrique, en passant d'un portrait-photogramme à un autre. Car le dédoublement du portrait produit un intervalle de temps dans le déploiement du regard. Cet intervalle, c'est la durée nécessaire pour passer d'un portrait à l'autre, et procéder, dans ce passage, à l'identification. Ce plan de *You Can't Get Away With It* se situe donc à la marge de la photographie et du cinéma : au-delà de l'inertie apparente du plan fixe, il implique une mise en mouvement de la perception, en invitant à jauger un portrait relativement à l'autre.

L'analyse théorique des rapports entre cinéma et photographie exposée par Raymond Bellour dans *L'Entre-images* fournit des éléments précieux qui, cependant, n'abordent pas le cas particulier où l'image de cinéma laisse paraître deux photographies. Bellour propose de qualifier l'état du spectateur face à l'irruption photographique « simple ». C'est d'abord un état d'arrachement :

La présence de la photo, diverse, diffuse, ambiguë, a ainsi comme effet de décoller (même de façon minimale) le spectateur de l'image. Fût-ce par le supplément de fascination qu'elle exerce. Elle arrache le spectateur à cette force peu précise mais prégnante : la moyenne imaginaire du cinéma. Dans le cinéma de récit [...], ce qu'on appelle « la mise en scène » produit bien, par différents moyens, des effets de suspension, d'arrêts, de retournement de la fiction, grâce auxquels le spectateur acquiert la faculté (qui ne va pas de soi) de penser ce qu'il voit. [...] La photo transformée en cinéma n'est pas toujours le plus fort de ces moyens. Ni surtout le plus fréquent (même si sa fréquence frappe). Mais elle est en revanche le plus visible. Et le seul qui persiste

quand on décide d'arrêter le film. Grâce à son éclat matériel, unique<sup>409</sup>.

Bellour déduit de cette invitation à « penser ce qu'il voit » la transformation du spectateur de cinéma, être « pressé », en un être « pensif »<sup>410</sup>. Le concept de pensivité connaît un riche destin théorique. On le trouve donc employé chez Bellour, ainsi que dans *Le Regard pensif* de Régis Durand, où l'auteur décrit le « gel de l'image fixe »<sup>411</sup> (expression empruntée au photographe américain Robert Frank), et d'une autre manière encore chez Jacques Rancière, où ce dernière exprime la pensivité comme condition de l'image, et non du spectateur :

Celui qui est pensif est « plein de pensées », mais cela ne va pas dire qu'il les pense. Dans la pensivité, l'acte de la pensée semble mordu par une certaine passivité. La chose se complique si l'on dit d'une image qu'elle est pensive. Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif<sup>412</sup>.

On observe ainsi chez Rancière et chez Bellour une différence fondamentale à propos de la notion de pensivité. Pour Bellour, celle-ci est une forme de mise en action du spectateur. Le moteur de cet arrachement, c'est la photographie qui arrache le spectateur à la « moyenne imaginaire du cinéma » : elle exige l'exactitude, impose de sortir d'une forme de torpeur<sup>413</sup>. Pour Rancière, au contraire, la pensivité désigne un état intermédiaire de pensée potentielle : elle concerne d'abord l'image. Bellour désigne au contraire par « pensivité » un événement propre au spectateur : le moment où la pensée se coagule, à la faveur de l'immobilité photographique. La photographie ouvre dans l'agitation du film une période de pacification relative du mouvement. Pour reprendre les termes employés par Bellour, sa « fixité relative adoucit "l'hystérie" du film »<sup>414</sup>. En cela, le propos de Bellour procède d'un paradoxe : au cinéma, « hystérie » et assoupissement sont liés : la folle course des images

---

409Raymond Bellour, « Le spectateur pensif » [1984], *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2020, pp. 79-80.

410Ibidem, p. 80.

411Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », Paris, 2002, p. 25.

412Jacques Rancière, « L'image pensive », *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 115.

413Qui n'est pas sans rappeler l'état du spectateur décrit par Roland Barthes : « son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi », in « En sortant du cinéma » [1975], *Communications*, No. 91, 2012, pp. 123-127. Chez Bellour, les rapports entre le sommeil et la perception du film font l'objet d'une analyse approfondie dans *Le Corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités* (Paris, P.O.L./Trafic, 2009).

414Raymond Bellour, *L'Entre-images*, op. cit., p. 79.

entraîne chez le spectateur une adhésion hypnotique au défilement, c'est-à-dire une certaine passivité. Le ralentissement, la stase, permettent au contraire d'établir un rapport analytique « actif » envers l'image.

Le plan du double portrait présenté dans *You Can't Get Away With It* invite particulièrement à cette conversion. D'abord, en tant que « plan photographique », mais, plus encore, en tant que double portrait : non pas un, mais deux clichés, à mettre en rapport. Le ralentissement facilite l'analyse ; la disposition de ces deux portraits l'un en face de l'autre mène plus loin encore cette métamorphose analytique du regard. Dédoublée, la photographie accède en quelque sorte à un état cinématographique : l'identification passe par le battement entre deux photographies contigues. Le regard vient compenser l'inertie photographique en injectant du mouvement par ce battement, d'une photo à l'autre. En cela, le cinéma fournit un dispositif de comparaison approprié que la photographie pour comprendre comment l'anthropométrie fonctionne. Cela vaut pour le portrait des individus aussi bien que pour leurs empreintes digitales ou pour les mensurations de leur corps, qui légendent chaque fiche individuelle : l'anthropométrie judiciaire n'est rien sans le battement entre une image (ou une donnée, ou une information ; nous comprenons ici aussi bien le portrait photographique que le portrait parlé) et une autre.

Par essence, donc, l'anthropométrie judiciaire est un dispositif d'appréhension dynamique du visible, une image étant toujours perçue relativement à une autre. Cette interprétation ne peut se déployer qu'à condition d'abandonner la base techniciste qui structure la plupart des études sur la question. Bien sûr, d'un point de vue technique, l'anthropométrie fonctionne par production d'images individuelles figées, et semble s'offrir tout naturellement aux comparaisons avec la photographie<sup>415</sup>. Mais si nous cherchons à caractériser non pas l'équipement nécessaire à l'identification, mais les gestes qui permettent d'exercer cette dernière, alors l'étude théorique et critique de l'anthropométrie trouve dans le dispositif cinématographique un modèle de choix.

Voyons comment le dispositif anthropométrique se glisse dans *You Can't Get Away With It*. La première de ces corrélations se joue dans les deux fiches mises en regard l'une de l'autre. Ce plan rappelle, dans la conversion de la caméra en moyen d'enquête à part entière (et non plus comme simple mode de représentation d'une entité filmée dans son protocole

---

<sup>415</sup>Comme l'ont proposé, notamment, John Tagg dans « A Means of Surveillance : The Photograph as Evidence in Law », *op. cit.*, et François Brunet dans *La Naissance de l'idée de photographie*, *op. cit.*



d'enquête), *Escaped Prisoner in New Hampshire*<sup>416</sup>. Il s'agissait de suivre un groupe de détectives traquant un homme en fuite, puis, pour l'opérateur, d'exercer sa propre capacité à arpenter les landes à la recherche du fugitif, en balayant du regard le territoire de la cavale. De la même manière, le temps d'un plan, la caméra de *You Can't Get Away With It* sert de moyen d'investigation à son spectateur au « premier degré », et non par l'intermédiaire de gestes exécutés par des individus à l'écran. En effet, il ne s'agit plus de représenter le service anthropométrique de l'extérieur, mais d'impliquer la caméra dans les rouages de l'identification. De faire de la caméra, en somme, un dispositif anthropométrique. Le plan des deux fiches disposées l'une à côté de l'autre rend possible cette activité du regard cinématographique en offrant donc une image « bipolaire », écartelée entre deux versions d'un même sujet présentées dans un même plan cinématographique comme sur un plan de travail. Cela permet aussi de souligner cette structure en face-à-face, face et profil, qui est l'une des règles de composition du portrait judiciaire. À partir d'une étude de l'œuvre *\$2,000 Reward* de Marcel Duchamp (1923) [Fig. 136], Victor I. Stoichita rappelle que l'identification par portrait photographique est toujours double :

Photographier de face *et* de profil équivaut à réaliser un « moulage » de la personne, et ce n'est pas du tout par hasard que cet acte est accompagné d'habitude par la prise des empreintes digitales. « Face » et « profil » forment – ensemble – l'empreinte du visage. Dans la codification de la double prise de vue, telle qu'elle se produit au fil du temps, la première (et la plus importante) est la prise frontale tandis que le profil, lui, n'a qu'une valeur – et ceci dans tous les sens du terme – secondaire. C'est le profil qui, dans la tradition occidentale de la représentation de la personne, vient confirmer l'identité de la vue frontale et non l'inverse. C'est la raison pour laquelle la photo judiciaire adopta, sans se poser trop de questions cette disposition : dans les affiches de recherche, tout comme dans les casiers de police, la photo en profil occupe la première position et la frontale la seconde. De plus, la vue de profil doit regarder vers celle de face comme si l'identité de la personne était considérée dans un dialogue réparateur d'une schize<sup>417</sup>.

L'œuvre de Duchamp détourne cette codification en faisant figurer un portrait de profil qui semble tourner le dos au portrait de face. En lieu et place de la tradition qui doit voir le profil regarder sa face, Duchamp exprime la diffraction des identités qui fonde son œuvre, et qui est d'ailleurs exprimée par les alias de l'artiste énumérés sur ce faux avis d'arrestation : « George W. Welch, alias Bull, alias Pickens [...] under name HOOKE, LYON and CINQUER [...] known also under name RROSE SÉLAVY ».

L'identification anthropométrique ainsi exposée à l'écran prend la forme d'une alternance du regard entre un portrait et l'autre, et déploie un rapport cinématographique à la

416Cf. *infra*, I.1.6.

417Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, coll. « Titre Courant », 2000, p. 242.

photographie. Car la méthode primordiale de l'identification n'est pas l'examen patient d'une image à la fois, mais la recherche d'une correspondance entre deux images : un battement, un intervalle entre deux formes visibles. La juxtaposition des portraits dans *You Can't Get Away From It* exprime en ce sens le principe cinématographique qui réside au sein même de l'identification photographique.

Nous avons déjà abordé la mise en scène d'une recherche de correspondance entre deux portraits. Dans *La Sentinelle* d'Arnaud Desplechin, cette quête d'identité a lieu par la comparaison entre des feuillets transparents et un portrait photographique<sup>418</sup>. Dans le film tourné au sein des locaux du FBI, point de palimpseste possible : l'identification des portraits ne peut être effectuée par stratification, mais par le face-à-face entre deux images planes. Le palimpseste de *La Sentinelle* crée un regard traversant, opérant par juxtaposition de transparents. Ici, le dispositif engage le regard dans une forme de circulation en circuit fermé : l'œil rebondit d'une image à une autre, et trouve dans cette répétition une possible méthode d'élucidation.

Or la répétition, le retour du regard et le retour d'une image, établissent une forme de déjà-vu analytique, qui fait écho à certaines structures fondamentales du dispositif cinématographique. La consultation du double portrait, à force de relance du regard, permet la reconnaissance d'une identité unique ; nous assistons donc à un phénomène de répétition qui se joue non pas dans deux films, ni même dans deux plans différents, mais au sein d'un même plan. Car le cadre photographique isole chaque portrait dans un fragile espace autonome, et permet de vivre la consultation successive de chaque photo, dans *You Can't Get Away With It*, comme un franchissement de territoires distincts. À cet égard, puisque l'identification passe par le retour cyclique d'une image à une autre, la théorie du déjà-vu fournit des éléments précieux. Dans ses *Imaginaires du déjà-vu*, Diane Arnaud entreprend de « mieux saisir les soubresauts qui agitent l'esprit du spectateur face à un film »<sup>419</sup>. L'effet de déjà-vu, le retour littéral ou soupçonné d'images entières ou de motifs, fournissent au spectateur de cinéma le terreau d'une expérience troublante presque sans équivalent, si ce n'est dans le domaine de la répétition psychanalytique. La théorie freudienne, structurée autour du déjà-vu comme retour du refoulé, ne constitue pas pour Arnaud une référence suffisante : plutôt, « les modalités filmiques de répétition ménagent une *marge de jeu* dans l'esprit du spectateur »<sup>420</sup>. Le déjà-vu

---

418Cf. *infra*, I.2.4

419Diane Arnaud, *Imaginaires du déjà-vu*. Resnais, Rivette, Lynch et les autres, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2017, p. 11.

420Ibidem, p. 13.

creuse ainsi dans l'expérience du film un espace de liberté et d'appropriation subjective des images pour celui qui les accueille.

L'ouvrage d'Arnaud porte sur la façon dont ce retour des images exprime diégétiquement l'expérience (sensorielle, cognitive, affective) qui se joue entre un film et son spectateur. À ce titre, loin de l'inquiétude freudienne pour le retour du refoulé, la répétition « consent [...] suffisamment de latitude à la créativité psychique », à condition que chaque « choix de mise en scène [...] ne fige pas le retour du même dans l'identique. Les procédés de répétition sollicitent alors la remémoration et l'imaginaire pour établir, une fois les certitudes ébranlées, les coordonnées esthétiques d'un jeu en commun »<sup>421</sup>. Gage de liberté et de création plus que de pathologie traumatique, la répétition laisse alors le champ libre à l'invention. Or, il apparaît que l'idée d'un génie de la répétition structure non seulement le cinéma, mais aussi, nous allons le voir, l'anthropométrie judiciaire : le « déjà-vu » du crime est corrélé au « déjà-vu » de la méthode anthropométrique. En cela, la répétition du regard entre deux portraits photographiques, dans *You Can't Get Away With It*, rejoue le principe structurant de l'anthropométrie.

En effet, le retour du même est le problème fondamental qu'affronte la justice européenne, au milieu des années 1880. Le projet anthropométrique est intimement corrélé à la question de la récidive. Alphonse Bertillon décrit ainsi, en introduction à son *Identification Anthropométrique*, la nécessité d'une méthode capable d'identifier les récidivistes :

Le but est toujours le même : conserver une empreinte suffisante de la personnalité pour pouvoir *identifier* la description présente avec celle que l'on pourrait être amené à relever ultérieurement. À ce point de vue le signalement est l'instrument par excellence de la *constatation de récidive* laquelle implique nécessairement la *constatation d'identité*<sup>422</sup>.

Le déjà-vu structure, dès le départ, l'anthropométrie : par la question cruciale de la récidive. La « constatation de récidive » désigne aussi bien le dispositif d'élucidation du crime que la nature du crime-lui-même. La « récidive », c'est à la fois la répétition du crime et le retour d'une image : si le portrait du criminel soupçonné trouve son double dans les archives de l'identification, c'est qu'il a déjà été arrêté par le passé, et qu'il est récidiviste. Le crime comme la méthode par laquelle on détecte ce crime répondent à la même logique de répétition. C'est donc la détection de la récidive, plus que la prouesse de l'identification, qui

---

<sup>421</sup>*Ibidem*, p. 14.

<sup>422</sup>Alphonse Bertillon, *Identification Anthropométrique : Instructions Signalétiques* [1885], Nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée, avec un album de 81 planches et un tableau chromatique des nuances de l'iris humain, Melun, Imprimerie Administrative, 1893, p. XIII.

constitue la raison d'être de l'anthropométrie. Car, comme le rappelle Jean-Lucien Sanchez, la loi sur la relégation des récidivistes du 27 mai 1885 établit une distinction de peine radicale pour les auteurs de récidive, sous la forme de « relégation », c'est-à-dire d'un exil forcé dans les colonies – principalement dans les bagnes de Guyane pour les condamnés français<sup>423</sup>, alors qu'un premier méfait menait à une peine de prison sur le sol français. De ce drastique nivellement des peines découle la nécessité d'une méthode aussi fiable que possible pour attester de la récidive. Pour Sanchez, « l'anthropométrie demeure [...] l'envers nécessaire de la loi, mais son efficacité reste conditionnée aux usages et surtout aux acteurs et au contexte au travers desquels elle est mise en œuvre »<sup>424</sup>. Garde-fou de la justice et de sa sévère loi sur la relégation, l'anthropométrie constitue aux yeux de l'autorité judiciaire une manière d'attester sans ambiguïté du passif criminel des condamnés. Sanchez présente ainsi l'anthropométrie comme produit d'un moment judiciaire précis. Selon cette interprétation, le bertillonnage constitue l'un des rouages d'un mécanisme punitif étroitement corrélé à l'enjeu de la relégation. Cette présentation des choses est bien plus spécifique que ne l'entend la généalogie classique, qui désigne l'ingéniosité d'un simple commis aux écritures de la Préfecture de Police comme seule cause du génie anthropométrique. Par exemple, en 1914, consécutivement à la mort de Bertillon, Alexandre Lacassagne et Edmond Locard publient deux textes dans les *Archives d'anthropologie criminelle*. On y trouve une éloge la carrière de Bertillon<sup>425</sup> où l'avènement de l'anthropométrie apparaît comme fruit de sa seule persévérance malgré l'inertie administrative du système judiciaire français. Le texte de Sanchez permet de souligner l'opportunisme de l'État, qui a institutionnalisé l'anthropométrie dans le but précis de légitimer la loi sur la relégation.

Il est frappant de constater l'indifférence presque totale exercée par l'historiographie à l'égard de l'acte d'identification lui-même, des gestes qu'il mobilise, au-delà du matériel qu'il requiert. La plupart des textes portent en priorité sur ce matériel lui-même<sup>426</sup>. C'est, bien sûr, le résultat d'un réflexe techniciste, qui favorise les instruments à leur usage et omet de décrire les gestes par lesquels ces instruments sont employés. Car les fiches anthropométriques ne

---

423Jean-Lucien Sanchez, « L'anthropométrie au service de l'identification des récidivistes : L'exemple de la relégation en Guyane française », art.cit.

424Ibidem.

425Alexandre Lacassagne, « Alphonse Bertillon, l'homme, le savant, la pensée philosophique », *Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, Tome 29, 1914, pp. 161-166 ; Edmond Locard, « Alphonse Bertillon. L'homme, le savant, la pensée philosophique », *ibidem*, pp. 167-186.

426Constat d'autant plus étonnant que les ouvrages publiés par Bertillon lui-même insistent sur ce savoir-faire procédural.

servent à l'identification qu'au gré du regard qui saura mettre en rapport une fiche avec une autre, et établir entre elles des correspondances suffisantes pour déclarer leur identité. En cela, le bertillonnage ne rompt pas avec la logique ancestrale du contrôle de l'identité. Au contraire, il la prolonge. Comme le rappellent les auteurs du « Contrôle de l'identité à travers les âges », dirigés par Franck Bouscau, toute procédure de contrôle organise le face-à-face, symbolique ou littéral, entre deux supports de l'identité :

Étymologiquement, le terme contrôle, (= contre-rôle), est issu du latin médiéval. Le *rotulus* est un rouleau de papier sur lequel sont consignés des écrits officiels. Ainsi se faire enrôler signifiera se faire inscrire au rôle. Quant au *contra rotulus*, il s'agit du rouleau que l'on place en face d'un autre (littéralement, contre l'autre) pour vérifier leur concordance<sup>427</sup>.

L'histoire et la théorie des techniques de surveillance et d'identification anthropométrique insistent beaucoup, presque exclusivement, même, sur la façon dont chacun de ces documents est constitué : la minutie des méthodes de mensuration du corps, le vocabulaire du portrait parlé, le riche éventail chromatique employé pour décrire les teintes de l'iris<sup>428</sup>. Cette histoire est donc celle des méthodes qui concourent à la formation d'images standardisées, selon des protocoles précis. En réalité, ces images ne sont rien sans le recours à une autre image. On insiste trop sur l'image individuelle, alors qu'en réalité, toute image est d'abord double. L'étymologie du *contra rotulus* rappelle cette structure fondamentale : l'identité et son contrôle sont avant tout des opérations de face-à-face entre deux documents. À ce titre, l'anthropométrie n'est pas une affaire d'images individuelles, mais bien de séquences. La représentation cinématographique de l'identification anthropométrique offre alors le spectacle de la parenté entre ces deux domaines, et permet de les envisager selon un paradigme commun.

Plusieurs plans de *You Can't Get Away With It* s'inspirent du protocole anthropométrique à l'écran. Nous avons déjà évoqué celui qui présente, côte-à-côte, les deux fiches d'un même individu, invitant le spectateur à comparer les deux portraits. Plusieurs des plans qui suivent celui-ci expriment un autre aspect de la méthode anthropométrique.

La découverte des services de l'anthropométrie passe ainsi par la présentation des fiches de femmes criminelles. Ces fiches sont disposées les unes au-dessus des autres. Une main procède à leur feuilletage, découvrant strate par strate une série de portraits de femmes

<sup>427</sup>Ludovic Garnier, Fabien Lebas, Claire Leger, Raphaëlle Lemoine, Matthieu Marcilly, Fatiha Mellal, Xavier Paillat, Samuel Vercellone, Mélanie Verge, « Le contrôle de l'identité à travers les âges », *Revue juridique de l'Ouest*, 2012, No. 3, p. 343.

<sup>428</sup>Alphonse Bertillon, « Tableau des nuances de l'iris humain », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1892, No. 3, pp. 384-387.

[Fig. 137 ; Fig. 138]. Le dispositif filmique traite ici l'archive anthropométrique comme un *flip book*, un réservoir d'images à révéler au gré de leur rapide succession en série. Il est intéressant de constater la relative indifférence du dispositif filmique pour les techniques précises du prélèvement d'empreinte. L'opérateur s'est plutôt tourné vers des portraits, des images figuratives. À partir de cette matière première, qui ne constitue pourtant pas le cœur de la méthode anthropométrique – loin de là<sup>429</sup> –, la prise de vue recompose au sein du service des empreintes un spectacle en images animées sous la forme du *flip book*. Plus encore, le cadrage rapproché et la participation d'une main anonyme feuilletant ces fiches photographiques transforment le système anthropométrique en jouet optique, l'enchaînement rapide des portraits entraînant, le temps d'un plan, une esquisse de folioscope. Avec, à nouveau et comme instrument physiologique d'animation des images, le pouce commun au mécanisme de feuilletage du folioscope et à la main qui, dans le plan de *You Can't Get Away With It*, soulève une carte après l'autre, pour produire la succession des images.

Le pouce n'est pas anodin, dans l'histoire de l'anthropométrie judiciaire. Parler d'identification digitale, sans nuance, c'est ignorer la singularité de ce doigt. Il occupe en effet un rôle à part dans l'inscription des empreintes digitales. Sa position sur la main le rend difficile à imprimer en même temps que les quatre autres doigts ; pour cela, Galton précise qu'on en produira une impression roulée, non simultanée à l'impression plane des quatre autres sur une même fiche<sup>430</sup>. Il n'y a donc pas cinq doigts, mais quatre plus un. Ce dernier pose une difficulté particulière à l'identification, qui est déjà attestée par Galton dans ses écrits techniques. Or la singularité du pouce trouve un destin précis dans *Big Brown Eyes*, le film de Raoul Walsh, ce qui invite à retourner à la fiction. Le dialogue entre la réalité des pratiques de l'anthropométrie et la fiction hollywoodienne permet d'aborder une résistance physiologique naturelle à l'identification : celle du pouce.

### II.2.3 Le pouce et son mouvement

Tous les personnages suspects, dans *Big Brown Eyes*, se distinguent par leur pouce. Benjamin Battle, d'abord, vague truand familiarisé avec les forces de l'ordre au rythme de ses

<sup>429</sup>Comme le rappelle Hélène Samson, Bertillon « Il avait été à même de constater, à l'occasion de bavures, que la ressemblance photographique pouvait être trompeuse, sans compter que déguisements, blessures, chirurgies pouvaient rendre un individu méconnaissable ». « Autour du portrait d'identité : Visage, empreinte digitale et ADN », art. cit, p. 73.

<sup>430</sup>Francis Galton, *Fingerprint Directories*, op. cit., p. 63.

menus larcins, est aussi familier du poste de garde à vue que du salon de barbier où travaille Eve. Il la salue par surprise en glissant son pouce le long de sa colonne vertébrale. Elle lui lance un regard noir et une phrase désabusée : « I know it was you ; I know the feel of your fingerprints »<sup>431</sup>. Avant que la reconnaissance accidentelle d'une empreinte ne dévoile l'identité du voleur de bijoux, le pouce de Battle passe déjà pour sa signature. Avec, cependant, un retournement étrange : là où, comme nous l'avons vu, l'anthropométrie rencontre quelques difficultés à intégrer le pouce dans son système de classification, c'est ce doigt qui dévoile ici l'identité de son propriétaire. C'est que la peau (du pouce de Battle) se révèle à une autre peau (celle du dos d'Eve) avec plus de facilité qu'elle ne se laisse imprimer sur les fiches cartonnées de l'anthropométrie<sup>432</sup>.

Battle est également identifié par une autre forme de signature digitale. Elle ne provient pas de ses dermatoglyphes, mais d'un geste de la main. Le personnage se présente toujours à d'éventuelles conquêtes féminines d'une chiquenaude contre la visière de son chapeau, geste qui fait basculer le couvre-chef sur un côté du crâne [Fig. 139 ; Fig. 140], rappelant le port asymétrique des feutres chez les membres de la mafia des années 1920.

Or ce geste trahit la présence de Battle sur les lieux du crime de l'enfant : pendant que ses complices négocient le rachat des bijoux volés, Battle reste à distance. En attendant ses complices, il salue une promeneuse de ce drôle de geste de la main. La promeneuse est ensuite entendue comme témoin du meurtre. Elle n'a identifié personne mais se souvient de cette étrange pichenette, qu'Eve associe immédiatement aux pauvres numéros de charme de Battle. Ici, l'identification « digitale » ne passe donc pas par une inscription signalétique sur la surface du corps, mais par un geste, un comportement impliquant le mouvement des doigts comme signature physiologique. Ce geste est alors aussi profondément associé au corps de son auteur que ne peut l'être la signature dactylographique d'une empreinte. La séquence de charme chez le barbier, où Battle salue Eve de la sorte alors même qu'il ne porte pas son chapeau, constitue l'équivalent d'un enregistrement d'empreintes, Battle se signalant à Eve par

431 L'acuité de la peau qui reçoit le contact d'empreintes digitales constitue un sujet d'étude à part entière. En 2011, on trouve ainsi dans le blockbuster *Fast Five* (Justin Lin, 2011) la représentation d'un corps jouant de sa sensibilité pour prélever et récupérer des empreintes : Gal Gadot interprète une agente du Mossad qui s'offre, faussement naïve, aux avances de l'odieux criminel Hernan. Son bikini retient discrètement le contact des doigts baladeurs, enregistrant les empreintes et les offrant à la duplication, et donc à la contrefaçon.

432 On trouve déjà, dans l'épisode « Le Mort qui tue » du *Fantômas* de Feuillade, la peau de la princesse Davidoff comme toile d'apparition des empreintes – son cou, plus exactement, où les empreintes volées par Fantômas au céramiste Jacques Dollon apparaissent comme signature de l'identité du voleur du collier de perles.

les doigts. L'exécution de ce geste est ainsi profondément révélatrice de l'identité de son auteur : pas exactement un signe anthropométrique, mais la manifestation d'une signature individuelle. L'identité réside donc ici deux fois dans les doigts : aussi bien dans les « arabesques insensés »<sup>433</sup> des dermatoglyphes, à l'extrémité de chaque dernière phalange, que dans le geste que ces doigts effectuent presque malgré eux, comme un réflexe, une signature comportementale. Cette séquence fait en cela écho au projet d'identification par reconnaissance physiologique (plus qu'anthropométrique) que, selon Boleslas Matuszewski, le cinéma pourrait contribuer à accomplir<sup>434</sup> : art de l'animation du corps, le cinématographe détiendrait une faculté d'expression dynamique des gestes, qui prolongerait l'identification au-delà des formes arrêtées du corps humain. Cette appréhension possible du mouvement permettrait ainsi de cataloguer à la fois l'apparence immobile du portrait, la trame microscopique du corps, et la manière singulière par laquelle ce corps se met en mouvement, à l'échelle macroscopique.

Le souvenir de la pichenette crâneuse de Battle produit chez Eve la reconnaissance d'un geste absolument individuel – une autre forme de déjà-vu. Le retour d'un geste connu provoque un trouble chez la spectatrice : Eve se remémorant le mouvement de Battle, et comprenant la criminalité réelle, impardonnable et véritablement monstrueuse de celui qu'elle prenait pour une simple crapule. L'identification révèle ici son mécanisme itératif fondamental, en ajoutant les gestes et les attitudes au catalogue de tout ce qui peut être identifié par la répétition : et quel meilleur dispositif pour se souvenir des gestes – au-delà de la seule mémoire photographique des formes arrêtées –, que le cinéma ?

Car l'identification des empreintes peut être considérée, à la lecture de Galton, comme prolongement naturel du savoir-faire photographique. La dextérité, le geste subtil de la main, ne se situe pas seulement du côté des doigts identifiés ; elle concerne également le geste identifiant : pour Galton, les techniciens les plus capables d'appliquer la méthode du relevé d'empreintes sont les photographes.

La pratique de la prise d'empreintes doit être naturellement prise en main par les photographes qui, en plus d'être nombreux, ont d'étranges prédispositions pour cela car, en tant que groupe, ils présentent des facultés naturelles en termes de dextérité [*manual dexterity*] et d'habileté mécanique [*mechanical ingenuity*]. Ayant produit des

433Giorgio Agamben, « Identité sans personne », art. cit., p. 75.

434« À côté des fiches anthropométriques, des "fiches cinématographiques" permettraient de fournir un signalement plus complet d'un individu déjà condamné, "en faisant connaître son aspect véritable, sa démarche, ses allures naturelles." », Alain Carou, « Une nouvelle source de l'histoire, de Boleslas Matuszewski (1898) », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2012, n° 1, p. 19.



impressions de qualité, ils pourraient les reproduire autant de fois que nécessaire, les agrandir éventuellement, tandis que l'archivage et la conservation des négatifs entreraient dans leurs pratiques professionnelles habituelles. Étant occupés par une méthode d'identification, une seconde méthode permettant d'obtenir les mêmes résultats renforce le travail qui leur incombe déjà<sup>435</sup>.

L'articulation entre la prise d'empreintes et la photographie s'exprime en termes de dextérité, puisque Galton couple à la main représentée la main experte chargée de la représentation. L'expertise manuelle nécessaire selon Galton tempère alors l'idée d'une délégation pure et simple du processus à la mécanique autonome de la prise de vue. Au contraire, seul le geste habile du photographe peut sublimer le dispositif en soumettant l'image aux procédures (reproduction en série, grossissement) qui permettent de l'interpréter. Le photographe perd alors de son expertise visuelle au profit d'un travail tactile, tout aussi indispensable à la lisibilité des images. Pour Galton, la formation photographique fournit ainsi un contingent de techniciens caractérisés par l'adresse de leur main. L'identification des empreintes, méthode doublement « manuelle », prend alors la forme d'un traitement de la main par la main.

Or *Big Brown Eyes* reproduit exactement ce schéma, en substituant simplement à la main du technicien judiciaire celle d'Eve, l'employée du salon de manucure, qui révèle à la suite d'un soin l'empreinte de Morey, immortalisée par du talc sur la surface d'un miroir [Fig. 128]. Ce sont ses gestes experts qui concourent, bien qu'accidentellement, à l'impression et à la révélation des empreintes du coupable. Là où le geste (la pichenette) identifie Battle, c'est l'empreinte dactylographique « classique » qui trahit finalement Morey, le faux détective privé, véritable truand. Eve, en révélant une image par le travail de ses mains, assume le savoir-faire que Galton déléguait aux photographes.

Face à cette expertise, le film décrit ce qui distingue les individus capables de se déprendre de leur identité, de ceux dont l'identité leur colle littéralement à la peau. Barr, le détective interprété par Cary Grant, offre ainsi plusieurs numéros de ventriloquie qui illustrent cette faculté de divergence par rapport à soi-même. Cherchant à reconquérir Eve, qui refuse de lui ouvrir sa porte, il élabore à portée de l'ouïe de cette dernière, une conversation avec une

---

435« The occupation of finger printing would, however, fall more naturally in the hands of photographers, who, in addition to being found everywhere, are peculiarly well suited to it, for, taken as a class, they are naturally gifted with manual dexterity and mechanical ingenuity. Having secured good impressions, they could multiply them when necessary, and enlarge when desired, while the ticketing and preservation of the negatives would fall into their usual business routine. As they already occupy themselves with one means of identification, a second means of obtaining the same results is allied to their present work. », Francis Galton, *Finger Prints*, op. cit., pp. 147-148 (nous traduisons).

femme aguicheuse imaginaire, à qui il donne vie en parlant avec une voix haut perchée. De l'autre côté de la porte, Eve guette cette conversation à l'aveugle et, piquée de jalousie, ouvre enfin la porte à Barr, qui se révèle seul dans le couloir, fier de son tour vocal. La modulation d'une voix parfaitement distincte de la sienne permet à Barr d'exprimer des identités autres que la sienne. « Pur symbole de l'aisance verbale »<sup>436</sup> selon Jacqueline Nacache, Cary Grant ventriloque exprime ici la puissance d'un travestissement maîtrisé et d'un dédoublement virtuel, par comparaison avec l'incapacité des coupables à se distinguer de leur propre corps. Car les coupables sont trahis par un geste (Battle) ou par une empreinte (Morley) : Barr a trouvé dans l'appartement du tueur d'enfant un verre portant l'empreinte d'un pouce barré d'une cicatrice. Plus tard, en époussetant les instruments ayant servi aux soins de manucure de Morley, Eve découvre, en soufflant du talc à la surface d'un miroir, une empreinte cisailée qui désigne son porteur sans équivoque. L'inspecteur déclare en guise de morale, dans les dernières secondes du film : « Un homme portant une cicatrice au pouce ne devrait jamais faire de manucure ! »<sup>437</sup>.

La révélation cosmétique de l'empreinte dépeint ici l'art de la manucure en méthode d'enquête, à la faveur d'un déplacement du rapport à la peau. La surface cutanée suscite en effet deux expertises et deux formes de regards successifs : d'abord, en tant que matière première offerte au soin et à l'entretien, puis en tant que ressource sémiotique, abritant à sa surface un texte encodé. En tant que protocole de taille des ongles, d'hydratation et de ponçage, la manucure est une parente lointaine de la chirurgie de reconstruction : sous les onguents et les coups de lime, la main change de forme, ne serait-ce que de façon infime, ce qui tend à inscrire la manucure du côté de la plasticité du corps. Paradoxalement, elle participe en fin de compte à l'identification, en fixant une empreinte sur le miroir : au lieu de s'inscrire dans sa fonction traditionnelle de métamorphose, elle concourt à l'arrestation d'une forme accusatrice.

Cette révélation procède d'une inversion de la fonction graphique de la main. Dans le cadre d'une manucure, la main soignée est offerte aux retouches de l'esthéticienne. En d'autres termes, c'est une toile, un support accueillant un travail de représentation. Or ici, la main n'est plus le support mais bien l'instrument d'une auto-représentation graphique. Avec pour

---

436Jacqueline Nacache, « Comédie américaine : Le moment du double », in *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, op. cit., p. 83.

437« A man with a scar on his thumb should never have his nails manicured ! »

signature une empreinte détériorée : c'est la cicatrice qui rend l'empreinte identifiable à l'œil nu, et donc instantanément signifiante à l'échelle d'un plan de cinéma. Car se joue ici le problème fondamental qui se posait déjà dans *You Can't Get Away With It* : comment rendre une empreinte lisible pour le spectateur de cinéma dans l'économie d'un seul plan, sans l'intervention d'un laborieux légendage de l'image révélant des points de concordance entre deux empreintes ? Comment faire du déchiffrement d'une empreinte un objet de spectacle à l'écran ? Car en réalité, l'identification procède d'un balisage méthodique du regard difficilement représentable au cinéma. Le décodage digital implique un protocole lent et microscopique, relativement inenvisageable pour le rythme vivace du récit Hollywoodien. Pour cette raison, la comparaison d'empreintes semble fournir un bien mauvais sujet au cinéma. Des parades sont nécessaires pour l'exprimer à l'écran sans verser dans de longues séquences de décryptage.

Dans *You Can't Get Away With It*, la solution consiste à faire l'économie pure et simple de l'empreinte au profit du portrait photographique. Nous avons pu l'observer : le film produit un face-à-face entre les portraits soumis à l'identification. Ainsi, l'empreinte digitale ne constitue jamais, dans ce film, le véritable objet d'investigation. Plutôt, elle donne lieu à une image qui lui est associée, celle du portrait photographique – qui est, lui, bien plus aisément traitable par l'image. Nous avons vu par ailleurs que cette paresse apparente du dispositif (qui s'en remet à l'image figurative du portrait photographique, plus familière au cinéma que les arabesques digitaux) restitue par ailleurs la structure fondamentale de l'identification, à savoir le déploiement d'un regard appréhendant deux images à la fois, ce que Stoichita nomme « codification de la double prise de vue »<sup>438</sup>.

Walsh propose une autre manière d'apprivoiser à l'écran la forme cryptique de l'empreinte et la méthode laborieuse de son identification. La solution est simple, bien que paradoxale : *au cinéma, les empreintes ne sont identifiables que dans la mesure où elles présentent un signe de dégradation*. Elles ne s'offrent à l'identification que sous une forme altérée, et donc illisible pour le système de détection automatisé. L'analyse d'empreintes intactes est un processus trop laborieux ; au contraire, des empreintes altérées portent un sceau clair et net, qui permet au spectateur de partager avec l'enquêteur, sans le renfort incommode d'un décryptage minutieux, le plaisir de l'identification. La cicatrice déplace l'empreinte intacte, microscopique, du côté de l'image macroscopique, accessible à l'œil nu. Les rapports

---

438Victor I. Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, op. cit., p. 243.

entre cinéma et techniques d'identification semblent à ce titre complémentaires : là où ces techniques ne peuvent traiter une empreinte barrée d'une cicatrice, le film prend le relai et interprète cette cicatrice comme une signature encore plus éloquente qu'une empreinte intacte. C'est qu'à l'écran, la cicatrice abîmée est presque équivalente à un portrait photographique : elle porte, à l'échelle macroscopique, une signature suffisante – là où l'empreinte intacte requiert un lent décodage microscopique qui ferait rupture dans la promptitude du récit hollywoodien.

Le prélèvement et l'interprétation de l'empreinte sont ici simultanés : le souffle d'Eve sur la surface du miroir produit une image qui ne requiert aucun décodage, tant la cicatrice est distincte. À ce titre, la production d'une image par le souffle est une méthode peu commune. On la connaît mieux sous l'appellation d'« aérographe », le terme désignant un stylet qui permet à une source d'air de propulser de fines gouttelettes vers une surface de projection. L'avantage de l'aérographe consiste à produire des motifs ou à appliquer des couleurs sans l'intermédiaire d'un ustensile entrant en contact direct avec la surface à colorer : seule la matière pigmentaire s'y imprime. *Big Brown Eyes* emploie le souffle d'Eve comme source d'air, et le talc comme matière pigmentaire. En cela, par la participation du souffle à la méthode anthropographique, le film dialogue avec une autre production hollywoodienne consacrée à la contrefaçon du corps sous surveillance, *Charlie Chan : Dark Alibi*, réalisé par Phil Karlson en 1946.

Un ancien détenu est arrêté, à peine sorti de prison, pour le braquage d'une banque : on a trouvé ses empreintes sur les lieux du méfait. Le détective Charlie Chan est recruté par la fille de l'accusé, qui prétend s'être trouvé ailleurs au moment du braquage. Chan requiert les services du laboratoire de la prison, afin de déterminer s'il a été possible de contrefaire les empreintes digitales de l'accusé. Cela donne lieu à une séquence pédagogique à propos des empreintes digitales, le technicien de laboratoire produisant un bref exposé sur les conditions physiologiques nécessaires au dépôt d'empreintes. Les premières tentatives sont infructueuses. Le technicien produit une main factice en gomme, qui comporte bien des empreintes artificielles fidèles à la main originale, mais l'artifice ne peut laisser de traces valables car l'artefact ne produit pas de sébum, qui est l'« encre » physiologique ultrafine grâce à laquelle les dactylographes laissent leur trace à la surface du monde. Le technicien du service des empreintes tente de substituer cette matière organique par de l'huile végétale, ce qui brouille

l'impression. Finalement, le test des empreintes artificielles fonctionne grâce à un mélange d'huiles animales. Pour parfaire la démonstration, le technicien revêt le gant factice de la main gauche [Fig. 141]. De l'index de la main droite, il applique sur chaque dernière phalange gauche quelques gouttes de cette huile – avec la délicatesse d'un soin de manucure [Fig. 142]. Puis il appose les empreintes digitales factices sur un support qu'il recouvre ensuite d'une matière poudreuse grise, à l'apparence de cendre [Fig. 143]. Vient enfin le geste aérographique de révélation des empreintes : le technicien souffle sur la surface, évaporant toute la cendre ou presque, l'huile animale retenant en arabesques précis cinq empreintes parfaitement nettes. La consultation à la loupe de ces empreintes confirme la réussite de l'expérience [Fig. 144] – le jeu entre le point de la loupe et le flou du fond faisant entrer les empreintes dans un régime de représentation proprement cinématographique.

Cette séquence fait écho à des développements historiques de l'identification des empreintes. Au départ, les seules empreintes exploitables sont celles que l'on peut repérer à l'œil nu. Puis, rapidement, la découverte du rôle joué par le film de sébum qui recouvre la peau humaine permet de faire apparaître des empreintes latentes : les empreintes ne sont plus seulement le fruit de leur propre tracé, elles résultent aussi d'une révélation artificielle. Cela étend considérablement l'emprise de l'identification digitale. Car dans un premier temps, l'identification ne peut reposer que sur l'inscription accidentelle de la main elle-même, à la faveur d'une trace de sang, de suie, ou de n'importe quelle matière faisant office de pigment. Les empreintes latentes, révélées par des techniques picturales, offrent à l'enquête une sorte d'inframonde complémentaire au monde déjà visible, un terrain d'investigation jusqu'alors insoupçonné. Dès 1892, le médecin criminologue René Forgeot, élève de Lacassagne, décrit une manière de « faire apparaître des traces de doigts par exemple laissées à l'état latent sur un papier »<sup>439</sup>, ce qui constitue une expansion considérable des preuves potentielles par rapport à la seule collecte des empreintes visibles. Les empreintes ne sont donc pas seulement rendues accessibles par un acte d'auto-représentation accidentel : l'expression d'empreintes latentes engage un acte graphique de la part de l'enquêteur lui-même, qui corréle analyse et représentation. L'identification suppose alors un acte d'image, là où l'étude des signes manifestes se contente de recueillir des signes déjà visibles sur la surface du monde. L'enquêteur devient aussi, à ce titre, dessinateur, ou en tout cas coloriste de motifs imperceptibles avant son intervention.

---

<sup>439</sup>René Forgeot, « Des lignes papillaires et des empreintes au double point de vue médico-légal et ethnographique », *Publications de la Société Linnéenne de Lyon*, No. 11, 1892, pp. 19-26.

La méthode d'apparition aérographique des empreintes exprime cette transformation méthodologique de manière particulièrement appropriée à l'image animée, en étroite collaboration entre l'œil et la main. Le souffle révélant, au sein de la masse indistincte de cendre ou de talc, une image nette, rappelle en quelque sorte la mise au point cinématographique, le passage du flou au net, de l'informe à la forme. Ainsi, la densification d'une image hors du magma informe d'où elle provient (ici, la couche de poudre grise appliquée par le technicien) rappelle surtout que l'image procède d'un tâtonnement, et, en cela, d'un projet tactile aussi bien qu'optique – le cas de l'empreinte *digitale* fournissant un motif illustrant littéralement cette interprétation. Martine Beugnet rappelle ainsi les affinités entre l'expérience du flou et les formes du tactile cinématographique :

Perspective qui s'annule, formes et couleurs qui s'altèrent, se défont et se diffusent ou au contraire se reforment, se condensent et se détachent du fond : lorsque, dans les fluctuations entre net et flou, le processus d'apparition et de disparition se déploie dans le plan, l'expérience sensible de l'image s'intensifie, la vision s'ouvre aux autres sens<sup>440</sup>.

Aux autres sens, et plus précisément au toucher :

Qu'est-ce qui fait que ces images me *touchent* ? Sans doute le glissement, rendu possible par l'imprécision de la forme, du lisible vers le sensible, du visuel vers le tactile (c'est peut-être de son affinité avec notre mémoire sensorielle la plus enfouie, celle qui précède la parole, que le flou tire sa force affective)<sup>441</sup>.

Les deux séquences en miroir de *Big Brown Eyes* et de *Charlie Chan : Dark Alibi* proposent à ce titre bien davantage qu'une simple représentation des méthodes d'enquête anthropométriques : elles figurent à l'écran des avènements d'images, qui transitent de l'état de figures virtuelles à celui de figures manifestes, avec dans chaque cas, comme motif d'articulation du visible et du tactile, la rencontre entre une main révélée et une main révélatrice. Le flou évoqué par Beugnet n'est pas généré par un errement de la prise de vue, mais par une matière première (talc ou cendre) qui recèle les formes et suspend l'identification. L'empreinte digitale se manifeste finalement, le souffle taillant dans cette matière première une forme lisible. La main fournit donc à la fois la méthode de formation d'une image et l'objet révélé par l'image. L'empreinte peut alors revendiquer une provenance matérielle qui l'apparente peut-être davantage à la sculpture qu'à la photographie et au cinéma. En effet, le talc et la cendre sont d'abord des matières minérales à partir desquelles émergent des représentations du corps humain, comme un buste sort du marbre. Bien sûr, le souffle

---

440 Martine Beugnet, *L'attrait du flou*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma / Motifs », 2017, p. 53.

441 *Ibidem*, p. 87.

d'Eve et du technicien de l'identité judiciaire constituent deux burins bien délicats, et la « taille » aérienne de l'image procède, plus que la violence du burin, à une douce évaporation. C'est que l'empreinte exprime ici son identité limite, à la fois tangible et désincarnée, infime matière organique (quelques millilitres de sueur ou de sébum) et image immatérielle du corps transformé en signe.

L'empreinte relève ici d'une logique soustractive : elle apparaît à la faveur de l'élimination d'un surplus de matière. Cela contraste avec le paradigme classique, qui envisage la formation des images par accumulation de matière picturale<sup>442</sup>, encre, pigment ou cristaux d'halogénure d'argent<sup>443</sup>. En cela, la révélation aérographique de l'empreinte forme une technique picturale « propre », qui se déleste de la matière plus qu'elle ne l'accumule. Technique rare, et en cela proche de la sculpture : la forme apparaît par soustraction d'un surplus de matière première. Dans *Dark Alibi*, cette soustraction prend même la forme d'une réduction de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité. La dispersion de la poudre grise par le souffle fait subitement basculer l'empreinte dans un régime bidimensionnel, en évacuant le monticule de poudre qui recouvre la feuille de papier au profit d'une image plane. Ainsi l'empreinte vaut pour conversion du réel en son double pictural ; dans le passage de la présence du corps à sa représentation, de l'organe (la main, ici) à son double figuratif. On peut en déduire alors que la technique procédurale d'apparition d'une empreinte est relative à la maîtrise du principe même de représentation. Toute enquête anthropométrique est d'abord un acte d'image, le pouvoir de l'enquêteur étant entièrement corrélé à la conversion du réel en ses équivalents picturaux.

Ce rapport entre le corps et sa version picturale touche évidemment au cœur des théories du dispositif cinématographique (et, avant lui, de celles du dispositif photographique). L'empreinte, comme l'image, oscille entre une ontologie de l'objet tangible, incarné, et une puissance virtuelle, immatérielle. Dans *La Ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman formule cette antagonisme par une série d'alternatives qui semblent à chaque fois aussi valables les unes que les autres pour caractériser l'empreinte :

Le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ?

<sup>442</sup>Un contrepoint possible pourrait être apporté par les *photogenic drawings* de Henry Fox Talbot. Dans *The Pencil of Nature* (Londres, Longman, Brown, Green et Longmans, 1844), Talbot décrit comment il est parvenu, entre 1833 et 1844, à développer une technique permettant de faire apparaître, sur un support photosensible, les contours d'un objet placé à sa surface et révélé par la seule action de la lumière. Chez Talbot comme dans *Dark Alibi*, l'image n'apparaît qu'après le retrait d'une matière excédentaire.

<sup>443</sup>André Gaudreault et Solène Secq de Campos Velho, « La stochastique des cristaux d'halogénure d'argent : l'histoire mouvementée des procédés cinématographiques de restitution du mouvement », *1895*, No. 82, 2017, pp. 35-51.

Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L'identité ou bien l'indéfinissable ? [...] Le contact ou bien l'écart ?... Je dirai que l'empreinte est « l'image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact<sup>444</sup>.

« L'empreinte » désigne à la fois le processus et l'objet qui en résulte : objet liminal, qui appartient pleinement à des réalités inconciliables, comme le montre l'énumération citée par Didi-Huberman. Le trouble le plus déterminant véhiculé par l'empreinte est lié à son anachronisme qui « consiste dans la collision [d'un] *toujours* avec un *après* qui en produit, dirai-je, l'*ouverture* : le dévoilement et la défiguration mêlés »<sup>445</sup> : l'empreinte n'existe que par la tension entre non pas un passé et un présent, mais un temps révolu et un temps ultérieur. Cette disponibilité de l'empreinte à un temps à venir lui offre une existence encore indéterminée, régie par le principe qui veut qu'avec l'empreinte, « *on ne sait jamais exactement ce que cela va donner*. La *forme*, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement « pré-visible » : elle est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte* »<sup>446</sup>. À ce titre, la faculté à reproduire artificiellement l'empreinte d'un autre, comme dans *Dark Alibi*, constitue une technique de contrôle suprême, à l'ère anthropométrique. « On ne sait jamais exactement ce que cela va donner » : l'empreinte suggère des usages à venir. C'est un pouvoir que Fantômas détenait déjà en déposant sur les scènes de ses propres crimes les empreintes accusant l'infortuné céramiste Jacques Dollon, dans « Le Mort qui Tue ». Le don de représentation et de clonage des empreintes est entièrement corrélé à un don de projection dans le temps : pouvoir reproduire les empreintes d'un autre, c'est se doter de la capacité à l'interpréter, à se glisser dans sa peau, et à se réapproprier son existence. Une fois encore, le cinéma semble observer son propre *modus operandi* à travers l'anthropométrie. En effet, il y a entre l'empreinte digitale et l'image d'un corps cinématographié une différence de degré, et non de nature : chacune traduit la réalité physique du monde en équivalents graphiques offerts à la reproduction technique, ainsi qu'à des processus d'identification – légale ou affective.

Mais là où Didi-Huberman identifie l'*ouvert* de l'empreinte, l'apparition des ridicules

---

444 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 18.

445 *Ibidem*, p. 29.

446 *Ibidem*, p. 33.



digitales ressemble plutôt, dans *Big Brown Eyes* et *Dark Alibi*, à un piège qui se referme. Cette nuance se joue peut-être entre la main et le doigt. Là où l'art préhistorique identifie la main négative comme figure universelle<sup>447</sup>, l'empreinte anthropométrique apporte au contraire le signe d'une identité particulière en réduisant la main au doigt, la silhouette au relief, le contour à la surface. Cette emprise sur l'empreinte s'exprime ainsi à la fois dans la diégèse et dans le dispositif cinématographique lui-même : si l'enjeu de cette séquence est cinématographique, c'est parce qu'il porte avant tout sur la capacité de l'empreinte à démultiplier son référent, et à inclure ces doubles dans un dispositif technique capable de les disséminer. Fantômas faisait paraître Dollon dans son propre « film » en accomplissant ce que Didi-Huberman identifie comme « grand pouvoir des empreintes, leur *magie* essentielle : une adhérence capable de dissémination »<sup>448</sup>. Car il est bien question de magie (magie noire, certainement) du clonage : nous assistons chez Fantômas, comme dans l'atelier de l'identification de *Dark Alibi* à des tours de magiciens ayant enfin perfectionné leur instrument : la main factice faite main matricielle, génératrice de versions d'un homme cloné à son insu. Car l'empreinte détourne ici la fonction mortuaire, « terminale », qui lui a souvent incombé<sup>449</sup>. Au contraire, l'impression d'une empreinte « fidèle » provoque ici le vertige de la génération de la vie – ou, en tout cas, d'une forme équivalente à la vie et susceptible de passer pour elle. Cela permet d'envisager un autre pouvoir né de la maîtrise des empreintes digitales : non pas un pouvoir d'authentification et d'identification, mais un pouvoir d'usurpation qui permet de se glisser, à partir d'une empreinte, dans la peau d'un individu – ce qui dessine, dans une période cinématographique plus récente, les contours d'un imaginaire de la génétique et du clonage.

## II.2.4 Emprunts de l'empreinte : moulage et génétique

Dans une séquence célèbre de *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991), le robot métamorphe T-1000 (Robert Patrick) emprunte les traits d'un gardien d'hôpital à partir de la seule empreinte du pas de ce dernier [**Fig. 145** ; **Fig. 146**]. Pour Erik Bullot, le rapport à l'empreinte sert ici à illustrer une esthétique du camouflage plutôt qu'une technique d'identification. Plus précisément, Bullot identifie une rupture dans la pratique du

<sup>447</sup>*Ibidem*, p. 45.

<sup>448</sup>*Ibidem*, p. 73

<sup>449</sup>Cf. le chapitre de *La Ressemblance par contact* consacré aux moulages funéraires, « Formes mortifiées : L'empreinte comme deuil », *ibidem*, pp. 115-135.

camouflage :

Considérons le pas, l'intervalle entre ces deux formes de camouflage : l'une, liée à l'âge classique du cinéma, gouvernée par une logique de l'indice, de la trace, du moulage ; l'autre, contemporaine, par celle de l'enveloppe, du *morphing* et de la métamorphose. En analysant l'empreinte de pas du gardien de l'hôpital sur le carrelage, le T-1000 peut emprunter son apparence. [...] Si l'indice sert encore de trace originelle sous la forme du pas sur le sol, il ne suppose plus une réplique à l'identique à la manière d'un moulage. Il est le fragment géométrique qui permet de reconstruire, grâce au calcul, l'ensemble de l'organisme<sup>450</sup>.

L'empreinte intègre ici la panoplie des techniques de camouflage disponible : elle offre, comme un costume, la possibilité d'endosser une nouvelle apparence. Bullot mentionne la source géométrale de cette métamorphose ; le quadrillage en dalles noires et blanches amplifie cet effet de morphing mathématique. Apposée sur ce sol orthonormé, l'empreinte de pas s'inscrit dans un espace de commensuration du monde. Le quadrillage rappelle ainsi l'autorité de la grille décrite par Rosalind Krauss au début des années 1980. Rappelons que pour Krauss, la grille est

Bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et va à l'encontre du réel. C'est ce à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par l'absence du relief qui résulte de ses coordonnées, la grille est le moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. Par l'entière régularité de son organisation, elle est le résultat, non pas de l'imitation, mais d'un décret esthétique. Dans la mesure où son ordre n'est que relation pure, la grille est une manière d'étouffer la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre<sup>451</sup>.

La séquence suggère une fonction supplémentaire de la grille, par rapport à ce que décrit Krauss. Pour Krauss, la grille fournit une surface de destination des « objets naturels » : c'est un lieu virtuel où les dimensions du réel se trouvent assujetties à une planéité commune. La grille ne doit plus rien au réel, et trouve précisément sa raison d'être dans en « tourn[ant] le dos au réel ». Pour Krauss, la grille soumet les objets réels à une loi de mise en ordre, de traduction des formes visibles en valeurs relatives à un système de mesure qui les comprend et les traite toutes. Alors, pour Krauss, le pouvoir de la grille n'implique pas tant une question de représentation que de gestion, de mesure et d'arrestation du représenté. Le maillage serré de la grille aplanit et régule le visible en déposant à sa surface un voile quadrillé<sup>452</sup>.

---

450Erik Bullot, « Éloge du camouflage », art. cit., p. 188.

451Rosalind Krauss, « Grilles », *Communications*, No. 34, 1981, p. 167.

452Jean-Louis Comolli rejoint Krauss dans sa description du voile transparent décrit par Leon Battista Alberti, tuteur guidant la main de l'artiste : « Ces films coupent (le mot est d'Alberti, qui nomme le voile : "intersecteur") les rayons lumineux composant la fameuse pyramide visuelle reliant l'œil à l'objet. Ainsi le visible est-il soumis à un programme rationnel qui le redessine [...]. Le voile s'interpose entre l'esprit et le monde pour réguler le visible », *Cinéma contre spectacle, suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*,

La séquence du film de Cameron démontre que l'échiquier est une grille « améliorée », qui renoue avec une fonction mimétique. Il s'agit moins de tordre le bras au réel pour le faire entrer dans une case de l'ordre de la représentation picturale « antimimétique », que d'atteindre au contraire une forme de calibrage du réel, dans le but de le reproduire. Le T-1000 inaugure une autre forme de rapport à l'espace quadrillé : non plus pensé comme un grillage ou un tamis, mais comme socle de la duplication, ce qui fait écho à certains motifs et dispositifs visuels représentant la représentation elle-même. On connaît la puissance générative du motif du damier. Après Erwin Panofsky<sup>453</sup>, Hubert Damisch a décrit, dans le champ de l'histoire de la peinture, le damier comme site de construction de figures picturales. À ce titre, Damisch propose une interprétation particulièrement précieuse, pour nous, de la forme « échiquier ». Énonçant les qualités diverses de l'échiquier, il identifie la symétrie du dispositif comme qualité spécifique de l'échiquier. Selon Damisch, la disposition spéculaire fait de l'échiquier un objet entièrement voué à la représentation :

La description du jeu d'échecs se confond avec le mouvement qui fait la société se réfléchir en lui. Le dédoublement en miroir permet d'extérioriser la division, les conflits internes qui caractérisent cette société sous l'espèce d'un affrontement fictif, sur le mode d'un duel – en un mot : *de les mettre en représentation*<sup>454</sup>.

L'échiquier serait, par excellence, le site d'une ressemblance mimétique, d'un face-à-face. La séquence de camouflage par morphisme, chez Cameron, répond exactement à ce projet : tout corps présent sur un damier est sujet au dédoublement. Lieu de reproduction symbolique des querelles sociales et politiques pour Damisch, l'échiquier comme dispositif mimétique touche ici les corps dans leur pure apparence plastique, jusqu'à ce que se forme, sous les yeux révoltés du corps original, un clone parfait [**Fig. 147**]. Cette séquence peut évidemment être lue comme expression du vertige de l'industrie hollywoodienne face au clonage numérique et aux techniques de capture du mouvement remplaçant la traditionnelle prise de vue réelle. La « capture » et la reproduction des apparences forment ainsi à la fois la méthode et l'objet de la représentation. Mais elles acquièrent également une signification particulière, dans l'histoire des rapports entre cinéma et empreinte. Plutôt que de participer à l'inscription d'une identité absolue, l'empreinte sert de support à la duplication, au clonage.

---

Lagrasse, Verdier, 2009, p. 24. Voir également la notion de vision « striée » chez Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge et Londres, The MIT Press, coll. « October » 1999, p. 75.

453Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. Voir aussi Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1998, pour l'étude des perspectives discordantes révélées par le damier de *L'Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti.

454Hubert Damisch, « L'échiquier et la forme "Tableau" », *Ligeia*, 2019, No. 169-172, Vol. 1, p. 34

Elle concourt en cela à la ruine de l'unique.

L'empreinte chemine donc à travers l'histoire du cinéma, en balisant au fil des œuvres l'intrigue des rapports mimétiques entre représentation filmique du monde et procédures d'identification anthropométrique. Travaillant le paradoxe de la « présence d'une absence » selon Didi-Huberman, l'empreinte éveille, dans la représentation cinématographique, le vertige du dédoublement de la figure humaine. Ainsi, dans ce cheminement, la simple question de la *représentation* plus ou moins « fidèle » des dispositifs de contrôle à l'écran est supplantée par le problème plus fondamental de la *participation* du cinéma aux dispositifs de contrôle. La facilité avec laquelle l'anthropométrie s'inscrit dans la représentation filmique suggère d'étranges parentés, qui semblent faire du cinéma un dispositif complice des dispositifs de surveillance. Mais on remarque en opposition à cela une forme de distinction diégétique de plus en plus prégnante, à la fin des années 1990. Nous avons cité l'article d'Alain Boillat, dans lequel l'auteur décèle une distance critique de plus en plus prégnante contre la surveillance, dans le cinéma américain industriel du début du siècle présent<sup>455</sup>. Boillat aborde plus spécifiquement le contexte post-11 Septembre : le déploiement de techniques de surveillance plus agressives dans l'espace public a déplacé l'héroïsme sur le terrain de la défense de la vie privée. Ce problème politique global (comment s'assurer une certaine discrétion, face à la toute-puissance des dispositifs de surveillance ?) suscite au cinéma une forme de discrétion spectaculaire. Ainsi, plusieurs œuvres inventent de nouvelles formes de furtivité. Cela donne lieu à un retournement dialectique. Là où la théorie de la « prise » de vue inscrit le cinéma dans l'ensemble des techniques de contrôle du visible, on assiste alors à un basculement du côté de la disparition, de l'éloge de l'invisible. Ce retournement, bien qu'accentué lors des scandales sur la surveillance diplomatique de la fin du XXe siècle, était déjà en germe dans le cinéma des premiers temps. L'agitation des corps filmés constitue un enjeu fondamental dans l'autocritique du cinéma comme technique de surveillance : ces corps rétifs à la prise de vue ont opposé à la prise de vue des gestes infilmables, trop rapides ou chaotiques pour être lisibles à l'écran. Or, là où l'agitation physiologique constitue un angle mort pour la plupart des techniques d'identification et de contrôle, le cinéma invente une sorte de génie chorégraphique qui offre, dans le mouvement, la possibilité d'une indétection.

---

<sup>455</sup>Alain Boillat, « Le héros hollywoodien dans les mailles de la télésurveillance et dans la ligne de mire du drone », art. cit.

## II.2.5 Chorégraphies

Rappelons ici que Boleslas Matuszewski fut l'un des premiers à envisager d'utiliser l'image animée comme technique d'identification<sup>456</sup>. Sous la plume de Matuszewski, le cinéma offre une version dynamique de l'anthropométrie, par la reconnaissance de la démarche des individus. Cette extension du domaine de l'identification rappelle certaines problématiques liées à la connaissance du corps humain : il y a entre l'identification des empreintes et l'identification des gestes un rapport similaire à celui qui lie anatomie et physiologie. Dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu consiste à combiner le mouvement à l'étude des structures inertes. Il n'y a donc pas nécessairement lieu d'opposer l'anthropométrie à l'identification par le comportement ou par le geste – car c'est bien ce que proposent les fondateurs de l'identification judiciaire : se débarrasser des aléas de l'attitude et de la vie dynamique des corps, au profit d'un système figeant les individus dans des poses et des portraits statistiques que l'agitation physiologique ne saurait perturber. Le cinéma propose au contraire d'ajouter le geste au catalogue des signes révélateurs de l'identité. En d'autres termes, le mouvement de la main de Battle, dans *Big Brown Eyes*, se situe à mi-chemin entre une stricte notation des signes émis par la surface des corps et l'expression du mouvement ; entre les empreintes qu'il imprime sur le dos d'Eve et cette pichenette qui signe sa présence sur les lieux du crime. Il faut le cinéma pour fantasmer l'identification par le geste et non par l'empreinte physiologique – pour envisager que le geste soit à la fois un instrument d'exercice du contrôle et une manière de lui échapper.

Car le geste mène une double vie à l'égard de l'identification : il peut donc signaler l'identité (la chiquenaude de Battle) ou, nous l'avons vu dans les films jumeaux *Subject for the Rogues' Gallery* et *Photographing a Female*, tendre vers le bougé, l'illisible, le flou qui, selon Martine Beugnet,

Renvoie alors le cinéma à ce qu'il a de moins maîtrisé : le mouvement incessant, vertigineux, qui anime la moindre particule de ce qui est capté ; le glissement, dans la durée du plan, de la figure (« contrôlée », immédiatement identifiable) vers son double informe – la fragilité de la frontière qui sépare la silhouette humaine de la simple tâche<sup>457</sup>.

Les errements de la mise au point fissurent la perfection de la figuration

---

<sup>456</sup>Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*, Paris, 1898.

<sup>457</sup>Martine Beugnet, *L'Attrait du flou*, op. cit., p. 13.

cinématographique. Mais, là où Beugnet caractérise en priorité les surgissements du flou dans l'acte même de prise de vue, les corps filmés peuvent aussi revendiquer leur désir de paraître brouillés, et embrasser leur destin de tâche, d'image informe : flouter eux-même leur propre apparence – c'est la leçon des contorsions du visage de la captive dans les deux films de 1904. Le flou devient alors instrument politique concurrent au pouvoir d'arrestation de la prise de vue. Cela compose le premier temps d'une histoire du geste parasite à l'écran qui est intimement liée au paradigme photographique : de manière élémentaire, pour échapper au portrait (compris ici à la fois comme objet photographique et comme ensemble des tracés anthropométriques), il faut bouger. Toutefois, là où la captive grimaçante oppose son agitation à la fois à l'appareil diégétique de l'identification judiciaire et à celui de la caméra, d'autres films démontrent plus radicalement un écart par rapport au modèle photographique. La représentation de corps flou(t)ant la prise de vue est au cœur de ce désir d'émancipation. On trouve ainsi, à l'écran, une forme d'apprivoisement progressif du corps agité, le flou conservant sa fonction de parasite pour les techniques diégétiques de contrôle, mais conservant aux yeux du cinéma une forme de netteté. L'image en mouvement se montre alors capable de représenter des corps irréprésentables pour les systèmes d'identification.

Le geste parasite, illisible, sorte de brouillage stratégique opposé à l'identification, prend alors la forme d'un spectacle esthétique parfaitement appréciable à l'écran. Le geste anarchique de la captive de 1904 est alors remplacé par un mouvement bien plus gracieux : du rictus en détresse à la danse, de la panique agitée au mouvement strictement calibré. De la grimace convulsive à la chorégraphie, en somme : un siècle plus tard, entre 1999 et 2014, cinq films présentent des corps échappant par une forme d'habileté chorégraphique à un regard surveillant : *Entrapment* (Jon Amiel, 1999) ; *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) ; *Ocean's 12* (Steven Soderbergh, 2004) ; *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007) ; et *Edge of Tomorrow* (Doug Liman, 2014).

Chez Spielberg, Tom Cruise interprète John Anderton, chef du service de détection des crimes par anticipation (« PreCrime », alimenté par les visions de créatures oraculaires dites « PreCogs »). Le système l'a identifié comme futur criminel à venir. Traqué, Anderton est accompagné d'une des créatures humanoïdes capables d'anticiper l'avenir. Dans un supermarché bondé, elle chorégraphie leur mouvement : pré-voyant qu'une nuée de ballons gonflés à l'hélium obstruera le champ de vision des agents à leurs trousses, elle lui ordonne de rester immobile, afin de profiter d'une obstruction du champ de vision des agents. De la même

manière, dans *Bourne Ultimatum*, l'ancien agent Jason Bourne (Matt Damon) tente de protéger un journaliste traqué par des tireurs dans la gare de Waterloo. Depuis un point de vue dominant, Bourne dicte au téléphone chacun des gestes que Ross doit effectuer afin de rester hors de portée des assassins. Dans ces deux cas, l'art de se soustraire au regard surveillant offre au cinéma le spectacle d'un étrange ballet, certains corps dictant à d'autres le moindre geste permettant de rester « invisible » diégétiquement – mais, bien sûr, accessible pour le spectateur.

Dans *Ocean's 12*, Vincent Cassel interprète le voleur Toulor, qui échappe au balayage des lasers protégeant un œuf de Fabergé, *L'Œuf au Carrosse du couronnement*, grâce à une danse rappelant un pas de hip-hop. La chorégraphie des faisceaux lumineux est conçue pour tracer dans l'espace tridimensionnel un maillage en mouvements si serrés qu'en théorie, aucun corps ne pourrait le traverser. Mais cette chorégraphie en génère une autre, concurrente, son négatif en quelque sorte : comme un contre-programme informatique, Toulor détermine une séquence de mouvements lui permettant d'esquiver chaque faisceau – aiguillé rythmiquement par la musique émise par les écouteurs qu'il place dans ses oreilles en début de séquence. Cette ruse chorégraphique en rappelle une autre, que l'on trouve dans le film *Entrapment* (Jon Amiel, 1999) : Catherine Zeta-Jones se déplace au sein d'un quadrillage de lasers invisibles à l'œil nu, guidée par la voix de Sean Connery, ce dernier étant doté d'un dispositif de vision infrarouge. On retrouve, comme dans le guidage de Bourne et de la « PreCog », la création d'un corps hybride par la fusion de deux sensorialités distinctes : le système nerveux-oculaire de Sean Connery, qui prononce à haute voix ses consignes aux membres de la marionnette Zeta-Jones.

Enfin, plus récemment, dans *Edge of Tomorrow*, Tom Cruise interprète un bureaucrate de l'armée américaine pris dans une boucle temporelle, lors d'une guerre contre d'inquiétantes créatures mécaniques. Rejouant chacun de ses mouvements à l'infini jusqu'à sa mort (et son retour à la vie en un identique point antérieur), il trouve dans cette vie éternelle l'occasion d'éprouver tous les échecs possibles et d'apprendre, échec après échec, la séquence de gestes lui permettant de survivre.

La chorégraphie, étymologiquement écriture d'un lieu, guide ici le corps dans le tracé d'un parcours au sein d'espaces balisés. Réfugié dans des contorsions précises et des pauses millimétrées, le corps furtif chorégraphié forme un écho à la notion d'« arabesques

insensés »<sup>458</sup> des signes biométriques dénoncés par Agamben. Là où Agamben caractérise les dermatoglyphes comme une sorte de camisole perpétuelle, fondue dans la peau, la chorégraphie permet au corps sous surveillance de tracer dans l'espace ses propres arabesques « insensés ». Insensés, mais donc parfaitement calibrés. En cela, la chorégraphie forme l'une des ruses du corps filmé, et accomplit, dans la fiction, le destin chorégraphique du cinéma envisagé depuis les premiers temps. La mise en scène et la chorégraphie atteignent ici un degré d'équivalence théorisé depuis la fin du XIXe siècle. En effet, comme le rappelle Laurent Guido, à partir des années 1880, « dépassant largement le cadre d'une fonction accessoire ou simplement décorative, la richesse et la diversité [des usages de la danse à l'écran] pointent l'existence de profondes affinités qui existent entre *chorégraphie* et *cinématographie*, ces deux formes d'écriture du mouvement »<sup>459</sup>. Ici, le mouvement s'écrit au singulier : loin des revues collectives et des danses ornementales de l'Hollywood classique, c'est un seul danseur qui exécute un numéro de soliste – dans l'incarnation, en tout cas ; si la chorégraphie ne mobilise qu'un seul corps, nous avons vu que ce corps entretient avec un autre personnage le rapport de marionnette à marionnettiste (Anderton/PreCog, Bourne/Ross, Connery/Zeta-Jones).

Le cinéma offre par la chorégraphie le spectacle d'un retournement dialectique. Là où la surveillance trace dans l'espace un réseau de regards étroit comme un filet, la chorégraphie trace pour ce corps une ligne de fuite. La séquence tirée d'*Ocean's 12* lorgne le plus franchement du côté de la danse comme tracé. Car la chorégraphie est tout sauf une forme improvisée ; c'est une écriture, une *graphie*. Par là, elle se rappelle à son principe fondamental : l'art de mener un geste calibré dans l'espace. À la violence graphique symbolique de la surveillance et de ses instruments, qui réduisent le corps à quelques formes schématiques ou l'enserrent dans un balisage de l'espace, répond dans la chorégraphie une forme de libération par l'écriture de soi. Là où l'écriture du contrôle raréfie l'espace disponible, en tissant autour des corps et des identités une camisole symbolique (ou littérale) qui colle à la peau, la chorégraphie de Vincent Cassel dans *Ocean's 12* sert précisément à arpenter les angles morts. Fonction politique de la chorégraphie à l'écran : désigner dans les réseaux étroits de la surveillance un faisceau de chemins disponibles. Montrer, en somme, que l'homme filmique a le champ libre, même dans l'espace le plus minutieusement balisé.

<sup>458</sup>Giorgio Agamben, « Identité sans personne », *op. cit.*, p. 75

<sup>459</sup>Laurent Guido, « Corps, scènes, machines. Premières figures d'hybridation au cinéma », in *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, montage*, Térésa Faucon et Caroline San Martin (dir.), Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2019, p. 49.



En cela, la chorégraphie se rapporte à la fois à un geste diégétique et à la manière dont la mise en scène offre au corps filmé un espace d'expression. Térésa Faucon propose à cet égard de distinguer la chorégraphie des corps d'une chorégraphie des images, du film lui-même. La pensée des rapports et des écarts entre les corps s'applique alors au dispositif qui les rend visible, et permet d'interroger ce qui, au cinéma, persiste de ce que l'on pourrait qualifier de manière chorégraphique : « Chorégrapheur le film, n'est-ce pas penser l'intervalle ? »<sup>460</sup>. Dans le contexte du quadrillage de l'espace par les réseaux de surveillance, la notion d'intervalle acquiert une dimension politique. Là où la surveillance entend recouvrir les corps et les territoires d'un maillage étouffant, virtuel ou incarné, la chorégraphie affirme ici la capacité du corps à serpenter entre ces mailles. Le corps du danseur change alors d'épaisseur et de rapport à l'espace : d'objet inerte, plein et lourd, il devient flux, triomphant de l'enfermement représenté à l'écran par les lasers détecteurs de mouvement. Le danseur-cambrioleur de Soderbergh répond alors par la chorégraphie aux péripéties du personnage éponyme de *L'insaisissable Pickpocket* filmé par Segundo de Chomon en 1908. Fugitif métamorphe, le Pickpocket échappe par une douzaine de moyens différents, servi par des trucs à arrêt, aux mains des deux agents qui le poursuivent. Deux formes de fuite, en particulier, illustrent l'art d'échapper à un quadrillage de surveillance. La traversée d'un grillage, d'abord, effectuée avec l'aisance d'un ectoplasme sans épaisseur. Puis, surtout, l'éclatement soudain du personnage en pavés [Fig. 48], alors que les agents avaient enfin posé la main sur lui. Le costume quadrillé du Pickpocket fait ici figure de pré-découpage physiologique : ce corps calibré sur le filet que l'on s'apprête à jeter sur lui offre une ligne de fuite indifférente à l'espace, car tracée sur sa propre surface. Deux rapports à la fuite face au quadrillage, donc : un éclatement physiologique qui réduit le corps à un ensemble morcelé, chaque fragment passant littéralement entre les mailles du filet (*L'insaisissable Pickpocket*), et une version chorégraphique qui préserve l'intégrité du corps furtif (*Ocean's 12*).

Chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, les concepts d'espace lisse et d'espace strié offrent à l'analyse une polarité susceptible d'éclairer les œuvres citées ici : il est aisé de reconnaître dans les dispositifs de surveillance une forme striée et, dans la chorégraphie, l'affirmation d'un « espace nomade » tracé dans l'espace :

L'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet<sup>461</sup>.

460Térésa Faucon, « Introduction », in *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, montage*, op. cit., p. 21.

461Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit,

Le « trait » lisse de l'espace sédentaire n'a ici rien à voir avec les réseaux qui quadrillent l'espace strié. Il est plutôt du côté de l'esquisse et de la graphite légère, trait de crayon bientôt vaporisé par le passage d'une gomme. Trait d'esprit, presque, fulgurant et bientôt évanoui, sans sillage ni résidu. Le déplacement de Cassel dans l'espace affirme ainsi l'existence d'un trajet lisse au sein du strié, résistant par élasticité, là où Pickpock répond à la grille par la grille, et au quadrillage par la fragmentation.

Symboliquement, la séquence chorégraphique d'*Ocean's 12* établit une corrélation formelle entre la grille comme filet de surveillance et la trame qui constitue le fond de l'image numérique. La ligne de fuite parmi les faisceaux lasers exprime alors le destin du corps filmé dans un environnement entièrement numérique : un corps perdu dans un ordinateur. Car cette trame est au cœur de la structure physico-chimique du balayage alternatif des images, aussi appelé « entrelacement », qui consiste à afficher, en alternance et à un rythme à peine perceptible pour l'œil humain, les trames paires et impaires qui strient l'écran. Comolli : « Des traces cisaillent le lisse. Balayage, comme on dit si bien »<sup>462</sup>. Le piège de lasers ressemble ainsi à un écran surdimensionné, étendu au point de former un milieu traversé par ces lignes, sur le modèle du balayage. Le film pose alors sous une forme littérale la question du destin du corps humain dans un dispositif qui le quadrille – que reste-t-il de la furtivité, dans un espace aussi rigoureusement strié ? La séquence chorégraphique suggère une émancipation assez élémentaire : les mailles du filet ne sont pas si serrées ; un corps suffisamment agile trouve assez d'espace pour s'y glisser. La chorégraphie offre l'instrument politique de cette émancipation, par l'écriture dans l'espace d'un trajet furtif.

Mais si la chorégraphie est politique, c'est aussi parce qu'elle mobilise dans chacun des cas abordés une construction collective de l'émancipation par la danse : ces déplacements furtifs sont tous étroitement corrélés au regard d'un chorégraphe qui les écrit sur le tas, soufflant leurs gestes aux « danseurs », au moment même de l'exécution des pas. La fuite est une affaire collective. Ces personnages de chorégraphes (la « PreCog » de *Minority Report* par rapport à Tom Cruise, Sean Connery par rapport à Catherine Zeta-Jones, Jason Bourne par rapport au journaliste traqué dans Waterloo Station) sont eux-mêmes des surveillants au carré, surplombant d'autres surveillants. En cela, ils forment avec les surveillants-spectateurs et les

---

coll. « Critique », 1980, p. 472.

462Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, op. cit., p. 68.

fugitifs-acteurs un rapport triangulaire, en prenant la place d'une caméra virtuelle. Pour Karol Sietek,

Au cinéma, les dialogues corporels des personnages requièrent [...] un troisième acteur. Disons, d'un mot : la caméra. Si marquée que soit la gestuelle qui, à l'écran, porte les ombres corporelles l'une vers l'autre ou les éloigne l'une de l'autre, c'est toujours la caméra qui fait le lien : non moins gesticulante ou réservée que les personnages, non moins impliquée qu'eux dans l'action ou étrangère à celle-ci. En les suivant avec souplesse ou en posant au contraire sur eux un regard fixe et insistant, la caméra intervient dans leur dialogue<sup>463</sup>.

Il faut interpréter à l'échelle des rapports diégétiques ce que Sietek décrit à l'échelle du dispositif : ici, la caméra est incarnée par un personnage diégétique, une instance qui se trouve à la fois à l'intérieur et en-deçà de la fiction. En cela, le dispositif cinématographique révèle son architecture chorégraphique : l'organisation des « dialogues corporels des personnages » appartient à la fois à la mise en scène filmique et à une disposition dynamique des corps dans l'espace qui tend vers la danse et la chorégraphie.

Les représentations du corps dansant filmé dans sa fuite ne manquent pas. Mais qu'en est-il de la « chorégraphie du film » proposée par Faucon ? Quelle est la part du montage, du cadrage et des autres opérations proprement cinématographiques dans ces représentations ? Participent-elles d'une logique de « l'intervalle », ou restaurent-elles l'autorité dont la diégèse célèbre l'impuissance ? La forme filmique fait-elle office de forme de surveillance symbolique supplémentaire, au-delà de la diégèse ?

Car l'éloge du corps furtif, dans chacun de ces films, ne s'aventure jamais à perdre de vue les corps filmés. Tout assure la sauvegarde, à l'écran, d'un certain pouvoir de surveillance du dispositif cinématographique : les travellings latéraux calibrés sur les déplacements de Vincent Cassel et Catherine Zeta-Jones, les zooms brutaux sur les corps d'Anderton et de la PreCog dans *Minority Report* et sur le journaliste dans *The Bourne Ultimatum*. L'invention chorégraphique répond à un désir d'invisibilité, mais cette invention reste offerte à l'œil de la caméra : dans chaque séquence, les corps offrent au spectateur ce qu'ils refusent aux dispositifs de surveillance dans la fiction. S'exprime alors la nuance entre un œil architectural (celui du dispositif de prise de vue) et un œil diégétique (incarné par les divers personnages ou dispositifs de surveillance). En cela, la danse est l'instrument d'une fonction utopique au

---

<sup>463</sup>Karl Sierck, « Sans Gestes. Dialogique des corps au cinéma », in Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, collection « Images, Médiums », 2018, p. 166.

sens foucaldien, puisque par elle, le corps satisfait deux projets a priori incompatibles, celui de s'offrir à un regard tout en se refusant à un autre.

Alice Leroy associe ainsi la notion d'utopie chez Foucault à la danse, au rang des « techniques qui permettent de l'inscrire dans des espaces utopiques »<sup>464</sup>.

C'est à travers le jeu de l'identité et de l'altérité, de l'un et du multiple, de la clôture et de l'ouvert, que le corps actualise ses utopies, non seulement parce que « le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies », celles des mythes et de leurs anatomies superlatives ou monstrueuses, mais parce qu'il est aussi le vecteur de toutes les métamorphoses, transmutations et extases dans lesquelles le corps est mis hors de lui-même. ces « opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace », Foucault les lit dans les pratiques et les rituels sociaux qui en modifient l'apparence (le masque, le tatouage, le fard), mais surtout dans celles qui l'affrontent à l'ordre du discours, la danse, la transe, la drogue, toute expérience portée par « cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps ». [...] Il n'est pas question pour autant de la réduire à une espèce de matrice du corps résistant à toutes les formes de pouvoir ; d'une part, parce que ce corps est essentiellement pluriel et hétérogène – et en ce sens, l'utopie vient précisément acter les singularités des corps –, d'autre part, parce que la notion d'utopie, dans sa nature ambiguë, redouble l'ambivalence du corps même : matière et chimère, puissance et servitude, jouissance et douleur<sup>465</sup>.

Geste politique, donc, que celui de la chorégraphie proprement « utopique » au cinéma, l'écran formulant l'hypothèse d'un devenir furtif des corps en mouvement – à la nuance près que ces œuvres ne se heurtent jamais au cas-limite d'une disparition des corps pour le dispositif cinématographique lui-même. L'éloge de la disparition ne concède jamais au corps filmé la faculté à s'abstraire de l'image filmique ; et si la danse « volatilise » le corps, pour reprendre un terme employé par Foucault, c'est toujours aux yeux d'une entité diégétique, et non à ceux du dispositif cinématographique lui-même.

Le texte de Leroy décrit le problème qui se pose lorsque l'on assigne au corps utopique une portée ou une fonction politique. L'analyse du concept d'utopie interdit donc de « réduire [la notion de corps utopique] à une espèce de matrice du corps résistant à toutes les formes de pouvoir ». En effet, le moteur de l'utopie, c'est l'ambiguïté, or l'inscrire dans la perspective d'une résistance pure et simple au pouvoir, ce serait réduire cette ambiguïté à un dualisme pauvre, et annuler en quelque sorte la raison d'être de l'utopie. L'utopie comme antagonisme n'a pas de sens : l'antagonisme n'est pas invention d'une véritable nouveauté, mais la reproduction, par la négative, d'un pôle opposé. En cela, l'utopie formule autre chose qu'un

---

464 Alice Leroy, « Utopie de la transparence et machines de projection. De la nature des corps au cinéma », *Archives de Philosophie*, No. 81, 2018, p. 261.

465 *Ibidem*, pp. 260-261.

véritable antagonisme, et le schéma détection/invisibilité, surveillance/furtivité ne tient pas. Il faudrait alors traquer dans les images une expression délestée du simple désir de fuir un dispositif de détection ; sortir d'un paradigme dualiste et montrer comment l'image elle-même nourrit un rapport trouble, indécis, à la représentation – plutôt qu'une participation à l'un des deux camps du dualisme rigide qui oppose visibilité et invisibilité. Ces images véhiculeraient alors un certain inconfort, un certain trouble pour le dispositif cinématographique lui-même. En termes de représentation, une image ne pourra en effet être considérée comme utopique que si elle échappe à toute forme d'autorité ou de programme. Or la furtivité est un mot d'ordre comme un autre. Des œuvres proprement utopiques doivent ainsi infliger à l'image une blessure narcissique, en entamant son autorité d'icône ou d'index. La participation du cinéma à un imaginaire politique concurrent à la surveillance engage un affaissement de la puissance de capture du réel qui doit toucher le dispositif lui-même, au-delà des situations diégétiques. Or, dans chacun des cas abordés jusqu'ici, le trouble de l'identification se résorbe bien vite, restituant *in fine* à l'image le pouvoir procédural et imaginaire qu'elle exerce à l'encontre du réel. Pas de sérieuse concurrence aux dispositifs de surveillance, donc, puisque le cinéma reste capable, en dernier cours, d'assurer cette surveillance.

À quelles conditions, donc, l'image pourrait-elle se défaire de sa propre autorité ? La représentation d'une impuissance de l'image n'annule-t-elle pas la possibilité même des œuvres ? Nous touchons, dans ce rapport entre surveillance et cinéma, un point limite : jusqu'ici, le cinéma servait de filet de sécurité, sauvant à l'écran ce que les dispositifs de capture se montrent par ailleurs incapables de capter. C'est même le spectacle de ce sauvetage qui fournit le motif de satisfaction principal : le dispositif-cinéma offre une concurrence spectaculaire à la surveillance, tout en domptant finalement chacun des défis posés à la prise de vue – une autre prise de vue, diégétique, mais pas la sienne. Quel dispositif envisager qui admettrait de perdre de vue les corps filmés ? Cette interprétation des rapports entre surveillance et représentation suppose une mise en échec absolue du pouvoir de la prise de vue, qui contaminerait le dispositif-cinéma lui-même. Force est d'admettre, alors, l'absurdité du projet qui consiste à impliquer le cinéma dans une stratégie de résistance à la prise de vue : cette résistance ne peut perturber véritablement les pouvoirs de la surveillance qu'à condition de saper l'intégrité et la puissance de l'image filmique : tant qu'un corps reste représentable et identifiable à l'écran, c'est que la parade reste incomplète, relative et non absolue. La participation du cinéma à ce projet implique alors d'admettre une *défaillance du dispositif de*

*prise de vue*, qui, elle seule, pourrait enrayer la logique de l'acte d'image. Filmer, c'est encore assigner aux corps un double pictural, et offrir ce double à l'exercice du contrôle – seul un aveu d'échec de l'acte d'image ferait foi.

### II.2.6 Le miroir déformant (*Hollow Triumph*)

On trouve dans le cinéma hollywoodien de la fin des années 1940 plusieurs films exprimant un trouble tenace envers l'image comme technique d'identification. La représentation de gestes voués à duper l'identification est, une fois encore, au cœur de l'intrigue de chacun de ces films. Mais la mise en échec de la surveillance déteint, dans ces films, sur l'acte de représentation lui-même. Dans *Hollow Triumph* (Steve Sekeley, 1948)<sup>466</sup>, par exemple. La diégèse porte une fois encore sur un corps furtif. L'ancien détenu John Muller (Paul Henreid), en fuite après un braquage, cherche une nouvelle identité. Découvrant qu'un psychiatre, le Docteur Bartok, lui ressemble à s'y méprendre, il décide de lui voler sa place dans la société et son apparence – à une condition, facile à satisfaire : pour lui ressembler *trait pour trait*, Muller doit s'infliger une balafre sur la joue. En apparence, l'intrigue reproduit le schéma présent dans *Big Brown Eyes* : la cicatrice est une signature plus criante que n'importe quelle forme intacte, c'est la balafre qui doit accomplir pleinement la transformation de Muller en Bartok.

Deux gestes graphiques complotent alors : la photographie, et le tracé de la cicatrice à la surface du visage. Car le criminel-chirurgien doit d'abord produire un modèle à imiter pour opérer. Il est donc d'abord photographe : appareil en main, Muller vole un portrait du docteur Bartok. Puis, chez lui, il observe dans un miroir le reflet de son propre visage et celui du cliché obtenu, jugeant le geste à effectuer pour que les deux portraits coïncident. Le face-à-face entre Muller et Bartok est relayé par une série de surfaces intermédiaires : celle du miroir, celle du cliché photographique et, bien sûr, celle du plan. L'économie de ce dernier fait figurer, par les mouvements de caméra, le regard de Muller : d'abord porté sur le cliché-cible de Bartok [Fig. 148], puis sur son propre visage à lui [Fig. 149], et enfin, par un travelling arrière, réunissant à l'écran les deux visages côte-à-côte [Fig. 150]. Cette mise en regard d'un visage par rapport à un autre invite, comme à propos des portraits signalétiques dans *You*

---

466Un film également connu sous le nom de *The Scar*.

*Can't Get Away With It* [Fig. 135], à déployer entre les deux visages un battement du regard. Battement organisé, d'abord, par les deux plans rapprochés à hauteur de visage, qui aiguillent l'attention vers un visage, puis l'autre, dans deux plans distincts. Puis la comparaison des visages s'effectue au sein du même cadre. Les valeurs de plan successives invitent donc à la comparaison. Par le montage, les plans scandent : voici l'image-source, puis l'image-cible, et voici enfin les deux images, offertes à un exercice d'évaluation des concordances. La mise en scène instaure ici une concordance des regards entre celui du personnage et celui du spectateur. L'un comme l'autre sont appelés à s'installer dans un cadre dans le cadre du miroir, site où la métamorphose doit avoir lieu. Photographe, le truand devient peintre : pinceau en main, il trace sur sa joue un trait de peinture qui guidera le scalpel, avec pour seul tuteur de son geste le regard alternant entre sa propre peau et le modèle photographique [Fig. 151].

Le reste de la séquence tient sur la tension du hors-champ : privée du spectacle trop violent de la scarification, la caméra hollywoodienne opère de façon détournée, en présentant la main saisissant anesthésiant et scalpel sans dévoiler la pénétration de la lame dans la peau [Fig. 152]. La scarification est remplacée par le spectacle de la cigarette de Muller, abandonnée à sa calcination sur l'atelier de chirurgien, et traçant à la surface du bois une brûlure verticale, autre balafre indiquant par métonymie visuelle le tracé infligé à la peau [Fig. 153 ; Fig. 154 ; Fig. 155 ; Fig. 156]. Après l'« opération », Muller défigure le portrait-modèle photographique en le déchirant, comme une grande balafre infligée au support de la représentation, et qui dit la nécessité de faire disparaître le corps-source de Bartok<sup>467</sup>. Mais le négatif du portrait reste introuvable. Muller panique car il ne peut, sans détruire celui-ci, effacer complètement les traces de son crime. Il retourne chez le photographe qui avait développé le portrait de Bartok. En furie, Muller ne laisse pas le temps au photographe d'expliquer une erreur de développement pourtant critique : le développement du négatif a été inversé, droite et gauche sont intervertis ; Muller s'est balafré la mauvaise joue. Il ne se rendra compte de son erreur qu'après avoir tué Bartok. La confrontation du réel et de sa représentation révélera alors leur dissemblance fondamentale, et attestera des errements possibles de la représentation picturale : le portrait photographique, en inversant les directions, a fourni à Muller un modèle faussé.

Car cette séquence illustre la duplicité de la prise de vue – littéralement, elle démontre

<sup>467</sup>Ce qui inscrit Muller dans la catégorie des « doubles de remplacement » décrite par Clément Rosset comme clones ou copies qui « ont pour fonction d'éliminer l'original en se faisant passer pour lui, par un effet d'alternative qui affirme leur existence par la suppression de leur modèle », in *Fantasmagories, suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p. 78

qu'un cliché photographique est toujours la *variation* d'un négatif (et non son exacte reproduction), et que l'intermédiaire de la représentation offre ainsi la possibilité d'une déformation du sujet capté. Loin du modèle classique qui identifie dans le dispositif photographique l'accomplissement d'un idéal d'objectivité<sup>468</sup>, cette séquence révèle la disponibilité de la photographie à l'aléatoire et à l'accidentel ; au jeu (au sens d'écart ou de flottement) entre une réalité et sa représentation. Car un négatif photographique est d'abord, comme une pellicule de cinéma, un calque transparent que le regard peut traverser et « lire » dans un sens comme dans l'autre. Le recto et le verso offrent deux faces potentielles, aussi valables l'une que l'autre. La photographie dédouble ainsi son référent au profit d'une gémellité trouble. Le négatif photographique, en cela, ne saurait fixer ni capturer ce qu'il enregistre. C'est tout le contraire : il en esquisse un double potentiel, une version inverse qui ressemble au dédoublement du réel par réflexion dans un miroir. Le photographe chargé du développement du négatif fourni par Muller n'a pas pu le prévenir de l'inversion, mais il s'en inquiète peu : la plupart du temps, explique-t-il à son collègue, les clients ne s'en rendent même pas compte. Le film s'attarde sur ce problème vertigineux : comment est-il possible d'accorder à la représentation photographique une telle valeur d'objectivité, *qu'elle présente la réalité dans un sens ou dans l'autre ?*

Pierre Curie qualifie d'« énantiomorphes » deux objets « qui ont la même forme, mais sont symétriquement inversés »<sup>469</sup>. Le dispositif photographique entraîne donc une traduction enantiomorphique du monde, en produisant un clone inverse du réel. Mais la brève séquence de l'atelier photographique, dans le film de Sekeley, énonce une vérité troublante à ce propos : la différence causée par l'inversion de la droite et de la gauche ne perturbe pas la lecture de la photographie, les individus accordant au portrait une qualité d'objectivité indifférente à cette inversion.

Le problème n'émerge que lorsque l'on se sert de la photographie pour intervenir sur le réel : alors surgit la non-coïncidence entre l'une et l'autre, et l'incapacité de la photographie à satisfaire à un projet de reproduction mimétique des apparences. Le socle de la représentation photographique se fissure alors, inaugurant une crise de la représentation qui concerne, par entraînement, l'image filmique. Ici pointe alors ce que nous envisagions dans l'idée de défaillance du dispositif de prise de vue. Le film de Sekeley présente en effet la représentation

---

468Lorraine Daston et Peter Galison, « The Image of Objectivity », art. cit., pp. 81-128.

469Pierre Curie, « Sur la symétrie dans les phénomènes physiques », *Journal de Physique*, Vol. 393, Tome III, 1894, p. 399.



comme reflet faussé de la réalité ; dans cette représentation où le portrait photographique fausse la reconstruction du visage, tout reflet est offert par un miroir déformant. Ainsi, cela signe l'échec nécessaire de toute tentative de falsifier son apparence en prenant pour modèle un cliché photographique : le modèle est, en tant que tel, défaillant par rapport à ce qu'il modélise. Miroir déformant, il offre au monde un reflet qui semble fidèle, mais diffère fondamentalement de son référent.

Le rapport au miroir permet de revenir à *Big Brown Eyes*. Souvenons-nous que l'empreinte accusatrice était découverte sur un miroir, soufflée par Eve dans un nuage de talc. Mais le miroir de *Big Brown Eyes* ne sert justement à la révélation d'une identité que dans la mesure où il perd sa fonction de réflexion des images : l'inscription de l'empreinte *déposée sur*, et non *réfléchie par* la surface propose un usage non-spéculaire du miroir. Il n'existe qu'un seul type d'objet qui puisse échapper à la réflexion du miroir : l'écriture apposée directement à sa surface, qui serre son reflet de si près qu'elle se confond avec lui. Le miroir ne semble ainsi pouvoir participer à la révélation d'une image fidèle du monde, ici, que dans la mesure où il ne reflète rien. Pure surface d'apparition graphique, le miroir abandonne ici sa fonction spéculaire au profit d'une représentation sémiotique du réel : plus que surface d'apparition d'une image qui prétendrait fournir une réplique pure<sup>470</sup> du corps, le miroir est ici une page d'écriture comme une autre, servant de support à l'empreinte, c'est-à-dire à une forme de *graphein*, qui marque la rupture et le passage d'une représentation mimétique à une représentation symbolique. Le miroir de *Big Brown Eyes* ne « renvoie » aucune image, aucun reflet. C'est même tout l'inverse : l'empreinte est comme un voile qui recouvre sa surface, annulant toute profondeur au profit d'une bidimensionnalité graphique.

On perçoit bien, à la lumière de *Big Brown Eyes* et de *Hollow Triumph*, l'étrangeté fondamentale de la perception relayée par un miroir. Là où la réflexion semble fournir, à première vue, une réplique incontestablement fidèle du monde, le cinéma hollywoodien traite la réflexion des images comme ouverture d'une faille irréductible entre le réel et son double. En cela, la question diégétique de l'identification et de ses failles engendre une réflexion plus large, qui touche à l'autorité de la duplication cinématographique du monde. Le miroir fournit l'objet problématique à partir duquel la diégèse inquiète le dispositif qui la contient : le miroir indique qu'on ne peut connaître le monde en général, et notre propre image en particulier

---

<sup>470</sup>Nicolas Erdreich propose une distinction entre « les répliques pures, ou reproductions parfaites, les doubles purs, doubles qui ne peuvent pas même être distingués par des relations spatio-temporelles, et enfin les coïncidents purs qui sont des doubles "superposés" ». Cf. « Répliques, doubles et coïncidents purs. Trois régimes d'indiscernables », *Philosophia Scientiæ*, Vol. 24, No. 2, 2020, p. 29.

(comme Muller tente de redessiner son visage) que grâce à un ensemble de relais. L'image animée exprime alors le trouble de l'impossible présence immédiate, *im-médiée*, de soi à soi, qui structure toute forme d'auto-représentation. Sylvie Le Poulichet décrit l'étrangeté et l'impuissance de cette auto-phénoménologie qui doit confier la connaissance de soi à un intermédiaire :

Je ne peux voir mon visage autrement que sous une forme inversée dans un miroir. Cependant, il en va de même pour d'autres parties du corps ; mais le fait que le lieu d'où je vois, d'où j'entends et d'où je parle me soit directement insaisissable ouvre une réserve d'étrangeté à moi-même, faisant échec à une pure réflexivité ou à une immédiate autoappréhension<sup>471</sup>.

Je ne peux représenter ma propre apparence sans la confier à un « tiers », à un dispositif extérieur ; la perception de soi est toujours un rebond. Le Poulichet mobilise la psychanalyse, et en particulier l'anecdote freudienne de la « brusque dépossession » et la « non-reconnaissance du visage propre »<sup>472</sup> ressenties lorsque, dans le couloir d'un wagon-lit, Freud crut percevoir un homme inconnu avant de reconnaître « [s]a propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire »<sup>473</sup>. Le miroir, en psychanalyse, assure des fonctions diamétralement opposées : il ouvre la voie, comme l'illustre cette anecdote, à « l'apparition de l'intrus en soi-même »<sup>474</sup>, mais il assure également la reconnaissance de soi, au cours du « stade du miroir » lacanien. Dans ce cas, « l'apparition liée à la reconnaissance de sa propre image par l'enfant produit une véritable jubilation, constitutive d'une "identification primordiale" »<sup>475</sup>. Cette tension entre ressemblance et dissemblance forme le motif central d'un autre film noir Hollywoodien, *Dark Passage*, réalisé par Delmer Daves en 1947.

Humphrey Bogart interprète Vincent Parry, un fugitif ayant recours à la chirurgie esthétique pour se débarrasser du visage qui l'accuse de son évasion puis, bientôt, du crime de son meilleur ami. Comme *Lady in the Lake* de Robert Montgomery (1948), *Dark Passage* est connu pour sa caméra subjective, décrite notamment par Chris Marker :

Le personnage se fond dans la caméra elle-même, elle voit avec ses yeux, entend avec ses oreilles, contemple son visage dans un miroir, les autres acteurs s'adressent à elle, la dévisagent, la cognent, l'embrassent, et de temps en temps un bras qui sort d'un coin de l'écran, la fumée d'une cigarette qui l'emplit, ou une voix caverneuse qui résonne on ne

---

471Sylvie Le Poulichet, *Psychanalyse de l'informe. Dépersonnalisations, addictions, traumatismes* [2003], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 23.

472Ibidem, p. 24.

473Sigmund Freud, « L'inquiétant » [1919], in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 257, cité par Sylvie Le Poulichet dans *Psychanalyse de l'informe, op. cit.*, p. 25.

474Sylvie Le Poulichet, *Psychanalyse de l'informe, op. cit.*, p. 25.

475Idem.

sait où, s'efforcent de parfaire l'ouvrage<sup>476</sup>.

Marker critique lui-même l'absurdité du projet : dans la réalité, la perception se déploie selon une ouverture périphérique bien plus large, et bien plus chaotique (les « brusques sauts »<sup>477</sup> incessants de l'œil) que les mouvements progressifs et délicats de la caméra hollywoodienne. De plus, pour Marker, la subjectivité et l'« intériorité » des personnages est bien mieux livrée en percevant leur visage de l'extérieur qu'en voyant avec leurs yeux. De la même manière, James Conant estime que la représentation à la première personne (en particulier dans *Lady in the Lake*) ne saurait satisfaire les deux prérequis de la représentation cinématographique que sont la « présentation visuelle » d'un monde et l'invitation à « l'absorption visuelle » au sein de ce monde<sup>478</sup>. Les rails de la perception en caméra subjective forment un circuit trop étroit pour que le spectateur se sente libre d'y déployer sa subjectivité.

Les critiques de Marker portent sur l'incapacité du film à offrir une place au spectateur. *Dark Passage* pose cependant une question différente, celle de la place laissée à l'acteur. Le film peut, bien sûr, être envisagé comme promesse délayée de la révélation du visage de Bogart. Le visage de la star conserve alors son aura, même absent de l'écran pendant une bonne moitié du film. *Dark Passage* propose ainsi une prouesse limite du visage cinématographique : celui-ci n'a pas besoin d'être vu pour exister à l'écran. Ou plutôt, il ne doit sa révélation qu'à un geste de contrefaçon : le visage ne devient visible qu'à partir du moment où il passe sous la lame du chirurgien. La falsification est ici condition d'existence du visage : *Dark Passage* ne porte pas tant sur la subjectivation du spectateur (à la différence de *Lady in the Lake*) que sur les épreuves dont un personnage doit triompher pour mériter sa présence à l'écran. Bogart était déjà coutumier des interprétations « fragmentaires » : en 1947, il incarnait par la voix le héros de la série radiophonique NBC *The Adventures of Philip Marlowe*. Le spectateur de *Dark Passage* est donc, dans une certaine mesure, habitué à suivre Bogart par le seul fil vocal. L'accès à son image visuelle est, lui, entièrement corrélé au détournement diégétique d'un visage préexistant. Ainsi, la star ne doit son apparition qu'à une procédure de contrefaçon.

Ces cas forment d'intrigantes exceptions dans l'économie de la représentation

---

476Chris Marker, « L'imparfait du subjectif », *Esprit*, No. 9, Septembre 1948, p. 388.

477Idem, p. 389.

478James Conant, « The World of a Movie », in *Making a Difference. Rethinking Humanism and the Humanities*, Niklas Forsberg et Susanne Jansson (dirs.), Stockholm, Thales, 2011, p. 298.

hollywoodienne. Le contenu de ces films, étroitement lié à des questions d'identification anthropométrique, justifie ces incursions dans l'imaginaire de la contrefaçon. Le cinéma s'y révèle art du *portrait faussé* : les ressorts spectaculaires ne reposent pas tant sur le dévoilement d'une identité que sur son détournement. Ces films contredisent alors l'idée d'une participation naturelle du cinéma aux grands projets de surveillance et d'identification. Au contraire, ils suggèrent une puissance contrefactrice de l'image filmique. D'œuvre en œuvre, la résistance à l'image se fait résistance *par* l'image : ce ne sont plus seulement les corps filmés, mais le dispositif filmique lui-même qui travaille sa puissance de contrefaçon du visible. La captive de 1904 ne disposait que de ses propres grimaces pour échapper à l'identification, la caméra agissant à son encontre comme un relai de la photographie judiciaire. Les films hollywoodiens abordés ici marquent une certaine transformation du rapport de force : la prise de vue (photographie dans *Hollow Triumph*, portrait de Bogart dans *Dark Passage*), complice de ceux qui détournent leur propre apparence, semble avoir changé de bord.

## CHAPITRE VI : GRIMACES

### II.3.1 Figurer sans attester ?

Nous cherchons à évaluer le rôle de la prise de vue dans la construction matérielle et imaginaire de la surveillance. Plus précisément, nous nous demandons si l'image de cinéma peut compliquer cette construction.

Nous avons constaté, dans un premier temps, que l'image semble plutôt fournir un instrument d'exercice de la surveillance. Cela prend deux formes distinctes. D'une part, une catégorie entière du cinéma des premiers temps est consacrée à la représentation du contrôle de l'identité et de l'arrestation des individus. Dans chacun des films consacrés à ces représentations, les détenteurs de l'ordre et du contrôle trouvent en l'image animée un mode de figuration particulièrement apte à célébrer leur action. *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, comme *Mounted Police Charge*, *Life of an American Policeman* ou *Policeman and Burglar*, fournissent ainsi des portraits « honorifiques » des surveillants, pour reprendre la terminaison proposée par Allan Sekula<sup>479</sup>. Ce corpus exprime ainsi la disponibilité du cinéma aux représentants de la surveillance – sa disponibilité et même sa docilité, tant la prise de vue semble se plier facilement à l'éloge des représentants de l'ordre.

La second asservissement du cinéma s'exprime dans la manière dont le dispositif filmique assume, par lui-même et non par la figuration de surveillants à l'écran, une fonction d'arrestation et de surveillance. Nous avons ainsi suivi, de film en film, la naissance d'un « cinéma d'arrestation » où les corps filmés modulent le ralentissement, voire l'immobilisation de corps captifs, mais aussi le défilement des images elles-mêmes. Cette puissance d'arrestation au carré, des corps filmés et du dispositif qui les rend visible, fait de l'image filmique le site d'un éloge absolu du pouvoir surveillant – plus encore, dans la perspective d'une analyse de la surveillance au prisme des *media*, que la photographie. Celle-ci ne produit en effet que de l'immobile, et non l'image de l'arrestation elle-même. En montrant le passage du mouvement à l'immobilisation, le cinéma semble parfaire, après la photographie, le portrait en images des garants du contrôle. C'est aussi en cela que ces représentations confirment la dette procédurale et imaginaire de la surveillance envers les dispositifs de prise de vue : après la photographie, le cinéma sert à la fois à dresser le portrait élogieux des surveillants, et à

---

<sup>479</sup>Allan Sekula, « The Body and the Archive », art. cit.

doter ces derniers d'un instrument de surveillance<sup>480</sup>.

En cela, le cinéma semble prendre le relai procédural de la photographie. John Tagg décrit comment la photo a servi deux fois aux forces de l'ordre : en tant que technique d'enquête et comme instrument d'auto-représentation<sup>481</sup>.

Cette « double casquette » photographique (procédurale et portraitiste) coiffe également l'image animée. D'une part, elle s'inscrit dans la pratique du portrait institutionnel des forces de l'ordre : *Life of an American Policeman* (1905) en fournit l'exemple le plus criant, mais nous pouvons également citer la parade équestre de *Mounted Police Charge* ou la série des « arrestations » (*Arrest in Chinatown* ; *Arrest of Goudie*). D'autre part, de nombreux films des premiers temps invitent le spectateur à se mettre à la place d'un surveillant. La caméra fait alors office de dispositif de surveillance, en offrant, comme une lucarne ouverte sur la scène du larcin, le spectacle de malfaiteurs pris la main dans le sac<sup>482</sup>. Le cinéma semble ainsi offrir une double autorité à l'exercice de la surveillance : en tant qu'il documente la réalité de la vie des surveillants, et en tant qu'il fournit, technologiquement, l'outil de la surveillance. Pour cette raison, le cinéma permet l'éloge des surveillants, « de l'extérieur », mais il participe surtout, entre leurs mains, à étendre leurs capacités cognitives, grâce à l'œil imperturbable de la caméra.

Nous nous demandons ici à quelles conditions le cinéma peut échapper à cette double servitude. Pour cela, nous décrivons les cas où l'image filmique ne se laisse pas aller à ses usages procéduraux. Nous avons vu que les premiers temps inventent une participation naturelle de la prise de vue au régime de la surveillance. Mais ne peut-on pas plutôt deviner, dans les œuvres, le signe d'une protestation face à cet asservissement ? N'est-ce pas le principe même de la représentation cinématographique que de révéler l'ambigu de chaque représentation ? Idéologiquement, la vidéosurveillance se fonde sur une disponibilité de l'image filmique en tant qu'attestations indiciaires du réel. Olivier Asselin rappelle que « la

---

480D'abord de manière fantasmée à l'écran, puis en tant que technique de surveillance procédurale, à partir du milieu des années 1930. Cf. Chris A. Williams, James Patterson et James Taylor, « Police filming English streets in 1935 : The limits of mediated identification », art. cit.

481John Tagg, « A Means of Surveillance. The Photograph as Evidence in Law », art. cit., en particulier pp. 74-102.

482Catherine Zimmer cite de nombreux films relevant de cette structure à mi-chemin entre voyeurisme et surveillance à proprement parler : *Interrupted Lovers* (1896), *Tenderloin at Night* (1899), *The Chicken Thieves* (1896), *Grandma and the Bad Boys* (1900), *Why Mrs. Jones Got a Divorce* (1900), *The Divorce* (1903), *The Kleptomaniac* (1905), *The Burglar's Slide for Life* (1905), *Getting Evidence* (1906). Cf. Catherine Zimmer, « Surveillance Cinema », art. cit., p. 429.

photographie et le cinéma sont des technologies non seulement iconiques mais aussi indicielles : elles produisent des images (analogiques) qui sont aussi des empreintes (physiques), c'est-à-dire des reliques »<sup>483</sup>. Par là, l'objet filmique fournit une matière première inédite au « paradigme indiciaire » qui traverse la fin du XIXe et le début du XXe siècle<sup>484</sup> : l'image regorge de traces de la figure humaine et de ses gestes. Elle semble fournir naturellement une extension des florissantes méthodes d'identification et de surveillance contemporaines.

Emmanuelle André a montré que le *Fantômas* de Feuillade « engage une forme de sensibilité inédite, nouée au contexte anthropologique du fait social et politique, qui fut celui de son époque »<sup>485</sup>. Le personnage, émanation du médium qui lui donne vie, déploie la dissémination anarchique des signes comme technique de perturbation de l'identité. La criminalité anthropométrique de *Fantômas* forme le symbole de cette perturbation indiciaire par l'image animée : « *Fantômas* est cette figure proprement cinématographique qui convertit chacune de ses apparitions en un jeu dialectique entre le visible et l'invisible – conçu comme une critique ironique de la société de contrôle visuel qui émerge avec l'empreinte photographique »<sup>486</sup>. Au paradigme indiciaire, *Fantômas* oppose un paradigme opposé, issu tout entier de la maîtrise cinématographique du visible : celui de la reconfiguration anarchique des signes. En d'autres termes, le personnage filmé par Feuillade suggère que l'image filmique forme un dispositif irréductible à la logique de son siècle, c'est-à-dire au contrôle visuel.

Au fil du siècle, nous avons constaté que d'autres œuvres travaillent cette indisponibilité de la représentation visuelle au contrôle des individus. On trouve ces images absolument déliées de tout destin de surveillance ou d'identification dans les années 1930 et 1940 : l'approximation de la photographie dans *Hollow Triumph*, la mutilation retardant l'apparition du visage dans *Dark Passage*. D'autres œuvres plus proches de nous permettent de penser une image filmique inconciliable avec le paradigme indiciaire. Loin de soutenir l'autorité de la prise de vue comme présentation d'indices infalsifiables du réel, elles placent la figure humaine au centre d'une crise de l'image indicielle.

Aujourd'hui, cette crise est surtout associée à l'image électronique et numérique. L'émergence de ces images au cours des années 1980 et 1990 a produit une réflexion

483Olivier Asselin, « Le Corps subtilisé. L'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma », *Jeu. Revue de théâtre*, Vol. 3, No. 88, 1998, p. 120.

484Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1986], art. Cit., pp. 218-294.

485Emmanuelle André, « De l'indice visuel à la trace fantomatique (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914) », art. cit., p. 99.

486Ibidem, p. 102.

foisonnante sur le rôle de l'aléatoire, de l'approximation, et de l'arbitraire des images. Ces notions sont prometteuses, dans la perspective d'une étude des défaillances du dispositif filmique : la capture analogique et l'impression sensible de la pellicule ont longtemps soutenu l'idéal d'une continuité physico-chimique entre le monde et son support filmique. L'avènement de l'image électronique rompt avec ce modèle, et mène la prise de vue vers des confins troublants, du côté de la dématérialisation, de l'encodage, et de la traduction du monde – là où l'on croyait, jusqu'alors, que le cinéma pouvait « présenter » le monde, pour filer la métaphore, dans sa langue natale. Car l'image digitale menace d'abandonner tout rapport indiciel avec le réel – ce que le support pelliculaire assurait, après la photographie, en tant qu'empreinte de la réalité visible. C'est alors la « prise » elle-même, la capacité à garder la moindre trace d'une impression lumineuse émise par un corps, qui se trouve remise en cause : image volatile, sans épaisseur et dématérialisée, l'image numérique menace de désengager le cinéma du corps-à-corps avec le réel qui avait permis, jusqu'alors, de considérer que tout corps filmé était entré en contact avec l'image filmique, même de manière fugitive. David Claerbout exprime ainsi la perte de la contingence qui liait « l'objectif et le monde » dans un pacte de fidélité originel :

Nous ne sommes plus désormais dans un univers de contingence, de possibilités engendrées par la collaboration entre l'objectif et le monde – l'environnement magique – mais sommes devenus les fabricants de tout jusque dans le plus petit détail<sup>487</sup>.

La maîtrise inédite de l'apparence du monde est à double tranchant : ce que l'on gagne en précision et en capacité d'ajustement est perdu en valeur d'attestation. C'est peut-être pour cette raison que le cinéma s'est senti concerné par les représentations anthropométriques du corps : l'empreinte digitale incarne, de manière métonymique, le passage d'un régime d'image à un autre. D'un côté, l'empreinte est trace de la présence humaine à l'écran, objet attestant d'une continuité matérielle entre le monde filmé et son double filmique, de l'autre, elle est déjà virtualisation du monde, traduction en un « langage codé », une signalétique. L'empreinte, c'est l'état intermédiaire d'un corps, entre attestation de sa valeur corporelle et corps encodé : à la fois trace physiologique et traduction du corps en un langage schématique et géométral. Le portrait filmé, lui, offre un objet plus problématique : si l'empreinte digitale peut être considérée comme un accessoire physiologique placé à l'extrémité du corps et relativement facile à manipuler, le visage est un relai de l'identité particulièrement difficile à contrefaire. D'ailleurs, si *Fantômas* déploie une criminalité chirurgicale sur les doigts de ses victimes, le

---

<sup>487</sup>David Claerbout, « Le Silence de l'objectif », *Trafic*, No. 101, Printemps 2017, p. 47.



visage reste intègre, seulement recouvert par des postiches plus ou moins grossiers.

L'altération du visage joue cependant un rôle déterminant dans l'histoire des résistances au contrôle visuel. Historiquement, ce contrôle s'exerce d'abord par la pratique du portrait. Les textes d'Allan Sekula rappellent que le portrait photographique articule esthétique et politique<sup>488</sup>. Le portrait instaure un rapport à l'identité revendiquée (selon Sekula, les valeurs bourgeoise trouvent dans le portrait photographique une reprise de la représentation honorifique picturale) ou spoliée (par la photographie judiciaire et l'archivage procédural des marginaux, criminels et « déviants » au sens large). On perçoit ici le dualisme du portrait, qui permet l'éloge autant que la capture. C'est en cela un genre pictural chargé politiquement. Grâce au portrait photographique, la détention réelle des individus se double d'une détention symbolique, celle du visage indexé dans les archives de l'autorité. Ronald R. Thomas rappelle qu'en cela, la photographie judiciaire est d'abord un protocole esthétique codifié<sup>489</sup> dont le visage est le premier objet. Le portrait est donc une pratique particulièrement versatile, offerte à la célébration de l'identité bourgeoise autant qu'aux procédures de contrôle. Le cinéma des premiers temps exprime cette puissance politique de la représentation photographique. Les deux films de 1904, *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery*, représentent la prise de vue d'un visage comme geste disputé entre l'appareil de pouvoir (et ses relais photo et cinématographiques) et le sujet visé. Le visage y exprime, par la plasticité, une puissance de dissemblance susceptible de contrarier l'identification.

Au milieu des années 1980, les œuvres de l'actionniste viennoise Mara Mattuschka offrent la reprise filmique de ces portraits contrariés. Dans *Nabelfabel* (1984) et *Kugelkopf* (1985), la capture du portrait de l'artiste est perturbée par une série de soubresauts qui semblent issus du dispositif filmique lui-même : violents décadrages, montage saccadé brusques encrages de la pellicule. Le visage se trouve dans un état liminal, entre pure création plastique, déguisement, collage cinématographique, chorégraphie, *body painting* et présence, malgré tout, d'un corps en performance « live ». C'est cette dernière dimension qui pose problème, selon Christa Blümlinger. Dans l'article « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) »<sup>490</sup>, Blümlinger considère le corps de Mattuschka comme une entité *live*, aux prises avec le cinéma comme technique de capture.

---

488Allan Sekula, « The Body and the Archive », art. cit.

489Christa Blümlinger, « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », in Elena Biserna, Precious Brown (dir.), *Cinéma, Architecture, Dispositif*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2011, pp. 294-301.

490Ibidem, p. 296.

Blümlinger identifie chez Mattuschka « une sorte de défi posé à l'art du cinéma », en opposant la prise de vue à la performance *live*.

Dans un présent chargé saturé de manière maniaque, la *live performance* s'abîme dans la visibilité et disparaît sans copie dans la mémoire, au royaume de l'invisible et de l'inconscient, où elle se dérobe au règlement et au contrôle<sup>491</sup>.

Dans cette perspective, l'œuvre de Mattuschka répond aux problématiques liées aux usages du cinéma comme technique de contrôle<sup>492</sup> : le cinéma, comme dispositif d'archivage, entrerait en contradiction avec le pouvoir fugitif et émancipateur de la performance « live ». Blümlinger envisage ainsi le travail de Mattuschka selon un angle politique. Tout d'abord, parce qu'il est étroitement corrélé aux questions de genre et à la « mascarade » féminine décrite par Mary Ann Doane<sup>493</sup> : pour Blümlinger, « le déguisement est un élément essentiel pour la conception des identités flottantes et multiples que Mattuschka incarne dans ses films-performances »<sup>494</sup>. La notion d'identités multiples s'exprime au-delà de la seule performance incarnée par Mattuschka dans ses films : elle s'exprime avant tout dans la nature composite des œuvres de l'artiste actionniste. Blümlinger décrit à ce titre « l'hybridation des techniques artistiques »<sup>495</sup> : montage saccadé, collage, inserts photographiques, dessins animés, variation des filtres optiques. La « mascarade » et le « déguisement » désignent ainsi à la fois le corps de l'artiste-actrice et le dispositif filmique lui-même. C'est que chez Mattuschka, les corps figurés à l'écran semblent directement tissés dans le corps de la pellicule, et que celui-ci est en métamorphose perpétuelle : entités friables et feuilletées, les êtres filmiques sont le produit de l'hybridation matérielle qui donne corps à l'œuvre elle-même.

En explorant les conditions de la (dé)figuration du portrait, les œuvres de Mattuschka fournissent des objets clés pour penser le cinéma à l'épreuve de la surveillance : si le dispositif filmique semble opérer une « capture » du corps *live* selon Blümlinger, les soubresauts de ce dispositif contribuent également à rendre ce corps illisible, et donc à ruiner la fonction indiciaire du cinéma. La représentation cinématographique (prise de vue, cadrage, montage,

---

491Peggy Phelan, *Unmarked, The Politics of Performance*, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 148, cité par Christa Blümlinger dans « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », art. cit., p. 296.

492Christa Blümlinger, « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », art. cit., p. 298.

493Concept que nous avons mobilisé dans l'analyse des travestissements des détectives dans *The Counterfeiters* et *The Boy Detective*. Cf. *infra*, I.3.4.

494Christa Blümlinger, « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », *op. cit.*, p. 297.

495Ibidem.

collage) semble ainsi permettre et compliquer à la fois la logique « révélationniste »<sup>496</sup> par laquelle on peut tenir le cinéma pour un dispositif d'attestation de la réalité du profilmique, et donc pour un dispositif de contrôle visuel.

Nous proposons de suivre Blümlinger dans cette lecture politique de l'image protéiforme chez Mattuschka, en corrélant les métamorphoses et « déguisements » du corps filmique à une puissance défigurante de l'image animée, qui permettrait d'extraire le cinéma de la fonction indicielle où la tradition analytique l'a trop vite figé. Pour cela, nous progresserons dans l'analyse de *Nabelfabel* puis de *Kugelkopf*, afin de dé-tailler la manière dont ces films évoquent les limites de l'image filmique comme objet indiciel.

### II.3.2 L'image grimaçante

Titré *Nabelfabel*, soit « fable du nombril » ou « fable nombriliste », le film porte sur la naissance d'une tête. Par la bande sonore tout d'abord : *Nabelfabel* s'ouvre avec les pulsations rapides d'une électrocardiogramme *in utero*, puis par l'apparition d'une tête qui semble ne pas finir d'émerger de différents matériaux. Des collants effilés, d'abord [Fig. 157], dont on perçoit le déchirement par le son, puis des feuilles de journal taillées en pièce au rythme du défilement en stop-motion des images [Fig. 158]. De ces feuilles émergent en strates successives, révélées de déchirement en déchirement, de larges bouches dessinées sur papier [Fig. 159]<sup>497</sup>.

Le nom de Mara Mattuschka et son pseudonyme d'actrice, Mimi Minus, ne sont présentés qu'après une minute de film, soit un tiers de sa durée : le film est né avant son propre générique. Puis apparaît un autre volume évoquant une tête. Le visage commence à poindre : entièrement recouvert d'un collant serré qui, nous y reviendrons, produit une violente compression, le tissu infligeant aux traits du visage un aplanissement brutal. Le montage en *jump-cut* intervient par saccades dans cet étrange venue au monde, faisant hoqueter ce visage contorsionné qui semble étouffer sous le nylon. Les contrastes chromatiques s'ajoutent à la violence de la séquence, le rouge du visage s'opposant, de l'amarante au senois, à l'extrême pâleur des épaules et du buste [Fig. 160]. Puis le cadrage se

---

<sup>496</sup>Malcolm Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, op. cit.

<sup>497</sup>Rappelant ainsi l'illustration de Barry Godber pour la couverture de l'album *In the Court of the Crimson King*, du groupe britannique King Crimson, en 1969. L'image, connue pour la glotte et les yeux paniqués du visage, révèle, en dépliant la pochette du disque vinyle, le feuilleté de ce visage, le contour gauche étant répliqué cinq fois – ce qui évoque l'effritement de la tête de « Mimi Minus » dans le film de Mattuschka.

resserre, les plans suivants découpent des zones (bouche entrouverte laissant apercevoir langue, lèvres retroussées et dents ; nez, sourcils) soumises aux compressions du nylon. Le film s'achève par une dernière séquence combinant projection de diapositives et intervention graphique : des clichés négatifs présentant des poses immobiles du visage comprimé par le nylon sont affichés les uns à la suite des autres, enchaînées au cliquetis du projecteur de diapositives. Au passage de chaque cliché, quelques lignes noires apparaissent tracées sur l'écran par un marqueur invisible, suivant les traits principaux du visage. Au fil du défilement des diapositives, ces lignes se superposent, formant un portrait graphique calqué sur les lignes saillantes du visage photographique qui rappelle et détourne, nous y reviendrons, les portraits composites de Galton [Fig. 161].

Les plans en *stop-motion* se succèdent de manière vibratile, selon une saccade qui rend laborieuse tout décodage du visage et, par extension, toute forme d'identification ou de contemplation sereine des traits qui le composent. Bien sûr, cette contemplation refusée entraîne une forme de frustration et de détresse dans l'inaccessibilité de la figure humaine, plus suggérée qu'offerte – nous y reviendrons. Mais décrivons d'abord les procédés qui frustreront ce face-à-face.

Il s'agit d'abord de la friction du photographique en mouvement dans la forme singulière du défilement en *stop-motion*. Dans son *L'Entre-Images 2*, Raymond Bellour nomme « double hélice » la composition duelle du cinéma, formée d'une part par « l'analogie photographique, la façon dont le monde, les objets et les corps y semblent définis (toujours pour une part, et plus ou moins) par référence à la vision naturelle, un certain état fixé de la vision naturelle qui implique ressemblance et reconnaissance » et, de l'autre, par « l'analogie propre à la reproduction du mouvement ». Ce maillage à deux fils offre différentes présences du « photographique » à l'écran :

Voilà les deux puissances qui se trouvent, chacune et ensemble, mises en jeu et mises à mal, dans le film, dès que l'image incline vers la défiguration, la perte de reconnaissance, ou que son mouvement se trouve détourné, figé, interrompu, transi par l'irruption violente du *photographique* – l'effet-photo, qui s'étend de la photo comme pure présence à l'arrêt sur image en passant par les fictions de la fixité et du photogramme<sup>498</sup>.

« La défiguration, la perte de reconnaissance », événements filmiques qui concernent le rapport entre l'image et son spectateur, sont aussi des techniques de résistance au contrôle

---

498 Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L./Trafic, 1999, p. 18.

visuel : ces termes décrivent aussi bien l'enjeu des grimaces de 1904. Bellour traduit ici une « grimace » issue du dispositif lui-même : « l'irruption violente du *photographique* ». Le défilement chaotique des images accomplit ce que la captive de 1904 prenait en charge avec ses propres traits. Dans l'éventail des présences possibles du photographique dans le mouvement, le *stop-motion* fournit un cas particulier, troublant, qui enraie le décodage des images. Le photographique s'y prête de manière imparfaite à la construction d'un mouvement d'apparence fluide. C'est plutôt la saccade qui prime, et qui entraîne l'analogie photographique vers son double informe, la défiguration. En fin de compte, l'expression du photographique à l'écran entre en contradiction avec l'assimilation traditionnelle de la photographie à un dispositif garant d'objectivité. C'est tout l'inverse : la photographie détient une puissance intempestive au sein des images en mouvement, capable de désarçonner l'apparente restitution de la réalité par le défilement cinématographique.

Le *stop-motion* enraye les deux manières de rendre le visible lisible grâce à la capture d'images. Il enraye la « manière photographique », en entraînant chaque image arrêtée dans une succession tendue, inamovible, vers l'image à venir – c'est ce que Roland Barthes nomme caractère « protensif » de l'image de cinéma<sup>499</sup>. Mais il enraye aussi la « manière cinématographique », en rappelant sans cesse le mouvement à ses moindres éléments, qui sont de nature photographique. En cela, la matière première photographique du *stop-motion* refuse de se laisser animer parfaitement, et revendique par la saccade une temporalité plus secrète que celle où tente de l'entraîner le dispositif filmique. Car l'entraînement cinématographique nie le deuil porté par chaque image qui, rappelons-le, porte selon Barthes « une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt* »<sup>500</sup>. Tiraillée à la fois vers l'immobilité et vers le mouvement, l'image en *stop-motion* souffre d'un hoquet qui perturbe la reconnaissance et l'identification du sujet représenté à l'écran. Premier écart par rapport à la logique qui veut que l'image filmique atteste ou documente ce qu'elle rend perceptible : le *stop-motion* arrache l'image à sa plénitude photographique, pour l'inscrire dans une « matière d'images » vibratile. Jacques Aumont désigne par cette expression un en-deçà de la fonction narrative de l'image filmique : « avant d'être un drame, un document où [*sic*] un blason, l'image de ce film est une présence visuelle, polymorphe et qui nous atteint directement »<sup>501</sup>. En l'occurrence, cette présence nous atteint mais se garde de livrer l'image du réel sur un plateau : le matériau photographique est arraché,

---

499Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie op. cit.*, p. 140.

500Ibidem, p. 142.

501Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2009, p. 31.

par les saccades du *stop-motion*, à toute contemplation possible.

Dans cette perspective, la mise en mouvement des images perturbe la lisibilité photographique. Par le *stop-motion*, le cinéma de Mattuschka tient les images dans un état d'agitation permanente qui trouble le décodage de l'image photographique. Le *stop-motion* fait grimacer les images : leur défilement saccadé tient le visible dans un état d'indétermination qui ne satisfait ni la contemplation photographique ni la fluidité cinématographique.

La seconde manière de perturber le contrôle visuel des corps à l'écran résulte de choix de cadrage. *Nabelfabel* présente des visages déjà grimaçants, troublés par le *stop-motion*, mais contorsionnés davantage par les valeurs de plan. Le très gros plan offre une version monstrueuse de la bouche, des lèvres en babines et des dents qui balisent l'entrée de la cavité buccale. Ce très gros plan produit une double « dé-composition » : d'abord, en fragmentant l'unité du visage, c'est-à-dire en perdant de vue l'intégralité et l'intégrité qui permettent une forme d'identification et de face-à-face entre le corps filmé et le spectateur. Mais la dé-composition advient aussi par une forme de tempête physiologique à la surface du visage, qui déclenche une agitation anarchique des traits ressemblant à des pleurs de détresse. Les termes anglais *composed* (ordonné, calme, sous contrôle), *composure* (la maîtrise de soi) expriment parfaitement le lien entre les notions de tempérance et de pacification de l'apparence extérieure. Dans la même perspective, on dit en français que l'effroi ou la mélancolie peuvent pousser un visage à se « décomposer ». On se rapproche, par ce terme, de l'expression d'une puissance capable de désordonner les traits du visage. Puissance prise en charge, dans *Nabelfabel*, par les très gros plans qui sapent l'intégrité du visage. Le visage se trouve doublement dé-composé, *de-composed* : par l'agitation des traits enserrés sous la toile du collant, et par le morcellement orchestré par les très gros plans.

C'est une question de proximité excessive du regard, aussi : nous voyons le visage de si près que le regard se heurte à la peau comme à un mur. La figuration du corps filmé ne résiste donc pas à une trop grande proximité, aller voir de plus près ne saurait permettre de mieux voir. Au contraire, le regard rapproché implique une forme de révélation de la matière première physiologique du visage, jusqu'à perdre de vue le visage comme entité expressive. Cette myopie filmique rappelle les propos de Henry Faulds, l'un des pères fondateurs de la dactylographie, à propos de la pathologie du regard qui l'a poussé à s'intéresser aux empreintes digitales : « Étant doté d'une myopie qui me permet d'écrire le Notre Père trois fois

sur la surface d'une pièce de dix centimes, j'ai tôt fait de remarquer les motifs formés par les ridules digitales »<sup>502</sup>. Chez Mattuschka, la vision rapprochée ne permet aucune élucidation des formes physiologiques. Au contraire, vue de près, la peau cesse d'être un signe pour former une pure matière sans dimension. *Nabelfabel* illustre en cela un *topos* du geste de filmer la peau, qui consiste à adopter un regard rapproché jusqu'à perdre toute notion d'échelle.

En s'approchant au plus près des corps, certains très gros plans de peau brouillent parfois la perception visuelle du fait d'une trop grande proximité. Cette vision floue produit des effets de défamiliarisation : on ne reconnaît pas toujours immédiatement que c'est de la peau qui est filmée car il faut un temps à l'œil pour accommoder [sic] sa vision dans cette géographie corporelle à l'échelle microscopique. Face à ces très gros plans, il faut alors se repérer « à tâtons » dans l'image, avec notre sens et nos intuitions tactiles<sup>503</sup>.

Bien sûr, cet œil qui plonge vers la peau jusqu'à en exprimer le double informe rappelle les théories de l'haptique. Plus encore qu'un simple regard rapproché tout contre la peau, *Nabelfabel* mobilise aussi, par l'aplatissement du collant sur le visage, l'ignorance de la tridimensionnalité classique décrite par Martine Beugnet comme caractéristique du régime sensoriel haptique :

Tandis que le régime de représentation optique crée un espace en profondeur duquel se détachent des éléments de figuration autonomes, le mode haptique ignore la hiérarchie qu'instaure l'effet de perspective entre les objets de la perception. Dans le mode haptique, l'attention va aux détails tactiles et à la surface matérielle de l'image où figure et fond fusionnent. Les images haptiques encouragent ainsi un mode de perception visuelle proche du sens du toucher, où l'œil, rendu sensible à l'aspect concret de l'image, enregistre des qualités habituellement associées au contact avec la peau<sup>504</sup>.

Impossible, à ce titre, de distinguer le corps filmé du corps-support de la représentation. Plus que le corps « filmé », dont nous parlions jusqu'ici, l'haptique implique d'envisager un corps *filmique* selon des qualités que l'usage associe à la peau : texture, vibrations, chaleur (nous y reviendrons). L'œil « rendu sensible à l'aspect concret de l'image » atteste ainsi la possibilité de penser les conditions sensorielles qui identifie le corps au monde des images, et réciproquement.

Plus loin, Beugnet juge que la visualité haptique travaille la fragilité entre la forme et l'informe, en soulignant « à la fois la vulnérabilité du corps et la facilité avec laquelle la forme humaine, entité distincte, enveloppe du moi, peut être rendue à la matière indistincte »<sup>505</sup>.

---

502Henry Faulds, « On the Identification of Habitual Criminals by Finger-Prints », *op. cit.*, p. 548.

503Sophie Walon, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps », in Priska Morrissey et Emmanuel Siety (dir.), *Filmer la peau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017, p. 77.

504Martine Beugnet, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », art. cit., p. 55.

505Ibidem, p. 57.

L'haptique, à ce titre, n'est pas tant un état perceptif stable qu'un battement continu entre deux manières de déployer un rapport sensible au monde, que l'on pourrait qualifier de « manière optique » et de « manière tactile ». Chez Mattuschka, l'image filmique s'inscrit précisément dans cette perspective sensorielle intermédiaire, à mi-chemin entre le privilège classique du regard (optique, éventuellement acoustique) et la tentation de poser l'œil comme un doigt à la surface de la peau. Or, cette conversion sensorielle comporte une part d'émancipation du sujet perçu : là où l'optique connote l'emprise, la maîtrise et, par extension, une forme de contrôle, l'assouplissement des modes de perception laisse augurer un rapport moins autoritaire au monde sensible. Ainsi, le cinéma haptique de Mattuschka parvient à produire une image émancipée de l'autorité optique ordinaire.

La « forme humaine [...] rendue à la matière indistincte » exprime bien, chez Beugnet, une forme de libération, et a trait à la dimension politique du travail de Mattuschka : rendre une forme à l'indistinction, c'est la soustraire au pouvoir du contrôle visuel. Par là, une politique haptique semble tracer une voie en marge de la logique de l'attestation qui rive, dans la tradition positiviste, la perception optique à un projet d'ordonnement du réel – et dont l'identification anthropométrique forme l'un des grands projets protocolaires. Cela permet par là d'envisager une puissance politique des variations de l'appareil sensoriel (qui se « calibre » selon un échelonnement formé par les différents pôles sensoriels et, surtout, par leurs combinaisons). Car les fluctuations de l'appareil sensoriel, dont l'haptique est exemplaire, servent avant tout à exprimer et à magnifier (dans le sens d'un agrandissement, comme l'anglais *magnifying glass* désigne une loupe) les fluctuations du sensible lui-même : l'haptique, en tant que décroisement de la perception traditionnellement découpée, invite à penser à la fois l'appareil sensoriel et surtout le monde sensible lui-même comme pures variations.

L'œuvre de Mattuschka constitue à ce titre une image *en cours de figuration*. Jacques Aumont rappelle qu'une riche tradition analytique est consacrée aux notions de figure et de figural, avec pour objet « la figure comme un principe signifiant original, représentant le surgissement permanent de nouvelles formes d'expression ». Mais, poursuit Aumont, cette tradition peine à aborder le processus de surgissement formel lui-même : « ainsi, la plupart du temps, est-ce la figure *une fois réalisée* que l'on met en évidence – et non sa "figuralité", le processus d'engendrement des figures dans l'image »<sup>506</sup>. *Nabelfabel* fournit un objet

---

506 Jacques Aumont, *L'image* [1990], Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2ème édition, 2000, p. 197.



particulièrement approprié à l'étude du figural, ou de ce qu'Aumont nomme *figuralité*. C'est aussi, parmi de nombreux textes consacrés à la question<sup>507</sup>, ce qu'Olivier Schefer identifie dans le figural : un devenir dynamique des formes.

Le figural produit la définition paradoxale d'une figure-défigurante et défigurée, pour autant que ce qu'elle donne à voir n'est pas le résultat fini d'un processus de mise en forme [...] mais l'espace ouvert au processus en œuvre, à sa dynamique et à son devenir<sup>508</sup>.

Chez Mattuschka, l'idée d'une « figure-défigurante et défigurée » accède à un destin politique. La caméra, le montage et le cadrage conspirent à une perturbation générale de l'identité plutôt qu'à sa révélation. Comme si le dispositif filmique tâtonnait autour de son objet, la perception y est en effet en perpétuelle reconfiguration : *Nabelfabel* se compose de plusieurs mouvements qui mobilisent différentes manières de faire image, selon une succession que nous pouvons grossièrement tailler en trois séquences : le portrait en lambeaux en stop-motion, les variations haptiques autour du visage rapproché, et la séquence finale, mêlant diapositives et inscriptions graphiques barbouillant le plan. Par ce tissage de techniques, Mattuschka perturbe la fonction « révélationniste » du cinéma. Plutôt, elle fait du dispositif cinématographique un laboratoire de la sensation, où l'on troque le regard classique (fondé sur l'identification des formes, articulé au contrôle visuel) au profit d'autres configurations sensorielles : il ne s'agit pas tant de livrer un corps profilmique par la prise de vue que de façonner un corps filmique : façonner, c'est-à-dire, à partir de sa racine latine *ingere*, « à la fois faire et contrefaire, modeler et imaginer, former et imaginer »<sup>509</sup>. Le cinéma de Mattuschka offre cette sensation d'une image *manipulée*, dans tous les sens du terme : née d'un façonnage à la main, par l'intervention sur sa matière première pelliculaire (découpages, encrages, déchirements), mais également contrefaite, toujours en transformation.

Ce façonnage global touche à la fois au dispositif filmique et à ce qu'il offre figurativement : un visage. Double sujet des manipulations, le dispositif et la figure humaine. À

---

507Eric Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne* [1938], Paris, Éditions Macula, coll. « Argô », 2ème édition, 2017 ; Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971 ; Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : Note sur *Figura* d'Erich Auerbach », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999. Sur un figural proprement cinématographique, cf. Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998 ; Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2011.

508Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, No. 630, Novembre 1999, p. 919.

509Emmanuelle André, « L'insecte magnifié au cinéma », *Trafic*, No. 106, été 2018, p. 121.

ce titre, la perception contrariée d'un visage identifiable forme un écho direct aux gestes de résistance à l'identification procédurale. Par les violentes torsions du visage causées par la manipulation du matériau filmique, *Nabelfabel* propose en cela une variation des films jumeaux de 1904, *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery*<sup>510</sup>. Dans ces deux films, le corps filmé et le dispositif de prise de vue (l'appareil photo visible à l'écran comme la caméra elle-même) sont nettement antagonistes. La caméra, relai de l'appareil de photographie judiciaire, assure la continuité de la capture procédurale du portrait grâce à son travelling avant, que Tom Gunning qualifie d'« assaut progressif de la caméra »<sup>511</sup>. On observe ainsi une concurrence entre le dispositif de prise de vue et le profilmique (à savoir, ici, la captive travaillant, par la distorsion du visage, à rendre son portrait illisible). Au contraire, les visages manipulés chez Mara Mattuschka s'inscrivent dans un état intermédiaire, rendant invalide toute séparation entre filmique et profilmique. Ils semblent en effet appartenir à un régime de représentation entièrement structuré par des gestes de montage et de purs effets de défiguration cinématographique : gros plans saccadés, enchaînement clignotant des plans et de tirages négatifs dans *Nabelfabel*, ainsi que stop-motion et surimpressions dans *Kugelkopf* rendent indissociable le visage de ses modes d'apparition. Il ne semble donc pas valable de distinguer le corps filmé du dispositif qui le rend visible ; si ce corps est à la fois *visible* et *illisible*, c'est donc en premier lieu grâce à l'action du dispositif (et non du corps lui-même, comme c'est le cas dans les films de 1904).

S'il y a un corps, c'est d'abord un « faire corps » : une façon dont l'image figurative exprime la nature physique de son support. Par là, les saccades du montage, les brusques variations d'échelle des plans et tous les heurts infligés au paisible défilement de la pellicule débordent sur les figures présentées à l'écran et détournent le cinéma de sa complicité historique avec les techniques de contrôle visuel. *Nabelfabel* exprime, par la solidarité du corps représenté à l'écran et du corps pelliculaire, un état vibratile généralisé qui trouble l'identification. La (re)présentation cinématographique n'est, en cela, pas loin de manquer à sa fonction procédurale, en enfouissant le visage dans les séismes que le *jump-cut* inflige au support pelliculaire. Observons d'abord cette violence infligée à la fois au support de la représentation et à la figure représentée, avant d'en proposer une lecture politique.

Pour Christa Blümlinger, « unissant des gestes propres aux actionnistes viennois et

---

<sup>510</sup>Cf. *infra*, II.1.6.

<sup>511</sup>« The onslaught of the advancing camera », in Tom Gunning, « Tracing the Individual Body-Photography, Detectives, and Early Cinema », art. cit., p. 38.

aux techniques du film d'animation, librement appropriés, [Mattuschka] a forgé, dans un premier temps, une esthétique de la mascarade et de la poupée, dont elle est elle-même la principale figure »<sup>512</sup>. Si Mattuschka offre ici son corps dans le rôle de poupée (créditée au générique sous le pseudonyme de « Mimi Minus »), c'est d'abord dans l'optique de la découdre, au risque de la détruire – comme un enfant disséquant brutalement sa peluche afin d'en révéler les entrailles. Une poupée que les *cuts* effrénés mettraient en lambeaux : un être solidaire de son support pelliculaire, et qui subirait chaque saccade du montage comme un coup de lame. En somme, Mattuschka construit des corps filmiques qui semblent se désintégrer sous l'action du dispositif censé les rendre visible. *Nabelfabel* présente en ce sens la perception filmique comme un acte destructeur : si le regard se fraie un chemin jusqu'au visage, c'est au prix d'une mise en pièces du corps filmé. En écho lointain aux dissections anatomiques, l'action de la caméra opère ainsi par incisions dans des surfaces pelliculaires tenant pour substituts cutanés (les strates de collants et de papier imprimé). Mais la progression du regard se heurte aux grimaces du visage ainsi qu'aux gros plans qui découpent dans la figure humaine des formes inhumaines : un visage partiellement visible, mais jamais stabilisé sous une forme intégrale et lisible.

Pour Jean-Michel Durafour, est figural tout « événement plastique toujours singulier, disruptif, échappant à la prévisibilité (sinon il serait pré-figuré), à la reconnaissabilité, à l'identifiabilité, à la référentiabilité »<sup>513</sup>. On peut identifier ici les critères du contrôle visuel : livrer l'apparence humaine à la « reconnaissabilité », l'« identifiabilité » et la « référentiabilité ». En ce sens, tout geste figural est doté d'une portée politique : compliquer le rapport entre représentation et finalité de contrôle. L'art figural livre les corps hors de toute ressemblance figurative. Pour Gilles Deleuze, la figuration, c'est précisément l'art d'« arracher la figure au figuratif »<sup>514</sup> qu'impose la référence photographique. On peut à ce titre désigner comme figural ce qui paraît en-deçà de toute lisibilité, en marge de la logique du contrôle visuel, qui associe une forme visible à une identité stable.

La théorie deleuzienne du figural, inspirée par les têtes peintes par Bacon, répond à certains traits particuliers de l'œuvre de Mattuschka : la question du visage et de sa représentation. À propos des toiles de Bacon, Deleuze distingue la représentation de la tête

512Christa Blümlinger, « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », art. cit., p. 297.

513Jean-Michel Durafour, « Cinéma Lyotard. Une introduction », *La Furia Umana-paper*, No. 3, « D'une critique de cinéma digne de son nom (en France) », 2013, p. 122.

514Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 17.

(solidaire du reste du corps) de celle du visage (surface-écran ou toile, offerte à une pure fonction d'apparition). On trouve cette distinction dans *Mille Plateaux* :

Le visage fait partie d'un système surface-trous, surface trouée. Mais ce système ne doit surtout pas être confondu avec le système volume-cavité, propre au corps (proprioperceptif). La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. Le visage est une surface : traits, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte, même s'il s'applique et s'enroule sur un volume, même s'il entoure et borde des cavités qui n'existent plus que comme trous<sup>515</sup>.

On peut lire les films de Mattuschla à la lumière de cette distinction : la cinéaste viennoise ne construit pas seulement des visages, mais bien aussi des têtes ; des « volumes-cavités » dont on éprouve, de strate en strate, le caractère *inévitables*, éternellement pleins. Plus précisément, nous pouvons dire que Mattuschka crée un brusque rappel du visage à sa condition de tête : tout visage repose sur un sol profond, stratifié, volumineux. Même compressé par le collant, le visage exprime, dans la tension des volumes aplatis, une densité comprimée : la tête sourd sous le visage. D'où l'apparence d'un visage « volcanique », dont la surface est violemment agitée par les forces qui se trouvent en profondeur : violence qui perturbe toute « reconnaissance faciale », et rappelle une fois encore les grimaces de 1904.

Il est à ce propos, dans l'énumération proposée par Deleuze pour définir le visage-surface, un terme qui surprend : celui de « rides ». Les rides ne semblent appartenir véritablement au régime de la planéité, de la surface. Elles s'inscrivent plutôt dans une catégorie intermédiaire entre le plan et la profondeur : la ride, c'est l'événement de la matière du visage qui se rappelle à la tête. À mi-chemin entre inscription graphique et cavité, la ride est une sorte de trait trop appuyé sur la « carte » du visage, au point de la transpercer d'un sillon étroit. C'est le plus petit relief possible – suffisant pour froisser la surface et faire plonger le visage dans l'ordre de la tête. Chez Mattuschka, on trouve deux rides d'ordres différents. Toutes sont anti-hiératiques, et plongent les visages-têtes dans un état qu'on dirait de vieillissement accéléré. D'une part, les « rides » tracées à la surface des matières pelliculaires qui recouvrent la silhouette de crâne : des déchirures, plutôt, qui sillonnent la surface de la tête, le long de traits tracés à la peinture noire. D'autre part, les rides générées par les torsions du visage, et qui font apparaître à la surface du visage une série de masques grotesques et presque inhumains. Ces rides touchent à la fois à la « peau » du dispositif pelliculaire et à celui du visage que l'on croit reconnaître à l'écran. Dans un cas comme dans l'autre, elles concourent à une illisibilité générale de la figure humaine.

---

515 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, op. cit., p. 208.

Dans un cas comme dans l'autre, la ride ruine l'unité et la disponibilité visuelle du visage. Elle amplifie le fractionnement initié par les très gros plans, découpant au sein de ces espaces déjà réduits des unités encore plus ténues, encore moins lisibles. Mais les rides que l'on pourrait qualifier de « rides du dispositif » (causées par le montage et le découpage des images) et les « rides physiologiques » se confondent évidemment. Contours de lambeaux dans le premier cas, ligne de tension et de torsion de la surface du visage dans l'autre, la ride violente la surface délicate et précise que doit figurer « le visage ordinaire » du cinéma selon Jacques Aumont :

Le visage ordinaire du cinéma est ce lieu d'images où le sens s'inscrit fugitivement et superficiellement pour pouvoir circuler. Ce visage ne doit surtout pas trop se creuser, sans quoi le sens s'y imprime profondément, le burine, le marque de grimaces durables. Le visage ordinaire est idéalement lisse, les signes codés d'une émotion doivent plutôt y passer, comme des rides discrètes sur l'onde [...]. Ce visage est fait pour faire passer, pour émettre et, corrélativement, pour recevoir. Seuls doivent y fonctionner, mais sans cesse, la parole (la bouche) et le regard (l'œil)<sup>516</sup>.

*Nabelfabel* offre à ce titre l'antithèse du « visage ordinaire » : une pure torsion parcourue de « grimaces durables » où les rides, loin d'être « discrètes », substituent aux variations précises du visage lisse décrit par Aumont une surface parfaitement instable. On ne retrouve en commun, dans le texte d'Aumont et l'œuvre de Mattuschka, que la bouche. Mais là où elle doit être, dans l'économie du visage ordinaire, dédiée à la parole, celle de *Nabelfabel* n'est que dents, lèvres et langue baveuses exprimant le secret inavouable de l'organicité des corps filmés. Une bouche béante, mais pourtant silencieuse ; une pure trouée, un conduit qui serait la version silencieuse du cri chez Bacon, que Deleuze décrit comme « l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche »<sup>517</sup>. Point de parole – seulement le spectacle muet d'un visage tordu par les larmes, rappelant, comme dans les films de 1904, que les pleurs infligent au visage la plus extrême des grimaces.

### II.3.3 Le portrait saccadé

Chez Mattuschka, c'est le dispositif de prise de vue lui-même qui semble grimacer. Par comparaison, dans les films de 1904, le dispositif reste parfaitement opérationnel : la caméra avance imperturbablement jusqu'au visage de la captive. Par ce travelling avant lent et

---

<sup>516</sup>Jacques Aumont, *Le visage ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 51

<sup>517</sup>Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 24.

régulier, que Gunning qualifie d'« assaut progressif »<sup>518</sup>, le dispositif filmique fournit l'instrument du contrôle visuel. Dans *Nabelfabel*, Mattuschka perturbe l'évidence procédurale qui lie le cinéma à l'exercice de ce contrôle. La prise de vue, le montage et toutes les manières de faire image convoquées par l'artiste perturbent l'élaboration du portrait. Le magma d'encre et de matières pelliculaires vont à l'encontre de la fonction procédurale du portrait abordée par Sekula, et que l'on voit mise en œuvre dans les films de 1904. Alors que ces films suggèrent une participation naturelle de la capture d'images en mouvements aux protocoles du contrôle visuel, Mattuschka invente un art du portrait cinématographique défigurant. Un retournement de fonctions, en somme, puisque ce sont les méthodes de prise de vue qui engagent elles-mêmes cette défiguration, et non le corps filmé grimaçant de la captive. D'où la possibilité de considérer que Mattuschka fournit, avec *Nabelfabel*, un portrait filmique qui échappe à toute identification possible. Par là, l'œuvre semble suggérer que le cinéma n'est pas condamné à servir une finalité de contrôle. Au contraire, les défigurations plastiques qui traversent *Nabelfabel* posent l'invention cinématographique comme art du portrait fluctuant.

Pour cela, le montage fournit une technique exemplaire de perturbation du portrait. Le papillotement du *stop-motion* permet de passer subitement d'un état du corps à un autre. Ainsi, le cinéma de Mattuschka s'affirme comme art du clignement, de l'impermanence du visible, en trouant la prise de vue de brèves absences qui ponctuent, à chaque *cut*, la vision offerte à l'écran. L'image que nous percevons du monde « cligne » selon un rythme frénétique. Par là, Mattuschka rappelle que la vision du monde offerte par le cinéma est un assemblage artificiel, créé par le montage.

Si *Nabelfabel* déconstruit la fonction de contrôle du dispositif cinématographique, c'est aussi en soulignant les brèves absences qui ponctuent le rapport au monde fourni par le montage. Monter, c'est couper, c'est-à-dire aveugler – ne serait-ce qu'un instant, le temps de l'enchaînement d'une image à une autre, mais cela suffit à entamer l'hégémonie du regard. Cela s'oppose, bien sûr, à une rhétorique associant le montage à la possibilité de joindre le disjoint, à la conjugaison des temporalités et des espaces étrangers les uns aux autres, ainsi qu'à l'invention d'une narration proprement cinématographique<sup>519</sup>. À ce titre, le montage participe au moins autant que l'agitation des corps filmés à la célébration du cinéma comme art du mouvement – mais aussi à l'affirmation d'un dualisme entre vision perfectionnée et vision altérée. En mettant en scène des personnages qui subissent les transformations comme

---

518Tom Gunning, « Tracing the Individual Body-Photography, Detectives, and Early Cinema », art. cit., p. 38.

519Jacques Aumont, *Le Montage*, « La seule invention du cinéma », Paris, Vrin, 2015.

des mauvais rêves, ces films diégétisent un rapport problématique à l'impermanence des choses et, plus encore, à l'impermanence du regard qui cherche à appréhender le monde. Par là, ils semblent sonder les capacités du cinéma à gérer cette impermanence : le dispositif filmique est-il apte à garder un œil sur les mouvements du monde ? György Lukács affirme en 1913 que « l'essence du cinéma est le mouvement lui-même, l'éternelle mutabilité, le renouvellement perpétuel des choses »<sup>520</sup>. Le film de Matuschka traite ce mouvement sur le mode de la discontinuité, de la saccade : à l'impermanence du monde répond celle, virtuose, des trucs à effets. Par le clignotement du montage, le cinéma se fait éloge de la saccade et du clignotement. Ces films démontrent qu'au « renouvellement des choses » présenté par Lukács comme essence du cinéma, le cinéma lui-même est capable de présenter un renouvellement perpétuel des images orchestré par le montage.

Dans *Nabelfabel*, les *cuts* frénétiques semblent découper le visage figuré lui-même. Comme si, par une étrange sympathie, le sort du matériau pelliculaire était aussi celui du corps filmé. De strate en strate, de déchirure en déchirure, l'entreprise de révélation du visage pousse ce dernier à la grimace comme sous l'effet de la douleur causée par les lacérations du montage : il semble ne pas y avoir de figuration possible sans *dé*figuration, de dévoilement sans déchirure. Le dispositif semble en effet progresser vers la surface enfouie du visage grâce à des procédures de dépeçage, qui menacent d'endommager la peau qu'elles cherchent à découvrir : à chaque strate de papier déchiré, à chaque collant filé, c'est la peau qu'on manque de trouer, une peau que les *cuts* auraient enfin découverte mais que, dans leur élan, ils auraient percée jusqu'à la détruire. Si *Nabelfabel* incarne la possibilité d'une défaillance de la prise de vue, c'est peut-être à travers ce feuilleté d'images au sein duquel le visage, devenu simple image aussi volatile que les strates qui le recouvrent, semble incapable de revendiquer son épaisseur ou sa densité.

Les films de 1904 et l'œuvre de Matuschka dialoguent donc *via* la représentation d'un portrait déformé – des torsions si vives qu'elles évoquent le vocabulaire de la pathologie : l'hystérie, dans les deux films jumeaux de 1904, n'est pas étrangère à l'œuvre de Matuschka. Les saccades du montage et les grimaces douloureuses rappellent ainsi le visage à une forme

---

<sup>520</sup>György Lukács, « Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos » [Pensées sur une esthétique du cinéma], in *Pester Lloyd*, Budapest, 1911. Repris et corrigé dans la *Frankfurter Zeitung*, No. 251, 10 septembre 1913. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, in *Trafic*, No. 48, p. 134-140. In *Le Cinéma : Naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008, p. 217.

de pathologie nerveuse. Blümlinger note que Mattuschka est familière de cette iconographie : dans *Parasympathica*, tourné en 1985, l'artiste adopte une série de poses et d'attitudes qui font écho à l'iconographie de la Salpêtrière, et critiquent la nomenclature pathologique par laquelle l'autorité médicale a structuré son emprise sur le corps féminin. « Par son mouvement saccadé et délibérément mécanique, propose Blümlinger, l'animation réelle de Mattuschka démontre la nature artificielle de telles figurations de corps féminins raidis ou contractés, en tant que partie intégrante d'une manipulation ou d'un jeu »<sup>521</sup> – le « jeu » désignant ici l'écart et le relâchement plutôt que la pratique ludique : chez Mattuschka comme dans les films de 1904, les grimaces rendent possible une dissemblance du visage à lui-même.

Toutefois, ce qu'avance Blümlinger à propos de *Parasympathica* ne semble pas absolument valable à propos de *Nabelfabel*. Pour Blümlinger, la résistance politique du sujet féminin filmé, dans *Parasympathica*, passe par « l'animation réelle » du corps de Mimi Minus/Mattuschka. Le découpage entre filmique et profilmique semble valable à propos de ce film : au dispositif filmique (survivance et avatar du dispositif expérimental de la Salpêtrière) s'oppose le corps récalcitrant de la « performeuse », qui singe le dispositif par « son mouvement saccadé et délibérément mécanique »<sup>522</sup>. Cette logique s'inscrit dans la démonstration de Blümlinger, qui consiste, rappelons-le, à jauger la faculté du corps en performance *live* à poser un « défi » à l'image en mouvement. Bien sûr, il est insuffisant d'opposer le « filmique » du dispositif et le « profilmique » de la performance. C'est précisément ce que relève Blümlinger : si le corps de la performeuse contrevient au dispositif, c'est en mimant ses mécanismes, répliquant l'absurde identification du corps féminin à une mécanique – qui plus est, selon le prisme de la théorie psychanalytique, à une mécanique défaillante. Blümlinger consacre par ailleurs une étude aux travaux de Zoe Beloff à l'issue de laquelle elle démontre le destin commun de techniques instrumentales et de gestes physiologiques. Ce destin s'avère à la fois oppressif et émancipateur : « même si la caméra a initialement participé à l'aliénation d'un corps filmé, on peut saisir sa puissance de révéler

521Christa Blümlinger, « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », art. cit., p. 298.

522« Singer » doit ici être compris dans le sens où Homi Bhabha emploie le verbe *to mimic* : pour Bhabha, la *mimicry* est une forme d'imitation du surveillant par le surveillé, imitation par laquelle les rôles s'inversent, le surveillé tournant le surveillant en ridicule en lui renvoyant sa propre image et en faisant ainsi la preuve que la surveillance est réciproque. Bhabha parle « du processus par lequel le regard du surveillant fait son retour dans le regard discipliné récalcitrant, où l'observateur devient l'observé et la représentation « partielle » reconfigure tout entier le concept d'identité en le distinguant de l'essence. » (« *This process by which the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and « partial » representation rearticulates the whole notion of identity and alienates it from essence* », Homi Bhabha, « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse », art. cit., p. 129.



quelque chose qui touche aux gestes et à nos rapports magiques aux objets »<sup>523</sup>. Dispositif de spoliation et de régulation des gestes, le cinéma est aussi susceptible de représenter des usages émancipateurs de notre propre corps – notamment en le rappelant à son identité profonde d'être « technique ». Les œuvres de Mattuschka ne sont pas étrangères à ce projet : atteindre un état hybride de la figure humaine, qui doit autant à la reconnaissance de traits anthropomorphiques qu'à l'assimilation du corps filmé au corps filmique, c'est-à-dire au dispositif technique qui lui donne une vie sensible.

À ce titre, l'œuvre de Mattuschka arrache le cinéma à la logique d'attestation et du contrôle visuel en suggérant un visage qui n'aurait aucun équivalent profilmique. L'invention figurative fournirait alors, par les moyens du cinéma, de quoi construire un visage sans référent, parfaitement « in »forme, et exprimant par là une puissance politique. Comme le rappelle Aumont, citant le chapitre « Visagéité » de *Mille Plateaux*, « Gilles Deleuze et Félix Guattari assurent que le visage n'est pas un universel, mais au contraire une valeur propre à la civilisation occidentale et chrétienne »<sup>524</sup>. Les traumatismes formels imposés par Mattuschka à la figure humaine ont par là une valeur d'émancipation par rapport à cette valeur occidentale du visage : ils mènent l'image filmique vers une empathie émancipée de la seule référence au visage. Car la référence au visage, à sa noblesse et à son humanité présumées, est un carcan qui mène à toutes les déshumanisations : toujours en compagnie de Deleuze et Guattari, Aumont déduit que « "si l'homme a un destin ce sera plutôt d'échapper au visage" – à la machine abstraite de visagéité, machine qui fonctionne à la signifiance et à la subjectivation, et sert aussi à trier les visages, produisant ou alimentant au passage le racisme et l'ethnocentrisme »<sup>525</sup>. On perçoit ici nettement la fonction politique de la représentation transparente du visage. Un lien procédural lie la représentation du visage à l'ensemble des systèmes visant à identifier et hiérarchiser les individus par l'apparence. De ce lien logique, on peut déduire une violence fondamentale de ce qu'Aumont nomme « signifiance », c'est-à-dire la logique qui assigne une identité au portrait.

Or le travail de Mattuschka consiste précisément à exprimer la portée émancipatrice d'un visage fuyant son propre portrait. Car tout le visage n'est pas à jeter, pour Deleuze et Guattari. Le risque, c'est « la machine abstraite de visagéité » : une violence faite au visage,

---

523Christa Blümlinger, « Techniques, corps et créations : La pensée anthropologique de Zoe Beloff », in *Ecrans*, 2017, Vol. 1, No. 7, « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », Emmanuelle André, Olivier Cheval et Luc Vancheri (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 66.

524Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, art. cit., p. 189.

525Ibidem.

qui traduit les traits en valeurs commodifiables, quantifiables et ordonnées. Mattuschka injecte du désordre dans la figuration, et, plus précisément, une forme d'incertitude à propos de la figure humaine : certains plans oscillent entre l'indice de la présence d'une actrice filmée, et la pure trace graphique, apparition d'une forme lumineuse ne précédant d'aucune capture d'un profilmique. Pourtant, et c'est peut-être la dimension politique du travail de Mattuschka, paraît une émotion. Il est parfois impossible de déterminer si nous nous trouvons face à un corps physique qui a rencontré le faisceau de la caméra ou si les visages que nous percevons sont le fruit d'un pur trucage filmique. Le cinéma de Mattuschka rompt alors avec la logique de l'attestation – sous-entendu, de l'attestation par la caméra de la présence et de l'identité d'une présence humaine : plutôt, s'élabore un rapport empathique indépendant de la seule identification, à l'écran, de douleurs et d'émois profilmiques. La figure humaine « pure », intacte, émet encore quelques signaux selon un signal faible, brouillé. L'empathie provient alors de deux sources distinctes. La première, nostalgique, naît du deuil du rapport direct au visage que permettait le portrait classique. Nous parlerons d'empathie élégiaque, tant le film semble faire ici les adieux au visage. En parallèle, les films de Mattuschka donnent forme à une forme d'émerveillement lié à la survivance de la figure humaine au-delà de la « signifiante » et de l'indexicalité. Cet émerveillement provient d'un constat : le visage filmique, même débarrassé de toute fonction d'index, fait ici l'épreuve réussie de sa conversion en une pure matière d'images. Ce constat permet de dépasser le deuil de l'index au profit du constat heureux de la mutation du visage en image.

### II.3.4 Larmes

Une élégie, donc, d'abord : *Nabelfabel* s'inscrit à première vue dans le constat d'une perte d'autorité du visage filmique. Le visage à l'écran a longtemps porté la trace d'une « humanité manifeste »<sup>526</sup>. Mattuschka le filme au contraire dans un état transitif, inquiet, arraché à la puissance sereine et monumentale dont l'avait doté une certaine économie du cinéma classique. À ce titre, *Nabelfabel* formule un adieu au visage. « Adieu » godardien, éventuellement, dans le sens d'un salut, d'un signe fait à quelque chose qui passe sans forcément marquer une dernière rencontre ? Car si le visage cinématographique est chez Mattuschka dans une forme de transition, c'est que les liens qui le lient à une figuration

---

<sup>526</sup>*Ibidem*, p. 140.

classique ne sont pas absolument rompus. La continuité de cette chaîne se remarque peut-être, d'abord, par les larmes.

Elles coulent à la surface du premier visage qui paraît dans *Nabelfabel*, traçant sur la peau couverte d'un tissu semi-opaque des sillons plus clairs. Les larmes sont d'abord des événements graphiques, des traînées de peinture sur ce visage couvert d'une toile rouge presque brune. Mais ce sont aussi les signes d'une présence et d'un *pathos* humains. Brenez, citant Pline, rappelle que les pleurs distinguent l'homme des autres espèces du vivant – « parmi les animaux, l'homme est le plus enclin aux larmes »<sup>527</sup>. Les larmes inscrivent le pleureur – ici, la pleureuse – dans une communauté affective qui inclut aussi, évidemment, la captive des films jumeaux de 1904, *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery*. Souvenons-nous : ceinturée par des agents sous l'œil de la photographie judiciaire, la captive est réduite à grimacer pour froisser son portrait et dissembler d'elle-même [Fig. 1 ; Fig. 2]. Des grimaces volontaires, dans un premier temps, suivies d'une ultime défiguration causée par les pleurs. L'abandon aux larmes permet alors un geste politique suprême, les pleurs faisant apparaître à la surface du visage un masque grimaçant, sorte d'anti-visage ayant substitué à ses traits individuels ceux d'une pleureuse non-identifiable. Le sauvetage est alors effectué par une communauté affective physiologique, toute personne en larmes enfilant à la place de son propre visage celui, anonyme et universel, de n'importe quelle pleureuse.

Cependant, il serait abusif de dire que les pleurs, au cinéma, ont systématiquement un effet défigurant. Le face-à-face entre Anna Karina et Falconetti, dans *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) offre un autre type de visage en pleurs [Fig. 162 ; Fig. 163]. La surface du visage de ces deux femmes est relativement intacte : elle reste lisse, tout le drame est circonscrit aux globes épais de larmes et aux gouttes qui traversent les pommettes et les joues jusqu'au menton. Point de torsions de la peau chez Karina ni chez Falconetti ; les pleurs ne concernent que les yeux (éventuellement, les sourcils). On ne saurait donc parler ici de visages défaits par l'émotion. Au contraire, c'est peut-être cette persistance du visage lisse dans la douleur qui permet de décrire cette rencontre en larmes sous le prisme de l'empathie absolue : le visage atteste encore, malgré les larmes, de la rencontre avec « l'humanité de l'âme humaine »<sup>528</sup>.

Rien de tel, chez Mattuschka. C'est même tout l'inverse : les pleurs entraînent une

---

<sup>527</sup>« Nullumque tot animalium aliud pronius ad lacrimas ». Pline, *Histoire naturelle*, Livre VII, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1989, I, 3, p. 506. Cité in Nicolas Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 224, n. 1.

<sup>528</sup>Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 10.

désorganisation complète du visage qui dissout l'individualité des traits dans un masque anonyme. Dans les deux films de 1904, l'émotion ne s'exprime pas tant par les larmes que dans la peau et ses torsions. Les pleurs restent « secs » : malgré le travelling avant qui vient se coller au visage défait, aucune larme n'est visible. Ce sont plutôt les crevasses du visage qui comptent : la béance tordue de la bouche, les narines ouvertes, les plis du menton. Surface éminemment plastique, le visage est amené par les pleurs aux confins de la forme et de l'informe, et esquissent une puissance politique, car défigurante, de la panique.

Ici encore, le dualisme entre surface et profondeur est particulièrement éloquent. La zone du visage la plus ravagée par la grimace se situe aux abords des reliefs, des trous et des sillons présents à la surface de la peau. Bouche, narines, plis du menton : les pleurs creusent des trous dans l'espace bidimensionnel du visage. On assiste alors à une tension entre la planéité redoublée par les collants qui enserrant le visage de l'artiste dans *Nabelfabel*, et la tridimensionnalité du visage ravagé par les pleurs. Formellement, la planéité est du côté de l'exercice du contrôle visuel : l'aplatissement photographique transforme le visage en valeurs topographiques, et est en cela corrélé à l'identification anthropométrique. Térésa Castro rappelle ainsi que la cartographie du corps anthropométrique repose sur la représentation bidimensionnelle de la réalité tridimensionnelle du corps :

Dans un ouvrage consacré à la platitude en photographie, l'historien de l'art Éric de Chassey remarque que le système de Bertillon aboutit à « un aplatissement de tous les objets du monde visible, qui en assure la mesurabilité (de même qu'une carte géographique, une vue aérienne ou une image astronomique, en aplatissant le monde visible, permettent de mesurer le paysage ou les corps célestes) ». Force est de constater que si les photographies de Bertillon sont marquées par une étonnante platitude, la profondeur occupe toutefois une place significative au sein de son système, par le biais de la volumétrie. Particulièrement forte dans les photographies métriques mentionnées plus haut, la volonté de reconstituer les trois dimensions hante aussi les portraits signalétiques, pour lesquels « l'illusion du relief et la sensation de vie » demeurent essentiels, malgré la platitude apparente. Certes, le bertillonage réduit visuellement le corps humain à la bidimensionnalité d'une vue de face et de profil, excluant, par exemple, la pratique alors très répandue des portraits de trois quarts. Mais le problème de la volumétrie n'est pas alors complètement écarté : si l'impératif de mesurabilité aplatit les images, il n'élimine pas la profondeur. Archibald Rudolph Reiss (1875-1929), disciple suisse de Bertillon, insistera ainsi sur l'avantage volumétrique du portrait de profil par rapport à la vue de face dans laquelle « la saillie du nez, par exemple, ne peut y être deviné qu'approximativement par le jeu d'ombres »<sup>529</sup>.

Comme le rappelle Victor I. Stoichita, la gestion de l'épaisseur des corps par l'image

---

<sup>529</sup>Térésa Castro, « Une cartographie du crime : Les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus*, « Identification, contrôle et surveillance des personnes », 2011 [en ligne] <https://journals.openedition.org/criminocorpus/354> <consulté le 2 août 2021>.

bidimensionnelle est résolue par la présentation des portraits de face et de profil<sup>530</sup>. Le profil n'a pas de véritable « avantage volumétrique » en tant que tel ; seule sa complémentarité avec un portrait de face le rend véritablement révélateur des reliefs physiologiques. Le visage, chez Mattuschka, est pris dans cet état intermédiaire, entre planéité et épaisseur. Comprimé par la trame semi-opaque du tissu, le visage de Mattuschka semble lutter contre la compression causée par le collant et, par extension, contre sa propre mise en portrait.

*Kugelkopf*, réalisé par Mattuschka en 1985, raconte sensiblement la même histoire : celle d'une tête recouverte puis soulagée d'un épais masque de papier. On retrouve dans les deux films des procédures d'embaumement et d'éclosion du visage hors de sa cagoule pelliculaire : dans *Kugelkopf*, après un plan monté en boucle sur une main arrachant une feuille de papier à une machine à impression, Mimi Minus/Mattuschka coupe ses cheveux avec une lame de barbier, face au miroir [Fig. 164]. Elle coupe ses cheveux et même davantage : la surface de son crâne entamée par la lame émet de copieux flots d'un liquide que le noir et blanc réduit à sa pure fonction graphique [Fig. 165]. Les plans suivants soutiennent l'idée que ce crâne suinte une encre plutôt que du sang : la tête tailladée de Mattuschka/Minus, enveloppée dans des rubans blancs jusqu'à former une « Kugelkopf » (tête sphérique), est ornée de lettres majuscules que le montage associe au mécanisme d'une machine à écrire [Fig. 166]. En alternance rapide, la frappe de la machine est « interprétée » par la tête qui imprime sur un écran transparent une série de lettres bientôt illisibles, noyées les unes sur les autres en une large tâche opaque [Fig. 167].

Mattuschka s'inspire ici du dispositif technique de la machine IBM de type *Selectric* – comme l'indique le sous-titre du film, « Ode à IBM ». La *Selectric* se distingue des modèles précédents grâce à sa boule (ou « tête ») d'écriture sphérique, à la surface de laquelle sont inscrits tous les caractères d'une langue dans une police d'écriture donnée. Cette structure permet, en remplaçant une sphère par une autre, d'utiliser très facilement plusieurs types de police en employant la même machine. Jusqu'à la mise en vente de la *Selectric*, les machines à écrire fonctionnaient à l'aide d'un dispositif de barres à caractères fondues de manière inamovible dans la structure de la machine. À chaque machine correspondait alors un style de caractère figé. Le principe de la sphère échangeable permet d'introduire de la variation graphique dans le corps des textes. Variation extrême qui, chez Mattuschka, produit un

---

530Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, op. cit., p. 242.

lettrisme débridé, l'inscription graphique ignorant toute signifiante au profit d'un pur coloriage. Et qui permet ainsi un « changement de tête » – le terme désignant à la fois une tête humaine et un élément de la mécanique IBM. Le corps est donc ici l'agent d'un geste d'écriture qui excède la dimension symbolique du langage au profit d'un premier degré de la représentation graphique : pure inscription d'une matière picturale sur une surface. L'écriture s'apparente d'ailleurs davantage à de la peinture : les lettres amoncelées les unes sur les autres forment un aplat encre qui engloutit toute forme de représentation figurative (du visage) ou symbolique (de signifiants verbaux) dans une informe tâche sombre.

Ici aussi, la pratique du portrait filmé acquiert une dimension politique. Mattuschka est ici l'auteure de son propre portrait à l'écran – au sens propre, elle écrit avec sa tête. Seulement, ce dispositif déraile. L'écriture « de tête » donne lieu non pas à une écriture, mais à une rature étendue à la surface de l'écran. Pour Blümlinger, pourtant le rapport entre le corps féminin et le dispositif graphique de la machine à écrire doit être de l'ordre de la prothèse, c'est-à-dire de l'augmentation du corps humain : « Mattuschka montre comment elle fait du cinéma grâce à toute sortes de machines qui sont à sa disposition, pour devenir une espèce de prolongation de son propre corps »<sup>531</sup>. Cette « prolongation » du corps passe par un usage détourné des machines employées en complément du corps. Il ne s'agit pas seulement d'ajouter les capacités graphiques de la machine à écrire aux capacités physiologiques, mais d'exploiter cette nouvelle fonction jusqu'à l'excès, la frappe dactylographique détournant la fonction d'encodage-décodage sémiotique du langage au profit d'un coloriage lettriste qui mène la graphie vers un tachisme informe.

Puis le choc de la « frappe » des caractères entame la matière première de cette tête sphérique couverte de papier. La trame se déchire, ouvrant dans le clignotement frénétique du *stop-motion* des déchirures qui révèlent le visage de Minus/Mattuschka. Puis cette frappe continue, et le visage découvert saigne davantage. Le montage rappelle alors le deuxième mouvement de *Nabelfabel* : de brusques découpages isolent des zones du visage : bouche ouverte, paupières, oreilles, toutes recouvertes par de larges traînées noires [**Fig. 168 ; Fig. 169 ; Fig. 170**]. Ces valeurs de plans rappellent les procédures anthropométriques de morcellement du corps en fragments graphiques isolés. À ce titre, cette séquence entre dialogue avec la méthode anthropométrique. Rappelons que pour Bertillon, le corps détient un ensemble de signatures graphiques. Il les énumère en ouverture des *Instructions*

---

<sup>531</sup>Christa Blümlinger, « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », art. cit., p. 300.

*signalétiques* :

1° l'impression des filigranes qui tapissent l'épiderme du pouce, procédé qui serait pratiqué en Chine, paraît-il ; 2° le moulage sur plâtre de la mâchoire que certains dentistes voudraient imposer à nos criminels ; 3° le dessin minutieux des auréoles et des dentelures que présente l'iris humain observé de près d'après la méthode que j'ai proposée il y a une dizaine d'années ; 4° l'empreinte, le moule ou la photographie de l'oreille dont les creux et les reliefs présentent tant de variété individuelle qu'il est presque impossible de trouver deux oreilles humaines identiques, et tant de fixité chez le même individu que la forme en semble immuable de l'enfance à la vieillesse ; 5° le relevé anatomique des marques particulières, grains de beauté, cicatrices, etc<sup>532</sup>.

Cette énumération semble avoir servi de protocole de montage à Mattuschka : on trouve une mâchoire, l'iris d'un œil filmé en très gros plan, les reliefs de l'oreille. Pas de pouce, mais un front dont les rides expressives rappellent, en vaguelettes parallèles, les sillons dactylographiques [Fig. 171]. Or ce catalogue anthropométrique est filmé chez Mattuschka au moment de sa disparition, englouti sous l'informe matière picturale, « sang d'encre » littéral qui gribouille le catalogue physiologique naturellement présent à la surface du corps. En cela, les deux films de Mattuschka déconstruisent le paradigme anthropométrique. Là où Bertillon théorise un corps plein de signes prêts à être prélevés, Mattuschka instille du trouble dans ce prélèvement, en se servant de l'encre pour faire disparaître son corps.

Dans un premier temps, le montage filmique semble suivre la procédure fournie par Bertillon (par la scansion des plans qui révèlent, tour à tour, chaque zone isolée du visage selon le *modus operandi* défini dans les *Instructions* de Bertillon). Mais au lieu de rendre ce corps identifiable, cette scansion enclenche une série de perturbations visuelles qui mettent à mal la lisibilité du corps. Au gré du « découpage » (des plans et du corps filmé), la pellicule réagit comme de la peau tranchée ; l'image « saigne » une épaisse matière picturale qui exprime, à l'échelle du dispositif, la violence infligée au corps physiologique tout en perturbant la matière filmique elle-même. Car le saignement représenté par ce « sang d'encre » est poussé jusqu'à la perte de conscience de l'image filmique : l'écran noir, le *blackout* jouant avec des moyens filmiques l'évanouissement du corps physiologique. Le dialogue critique envers l'anthropométrie se joue ici : la figuration impossible du visage se trouve poussée à l'excès, jusqu'à affirmer un débordement de la figure humaine au-delà de toute *graphie*, au-delà des cadres au sein desquels l'anthropométrie judiciaire tente de contenir le corps humain. La rature, le gribouillage sont à ce titre tracés dans une matière picturale qui relève à la fois d'une réalité physiologique (le sang) et d'une réalité graphique (l'encre). Dans

---

532Alphonse Bertillon, *Identification Anthropométrique : Instructions Signalétiques*, op. cit., p. xv.

cette hybridité, les films de Mattuschka esquissent ainsi un destin commun du corps filmique et du corps pictural. Ces films figurent moins un face-à-face dualiste entre le corps humain et la machine qu'une troisième voie, où l'image filmique fait office de synthèse entre les deux. L'image y développe une sensibilité cutanée, qui déconstruit plus encore le paradigme opposant le corps à la caméra comme impitoyable machine de prélèvement de l'identité, instrument du contrôle visuel.

Les films de Mattuschka esquissent la puissance politique de la défiguration par l'image de cinéma. Ils expriment, nous l'avons vu, un effet de dialogue avec l'anthropométrie, en démontant l'unité du visage, en assimilant la tête à une folle « machine à écrire » martelant ses lettres jusqu'à la tâche informe. Si le corps filmique de Mattuschka déborde tout système d'attestation de l'identité, c'est parce qu'il emploie les moyens figuratifs de l'image filmique en tant que dispositif de dissemblance. La plasticité nouvelle du visage ainsi déployé inquiète forcément – comment faire le deuil de ce visage stable, éminemment lisible, vecteur serein des émotions qui le traversent sans l'entamer ? Mais elle laisse place à une puissance politique inédite que l'on peut identifier, notamment, dans le dialogue formel entre *Nabelfabel* et *Kugelkopf*. *Kugelkopf*, qui s'achève dans le « sang » de la tête fracassée de l'artiste, semble esquisser une émancipation bien sombre de la figure humaine par l'image. L'horizon du visage émancipé, dans ce film, prend la forme d'un anéantissement : si le visage échappe à la signifiante, c'est par un geste de rature extrême, total, un engloutissement formel du visage finalement digéré par la tâche noire intégrale<sup>533</sup>. Le visage échappe à toutes les perspectives de figuration en s'évanouissant dans un non-lieu filmique – une sorte de suicide formel ou, comme nous l'avons proposé, une perte de conscience exprimée par le dispositif.

Le retour à *Nabelfabel* esquisse un destin plus optimiste de la figure humaine à l'écran. Notamment, nous allons le voir, grâce à un traitement synthétique du visage qui trouve des échos dans certaines œuvres contemporaines (notamment dans le film *Facial Weaponization Suite* de Zach Blas, en 2013). L'image filmique y traite le visage comme un objet généré par combinaison de plusieurs apparences distinctes, et détourne la logique qui sous-tendait les portraits moyens créés par Francis Galton dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le portrait moyen permettait chez Galton de faire émerger des caractéristiques physiologiques révélatrices d'une propension à certaines tendances criminelles. Chez Mattuschka et Zach

---

<sup>533</sup>L'obscurcissement progressif puis intégral du cadre fait écho au concept de « bruit », employé dans les théories des technologies de l'information et de la communication. Dans ce cadre, le « bruit » désigne l'ensemble des phénomènes parasites qui perturbent la découverte, l'analyse ou l'exploitation de données. En cela, le « bruit » désigne la puissance politique de l'informe que nous identifions chez Mattuschka.



Blas, l'image filmique donne aux portraits flous et vaporeux produits par Galton un semblant de réalité empirique. Émerge alors un constat contradictoire aux intentions du physiologiste anglais : là où les *Composite Portraits* visaient à fixer les traits accusateurs de la propension au crime, la génération de visages synthétiques contient au cinéma une puissance de dissemblance dont on peut déduire une portée politique. Le cinéma, à ce titre, ruine les prétentions de Galton à forger, par le traitement moyen des données physiologiques, un outil de contrôle des individus. Il esquisse plutôt l'inverse : la combinaison des apparences arrache chaque visage à son individualité pour former un objet entièrement composé de variations. Chaque forme unique se trouve alors dissoute, absorbée dans un ensemble parfaitement informe.

### **II.3.5 Vers une politique du visage moyen**

Rappelons les premières conclusions tirées de *Nabelfabel*. À première vue, ce film semble bien témoigner de la puissance perdue du visage en tant que signature et attestation d'une présence humaine. S'il reste un visage, il est enfoui, et doit faire l'épreuve d'une traversée, en transperçant plusieurs strates superposées jusqu'à atteindre l'air et la lumière, et retrouver une forme de visibilité et de plénitude classiques. On observe ainsi, comme mentionné plus tôt, une tension entre la surface et la profondeur, entre l'exhibition et l'enfouissement. Chacun des trois mouvements du film marque une étape du rapport conflictuel entre le visage enfoui et les enveloppes qui l'enserrent – enveloppes formées à la fois par une matière première (le collant, les feuilles de papier) et par l'action du montage qui construit une matière d'images vibratiles où gît le portrait.

Trois mouvements, donc : d'abord, le ciselage d'une tête et sa mise en lambeaux, puis la lutte du visage aplati par la compression du collant, et enfin la présentation de feuillets transparents à la surface desquels un crayon invisible surligne les traits saillants de visages présentés les uns à la suite des autres comme des diapositives. Au cours de ces trois mouvements, on s'approche de l'apparition d'un visage intact, entier, avant de s'en éloigner définitivement : dans les dernières images du deuxième mouvement, le collant finit par rompre complètement, et l'écran présente, pendant moins d'une seconde, le visage enfin révélé. Mais même après la rupture du dernier fil du collant, la peau reste griffée d'une marque graphique : alors que le fil rompt, la surface de la joue retient un fin trait plus clair,

souvenir de la compression causée par le nylon tout juste rompu [Fig. 172 ; Fig. 173]. La peau, pendant un bref instant, se fait surface d'inscription graphique et site de survivance physiologique de la compression. On dit que la peau « marque » quand elle garde à sa surface la trace des contacts brutaux : le visage de Mimi Minus/Mattuschka, dans *Nabelfabel*, marque ainsi le souvenir de la trame qui l'enserrait. Et le carcan physique du tissu, même rompu, persiste sous une forme purement graphique.

Ce bref événement formel indique l'attention que porte Mattuschka pour la manière dont le corps humain se prête à diverses manières de faire image. C'est aussi le sujet *Kugelkopf* : comment le corps devient-il stylo ou page blanche ; comment participe ou se soustrait-il à l'écriture ? La tête physiologique de Minus/Mattuschka se métamorphose ainsi, nous l'avons vu, en sphère mécanique de la machine à écrire IBM Selectric et finit par faire perdre conscience, à force de « coups de boule », au dispositif filmique tout entier. Elle incarne ainsi, littéralement, un dispositif d'inscription graphique qui se retourne contre l'usage qui lui est assigné (de l'écriture à la tâche). Dans *Nabelfabel*, Mattuschka exploite plus discrètement le potentiel du corps humain comme instrument d'écriture et, plus largement, de dispositif graphique. Un potentiel assez volatil, semble-t-il : la peau s'apparente plutôt à un papier absorbant où les écrits ne durent pas : à peine apposé, le trait du nylon est bu par la peau. Mais c'est déjà le signe que la peau peut fournir une surface d'inscription graphique, papier ou de toile. On trouve un usage encore plus franchement graphique de la peau dans la troisième partie du film.

Cette troisième et dernière partie abandonne le *stop-motion*, au profit d'un retour à des images purement immobiles. Présentées les unes à la suite des autres, ces portraits en négatif apparaissent selon une succession régulière, quelques secondes à la fois. Nous assistons ainsi à un apaisement du rythme d'apparition des images, par rapport à la frénésie vibratile du *stop-motion*. Puis advient le geste graphique : ces portraits négatifs sont tous barrés d'une série de lignes noires traversant la surface de l'écran, suivant les traits physiologiques de chacun des visages présentés par les diapositives [Fig. 174 ; Fig. 175]. Au fil de l'enchaînement des diapositives, celles-ci se succèdent mais les tracés persistent, superposés, jusqu'à former un épais réseau de lignes entremêlées [Fig. 176]. Nous ne sommes pas loin ici des dernières images de *Kugelkopf* : la surimpression mène le tracé vers la tâche, et la clarté de la ligne fine se dissout au sein d'un brouillard encre général. Dans un cas comme dans l'autre, la notation graphique du corps s'abîme dans une forme illisible, le stylo bave, les caractères se noient

dans leur matière première. La fonction première du langage, qui est de mettre de l'ordre dans la perception, se retourne alors et révèle l'envers monstrueux de l'écriture : la tache. Au lieu de l'ordre, c'est un désordre qui surgit – mais un désordre sain, politique, qui affirme qu'aucune écriture ne saurait contenir ni résumer la figure humaine.

Rappelons que pour Francis Galton, l'identification des empreintes digitales devait être aussi aisée que l'identification du nom d'un individu grâce à son adresse postale. De l'aveu de Galton lui-même, c'est par référence au *London Post Office Directory*, qui identifie les noms des habitants d'un quartier à leur adresse postale, que Galton a nommé son *Fingerprint Directories*<sup>534</sup>. Galton envisageait qu'un classement rigoureux des empreintes puisse permettre d'identifier un individu, même si celui-ci refuse de donner son nom, ou bien s'il en donne un « falsifié »<sup>535</sup>. L'empreinte révèle l'adresse, qui révèle l'identité : on perçoit ici que dans le projet de Galton, l'identification des empreintes fait partie d'un système graphique.

Par écho, les corps mis en scène par Mattuschka résistent à toutes les *graphics*, alphabet gribouillé dans *Kugelpopf*, tracés linéaires emmêlés dans *Nabelfabel*. En contestant l'articulation du sensible au graphique, « c'est tout un découpage ordonné de l'expérience sensible qui chavire »<sup>536</sup>. Voici, en d'autres termes, la puissance politique fondamentale du cinéma de Mattuschka, et la manière par laquelle ce cinéma s'oppose à la logique de l'attestation (c'est-à-dire au « découpage ordonné de l'existence sensible ») : ces films ruinent l'évidence qui veut que l'image filmique livre la figure humaine à l'identification. Plus encore, ils suggèrent que le cinéma ne peut être considéré comme relai de la photographie judiciaire. Le dispositif filmique y apparaît plutôt comme lieu de refonte sensible du portrait ; de contrefaçon, en somme.

Nous avons vu que la question du passage de l'image visible au système graphique joue un rôle déterminant. La réflexion menée par Jacques Rancière dans *La Mésestente*<sup>537</sup> et approfondie dans *Le partage du sensible* porte précisément sur « la culture typographique et iconographique, cet entrelacement des pouvoirs de la lettre et de l'image ». Bien qu'assez peu centrale dans l'étude des gestes artistiques à prétention politique, cet entrelacement « brouille les règles de correspondance à distance entre le dicible et le visible, propres à la logique représentative »<sup>538</sup>. Et propres également au contrôle visuel.

---

534 Francis Galton, *Fingerprint Directories*, op. cit., p. 1.

535 *Ibidem*, p. 2.

536 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 21.

537 Jacques Rancière, *La Mésestente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

538 *Idem*, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 18.

Proposons, à ce titre, une distinction, pour préciser la place de Mattuschka dans cette réflexion sur le cinéma et les limites du contrôle visuel. D'une part, nous pouvons identifier un art aussi explicitement politique que possible, qui représente par des figures à peine voilées les acteurs et les dispositifs qui composent le champ politique « réel ». Les deux films de 1904, par exemple, où l'on trouve représentés les acteurs et les instruments du contrôle visuel : les agents de l'identité judiciaire, leur appareil, la captive agitée face à l'objectif. De l'autre, un art d'apparence mineure, impur et protéiforme, qui travaille, au sein de ses propres capacités de représentation du réel, toute puissance susceptible de participer à l'exercice du pouvoir. Certains cinéastes, dont Mattuschka, semblent ainsi concernés par l'évaluation critique de la manière dont leur art rend le monde visible, dont il atteste de certaines réalités, dont il *fait preuve* : en d'autres termes, de la manière dont il sert le contrôle visuel. Cette frange de l'art politique compose, finalement, le seul parasitage esthétique possible au sein des rapports entre représentation, expression et distribution des pouvoirs. Pour cela, il vise en premier lieu la défaillance des systèmes par lesquels ce contrôle s'exerce. Si un dialogue peut s'établir entre l'art et le politique, il passe nécessairement par l'évaluation – et surtout la dévaluation – des modes d'exercice du pouvoir que l'art invente ou améliore. Au premier plan de ces pouvoirs, on trouve l'ensemble des dispositifs visant à traduire le corps et l'identité dans des systèmes, des grilles et des dispositifs de classification – à réduire, en somme, la vie à des énoncés et à des valeurs. Le problème politique qui se pose à propos du cinéma, dans cette perspective, est complexe : l'image filmique contribue-t-elle à rendre ces systèmes encore plus puissants et exhaustifs ? Peut-elle, au contraire, travailler à rebours, et troubler la logique de l'attestation des identités ?

Pour cela, l'œuvre de Mattuschka fournit un objet d'étude particulièrement précieux. Nous avons observé l'étrange effet de réponse qui semble s'établir entre ces films et les projets anthropométriques de la fin du XIXe siècle : par la tension entre planéité et volume des corps, par la traduction contrariée du visible en équivalents graphiques, par la subversion du photographique en son double agité, le *stop-motion*. Un dernier élément fait dialoguer l'œuvre de Mattuschka et les procédures du contrôle visuel : celui des portraits composites.

Rappelons qu'avant de synthétiser les grands principes de l'identification digitale entamés par William Herschel et Henry Faulds, Galton avait conçu dans les années 1880 un protocole photographique visant à produire, par superposition de clichés, le portrait moyens

de certaines franges de la population. Instrument social et diagnostic à la fois, le portrait composite doit alors servir à vérifier la transmission de certaines tares héréditaires. La « conception du portrait photographique comme "moyenne" »<sup>539</sup> s'exprime à la fois en termes de lisibilité de l'image et de traitement social des populations visées par la représentation : le portrait composite vise à gommer les singularités du réel en vaporisant, par superposition, les spécificités de chaque portrait individuel. Le principe même de la superposition suppose la transparence de chaque cliché, et la dissolution des formes les unes dans les autres. La « moyenne » appliquée à la photographie désigne ainsi à la fois un projet politique et un dispositif optique de synthèse des portraits : comme l'explique Michel Frizot, « les différences sont donc dissoutes dans une opération optique de superposition, cette soustraction [...] ne conserve que les traits dominants et constants, considérés comme seuls signifiants »<sup>540</sup>. Le diagnostic sociopolitique est donc détenu par la synthèse photographique des portraits. Action de synthèse, c'est-à-dire de simplification et de réduction : le portrait composite ne répond pas à l'idéal du moindre détail classiquement associé à la précision photographique comme gage de réalisme et d'objectivité. C'est même tout l'inverse : le portrait « moyen » de Galton schématise le réel en réduisant les formes diverses, uniques, à quelques traits jugés signifiants.

En cela, l'œuvre de Mattuschka forme une reprise critique du portrait moyen. La dernière partie de *Nabelfabel* est composée des éléments que l'on trouve chez Galton : des photographies transparentes réduites à quelques traits [Fig. 161]. Ce sont ces traits superposés qui forment un portrait « moyen » – portrait éminemment dissemblant du moindre visage que reconnaîtrait la perception empirique. La schématisation manque son but : au lieu de simplifier, elle trouble l'identification, et produit une forme d'opacité malgré la matière première transparente des diapositives. L'œuvre de Mattuschka propose évidemment autre chose qu'une pure citation de la photographie composite. Elle semble plutôt en produire une parodie : l'enchaînement diapositif des images rejoue le geste d'amoncellement des portraits produisant le feuilleté photographique chez Galton. Mais le tracé graphique à la surface de ces portraits rend toute lecture confuse, et tend au gribouillage plus qu'à l'esquisse des traits signifiants. En cela, l'œuvre de Mattuschla représente ici l'échec de la photographie composite : l'entraînement des images dans un processus d'animation génère un visage moyen

539Érika Wicky, « Le Portrait photographique : Des "trivialités du visage" à la "ressemblance intime" », art. cit., p. 41.

540Michel Frizot, « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1995, p. 267. Cité par Hélène Samson in « Autour du portrait d'identité : Visage, empreinte digitale et ADN », art. cit., pp. 72-73.

qui s'apparente davantage à un masque opaque qu'à un schéma de la figure humaine : chaque ligne tracée à la surface du visage opacifie ce dernier plus qu'elle ne contribue à le révéler.

Certaines œuvres expérimentales contemporaines reprennent à leur compte le détournement de la photographie composite. Chez Galton, le portrait moyen permet de synthétiser une population en simples données physiologiques. C'est un instrument de pouvoir par schématisation ; un acte d'image qui pose une équivalence entre une réalité empirique et sa représentation<sup>541</sup>. L'image composite permet de réduire une réalité empirique complexe à quelques traits et quelques données graphiques. Ainsi simplifiée, cette réalité peut entrer plus aisément dans les protocoles de décision politique. Car l'intervention graphique, pour Galton, ne sert pas tant à représenter qu'à interpréter. C'est un problème continu, que l'on rencontre encore au début du XXI<sup>e</sup> siècle : les images sont là, en abondance – en surabondance, même : l'enjeu principal, c'est la faculté à produire de l'information à partir d'une masse de données disponibles intraitable pour un opérateur humain. Pour Wolfgang Ernst, c'est en cela que la question de la disponibilité des données et de leur archivage n'est d'aucun effet sans un système capable de scanner et de trier les informations<sup>542</sup>. C'est aussi, évidemment, le problème rencontré par Bertillon – un problème auquel le système de classification anthropométrique est sensé répondre. L'histoire de la surveillance et de ses balbutiements distingue trop souvent le « premier temps » de la carrière de Galton (la photographie composite) de sa gloire ultérieure, dans le domaine de l'identification des empreintes. Pourtant, la photographie composite répondait déjà à un désir de simplifier le traitement du corps réel par un équivalent graphique. Le portrait moyen évacue les accidents physiologiques au profit d'une image suffisamment claire et épurée pour être traitée comme donnée synthétique – ce que propose aussi d'accomplir, à l'échelle de chaque individu, le système des empreintes digitales.

Nous proposons d'envisager maintenant certaines œuvres qui poursuivent les détournements politiques du portrait aperçus chez Mattuschka. Deux œuvres en particulier : d'abord, le *Fag Face Mask* de Zach Blas, généré à partir de données biométriques moyennes. Puis le *Wearable Face Projector* de Jing-cai Liu, masque de lumière fondant le visage de son porteur dans un palimpseste de visages projetés. Chacune de ces propositions poursuit le

---

541 Horst Bredekamp, « L'acte d'image substitutif », *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., pp. 159-214.

542 Voir, à ce titre, la section « Visual Archiving : Sorting and Storing Images », in Wolfgang Ernst, « Dis/continuities. Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space ? », *New Media Old Media. A History and Theory Reader*, Wendy Hui Kyong Chun et Thomas Keenan (eds.), New York et Londres, Routledge, 2006, pp. 116-120.

projet de Mattuschka, en menant le cinéma vers une *poiesis* de la dissimulation par le masque.

Pour envisager la réponse de ces œuvres au problème que nous posons ici (comment le cinéma travaille-t-il à perturber les dispositifs et les imaginaires du contrôle et de l'identification ?), il est donc nécessaire d'envisager la résistance au contrôle visuel comme acte à la fois esthétique et politique. Car l'esthétique n'implique pas la neutralisation de toute puissance politique des œuvres, mais forme plutôt le corollaire, la condition d'avènement de cette puissance politique. Comme le rappelle Léo Pinguet,

Les images, toutes spectaculaires qu'elles soient, toutes réifiantes qu'elles puissent être – ce que risque, en effet, de redoubler l'analyse –, n'impliquent pas nécessairement une passivité dépolitisée d'esthète. On oublie que l'esthétique, au sens traditionnel du terme, concerne le sentiment de plaisir *et* de peine, c'est-à-dire de déplaisir, de dégoût, d'effroi, de douleur, qui sont, au moins virtuellement, les intenses mobilisateurs politiques que l'on sait. L'esthétique et le cinéma peuvent nous aider à voir, politiquement *et* esthétiquement, de telles images ; ils peuvent nous aider à penser la possibilité, pour tout un chacun, de réactiver sa capacité à sentir, par les images, ce qui arrive à son semblable. L'esthétique n'est plus alors le nom de cette science autonome du beau et du seul plaisir esthétique, ni même le nom d'une quelconque théorie de l'art. Elle est le nom d'une vision et d'une pensée attachées aux affects humains, au sensible qui traverse et organise nos corps. Elle renvoie à un partage politique de ce sensible, normé ou anarchique<sup>543</sup>.

On aurait donc tort d'opposer « passivité dépolitisée d'esthète » et analyse sensible au « partage politique » : l'approche esthétique, en tant qu'elle identifie et exhume dans son discours les formes du sensible, offre à l'étude les formes qui touchent l'affect. En cela, l'esthétique est un effort de représentation par le discours de ce qui, dans les œuvres, nous transit. Elle est donc l'une des conditions d'identification d'une politique à l'œuvre à travers les films. Par là, nous proposons d'identifier dans les œuvres de Blas et de Liu « la dimension politique du film, c'est-à-dire le traitement critique de l'exigence de mutation physiologique et mentale qu'exige de l'homme la civilisation industrielle et militaire »<sup>544</sup>.

---

543Léo Pinguet, « Sur les images du meurtre de Georges Floyd », *Débordements*, 8 juillet 2020, [en ligne] <<https://www.debordements.fr/Sur-les-images-du-meurtre-de-George-Floyd>> [consulté le 17 mai 2021].

544Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 28.

**TROISIÈME PARTIE**  
**L'IMAGE DÉFAILLANTE**



## CHAPITRE VII : POLITIQUE DU VISAGE MOYEN

### III.1.1 L'art parasite

Depuis le début des années 1990, l'omniprésence de la surveillance dans la fiction cinématographique renouvelle une réflexion sur les pouvoirs surveillants du médium filmique lui-même. Au point qu'en 1998, John S. Turner juge que « le médium cinématographique peut être considéré comme hypersurveillant »<sup>545</sup>. En 2002, les auteurs de l'ouvrage *CTRL [Space] : Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother* partagent ce constat, en estimant que le cinéma occupe une place prépondérante dans la formation et la réception des phénomènes socio-culturels liés notamment à l'espionnage et au voyeurisme. Thomas Y. Levin identifie à ce titre une « rhétorique de la surveillance » dans le cinéma contemporain<sup>546</sup> : selon l'auteur, cinéma et surveillance doivent notamment tenir compte de la gestion de la durée (en particulier, la durée continue) et la portée politique du cadrage. Mais de manière générale, les études de surveillance s'aventurent rarement à poser des questions de mise en scène au cinéma : on juge plus souvent la surveillance en tant que simple sujet diégétique, reflet de phénomènes diplomatiques ou politiques.

Plusieurs films sortis à la fin des années 1990<sup>547</sup> traitent ainsi de manière assez uniforme des questions liées à la vie privée, à la protection des données et aux techniques d'identification des individus. Dietmar Kammerer estime ainsi que la plupart de ces œuvres répondent aux deux mêmes motifs de fascination : « d'une part, le spectacle diégétique de technologies futuristes dans des événements externes, de l'autre, les dilemmes moraux des personnages, qui explorent l'aspect psychologique et éthique de la surveillance »<sup>548</sup>. En somme, à première vue, l'émergence de dispositifs de surveillance pose surtout des problèmes éthiques et moraux qui sont reformulés et relayés sur le plan de la diégèse. Il est rare que ces questions débordent leur cadre diégétique pour remettre en cause la nature et l'autorité du

---

<sup>545</sup>John S. Turner, « Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle, and Suspense in Popular Cinema », *Wide Angle*, Vol. 20, No. 4, 1998, p. 94.

<sup>546</sup>Thomas Y. Levin, « Rhetoric of the Temporal Index : Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time', » art. cit., p. 578.

<sup>547</sup>Parmi les plus fréquemment étudiés, *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Snake Eyes* (Brian De Palma, 1998), *Enemy of the State* (Tony Scott, 1998) et *The Truman Show* (1998). Suivront, en 2002, *Minority Report* (Steven Spielberg) et le premier volet de la saga des films *Jason Bourne*, *The Bourne Identity* (Doug Liman).

<sup>548</sup>Dietmar Kammerer, « Surveillance in literature, film and television », in Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty et David Lyon (dir.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Londres et New York, Routledge, 2012, p. 102.

dispositif filmique lui-même en tant que relai, voire en tant que source du regard surveillant<sup>549</sup>.

Cette préoccupation éthique est le produit d'un intérêt pour la surveillance ravivé, depuis la fin des années 1980, par la révélation de systèmes d'écoutes à grande échelle. En 1988<sup>550</sup> et 2000<sup>551</sup>, les publications du journaliste écossais Duncan Campbell démontrent que les principales puissances mondiales ont déployé, à l'insu du grand public, de vastes réseaux d'interception des télécommunications, publiques comme privées. Ces publications balisent une décennie marquée par la question du secret et de la « fin de la vie privée »<sup>552</sup>. Dans une certaine mesure, la dizaine d'années écoulées entre les révélations de Duncan et les premiers films qui mettent en scène ces problématiques marque le temps nécessaire à l'industrie pour s'approprier le sujet, et le traiter par la fiction.

La plupart des études sur la surveillance font donc état d'un certain paradoxe. D'un certain côté, on observe quelques (rares) tentatives d'aborder les rapports structurels fondamentaux entre cinéma et surveillance (le déploiement du regard, le montage, la gestion de la durée). De l'autre, on considère le cinéma selon une perspective assez réductrice : de manière opportuniste, l'industrie (hollywoodienne, notamment) traduirait en spectacle un sujet médiatique au goût du jour. Selon cette seconde approche, les films fournissent un exemplier rendant visibles des problèmes éthiques qui ne lui appartiennent pas en propre, car ils proviennent d'une inquiétude socio-politique globale, assez séduisante médiatiquement. Les auteurs de la revue *Surveillance & Society* suivent très majoritairement cette voie. Dans « Video Surveillance in Hollywood Movies », Kammerer traite ainsi le cinéma comme un réservoir à représentation, qui sert avant tout à rendre visible l'arsenal « réel » de surveillance<sup>553</sup> dont l'actualité diplomatique a, depuis peu, révélé l'existence. Kammerer avance à peine, en ouverture de son texte, l'hypothèse d'une corrélation entre la vidéosurveillance, le cinéma et la télévision, « non seulement sur le plan technologique, mais aussi sur les plans structurels, historiques et épistémiques », au nom d'un « désir de voir » commun<sup>554</sup>. Dans un même ordre d'idées, Peter Marks traite quelques films récents (*The*

---

549David Lyon, *Surveillance Studies : An Overview*, Cambridge, Polity, 2007, pp. 151-152.

550Duncan Campbell, « Somebody's listening », *The New Statesman*, 12 août 1988, pp. 10-12.

551Duncan Campbell, *Surveillance électronique planétaire* [1999], Paris, Allia, 2005. La réédition contient notamment le rapport commandité par le Parlement Européen, intitulé « Interception Capabilities 2000 ».

552Reg Whitaker, *The End of Privacy. How Total Surveillance is Becoming a Reality*, New York, The New Press, 2000.

553Dietmar Kammerer, « Video Surveillance in Hollywood Films », *Surveillance & Society*, No. 3, Vol. 2-3, 2002, p. 468.

554Ibidem, pp. 472-473.

*Truman Show*, Peter Weir, 1998 ; *Gattaca*, Andrew Niccol, 1997) comme simples illustrations d'alternatives au modèle panoptique<sup>555</sup>. Plus récemment, Lorna Muir juge que *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) et *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (Thomas Alfredson, 2011) forment des « réponses culturelles » aux changements de politiques du gouvernement britannique<sup>556</sup>.

L'approche favorisée par les auteurs de *Surveillance & Society* semble ainsi assez peu concernée (autrement que sur un plan diégétique) par des questions d'image et de regard. C'est pourtant le premier effet de la surveillance : soumettre à notre jugement critique la confiance que nous attribuons à la perception du monde et aux relais technologiques qui équipent cette perception – au premier lieu desquels se trouve le cinéma. Nous avons vu que la production des premiers temps suscite quelques interrogations ontologiques à propos des propriétés du medium. Là où Tom Gunning décèle une archéologie cinématographique du regard surveillant<sup>557</sup>, nous avons dégagé au sein de ce corpus une leçon complémentaire : ces films montrent en effet que le regard surveillant s'est structuré à travers le dispositif filmique, mais ils témoignent aussi d'une intelligence furtive du corps filmé. Ainsi, l'étude des premiers temps offre plusieurs pistes permettant de nuancer la lecture canonique, qui voit dans le dispositif cinématographique un laboratoire de la surveillance : les films seraient aussi des terrains où s'expérimentent des gestes et techniques de furtivité.

Nous avons vu que le cinéma Hollywoodien n'est pas tout à fait insensible aux failles du regard surveillant<sup>558</sup>. Avant de revenir sur les formes esthétiques de ces défaillances, nous proposons de montrer que d'autres champs artistiques semblent plus sensibles à ces problématiques. Certains artistes issus des domaines de la création plastique et vidéo délaissent ainsi le seul aspect éthique de la surveillance pour explorer le trouble sensible produit par les instruments du contrôle visuel. Tout l'intérêt de ces propositions artistiques réside dans la représentation de l'être surveillé s'adaptant à l'acte surveillant qui le vise. L'enjeu est considérable : faire émerger à partir des moyens de l'art une certaine réalité des pratiques de la surveillance. Réalité empirique des corps traqués, qui désaxe enfin l'approche unilatérale du phénomène de surveillance. Car l'analyse est majoritairement balisée par une

---

<sup>555</sup>Peter Marks, « Imagining Surveillance : Utopian Visions and Surveillance Studies », *Surveillance & Society*, Vol. 3, No. 2-3, 2005, pp. 222-239.

<sup>556</sup>Lorna Muir, « Transparent Fictions : Big Data, Information, and the Changing Mise-en-Scène of (Government and) Surveillance », art. Cit., p. 355.

<sup>557</sup>Tom Gunning, « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », art. cit.

<sup>558</sup>Dans l'article d'Alain Boillat notamment, « Le héros hollywoodien dans les mailles de la télésurveillance et dans la ligne de mire du drone », art. cit.

approche techniciste dominante, qui donne la part belle aux pratiques (technologiques, imaginaires, politiques) d'exercice du regard oppressif. De Manuel De Landa<sup>559</sup> à Lev Manovich<sup>560</sup>, une longue et complexe histoire des techniques de vision emprunte cette voie, en remontant aux origines de la perception ordonnée à des fins de contrôle, pour déplier cette histoire jusqu'à ses formes contemporaines. Cette approche démontre que la surveillance et ses instruments synthétisent plusieurs siècles d'inventions vouées à aiguïser la perception optique. À ce titre, les techniques de traitement automatisé des images forment une sorte de point culminant du regard instrumental, qui est aussi un point d'extinction de tout parallèle possible entre exercice de la surveillance et paradigme cinématographique : l'évacuation totale de l'opérateur, dans la production comme dans l'interprétation des images, semble mettre un terme à ce rapprochement.

Mais, justement, les incursions artistiques expérimentales démontrent qu'un autre « opérateur » persiste : le corps sous surveillance. Malgré le remplacement du surveillant par des protocoles automatisés, ces corps perçus continuent à « jouer le jeu » de la surveillance. De nombreuses propositions de vidéastes et de plasticiens dialoguent ainsi avec certains projets théoriques visant à étendre l'étude de la surveillance à l'étude des résistances – d'abord, celui de Gary T. Marx, qui invite à considérer la surveillance comme un rapport impliquant à la fois des opérateurs et des individus visés. Dans cette perspective, on ne peut rendre compte de la réalité de la surveillance qu'en considérant à la fois l'acte offensif et l'acte défensif, la capture et l'adaptation du captif. Or *l'un comme l'autre sont des actes d'images*. C'est tout l'enjeu de ce travail : montrer que le cinéma participe à deux projets concurrents, à savoir la formation d'un arsenal technique et imaginaire de surveillance d'une part, et, de l'autre, l'invention de manières de (dis)paraître.

Le travail de Mara Mattuschka s'inscrit dans ce second projet. On trouve, dans *Nabelfabel* et *Kugelkopf*, de tels déploiements d'une intempestivité par l'image, avec, au centre, un corps qui ne se laisse pas réduire à quelque forme compatible avec les systèmes d'identification anthropométrique. Nous avons ainsi identifié plusieurs échos entre les films de l'artiste autrichienne et certaines procédures décrites par Francis Galton et Alphonse Bertillon. Le dé-montage du visage par le cadrage et le *stop-motion* répondent ainsi au découpage

---

559Manuel De Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York, Swerve Éditions, 1991. Voir notamment le chapitre III, « Policing the Spectrum », pp. 179-232.

560Lev Manovich, « Modern Surveillance Machines : Perspective, Radar, 3-D Computer Graphics, and Computer Vision », *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe, et Cambridge, ZKM Center for Art and Media, et Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 382-395.

anthropométrique des corps, et la superposition des diapositives détourne le portrait composite de Francis Galton. De plus, les déformations du visage féminin de Mattuschka rappellent celles de la captive de *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery*, en 1904. Nous avons ainsi proposé une lecture politique de la grimace : grimace filmée de 1904, grimace filmique dans *Nabelfabel*. Avec, d'une œuvre à l'autre, un retournement de la fonction portraitiste du dispositif filmique : relai de la photographie judiciaire en 1904, le dispositif fournit à Mattuschka les instruments d'une défiguration générale du visage filmique.

Ces échos assignent aux œuvres de Mattuschka une puissance de déconstruction et de résistance formelles qui s'exercent au sein même du cadre : le plan offre en effet une zone où le portrait s'émancipe de toute fonction d'identification – au moins au sens procédural du terme. Si une identification empathique reste possible, toute identification à des fins de contrôle se trouve mise en suspens : la figure humaine tend vers un état de tâche informe, illisible, c'est-à-dire intraitable pour quelque processus d'attestation automatisé de l'identité. Les œuvres que nous proposons d'aborder maintenant font un usage plus explicitement politique du portrait filmique. Et, plus encore, d'un usage non seulement symbolique mais pragmatique de la défiguration par l'image – de l'art, comme somme, comme instrument de résistance à la surveillance sur le terrain, et non dans le seul espace de la représentation.

Peut-être davantage que pour n'importe quel autre type de corpus, la résistance à la surveillance pose la question délicate de l'efficacité de l'art. Chez Mattuschka, le cinéma offre une efficacité symbolique, circonscrite au domaine de l'œuvre. D'autres artistes s'aventurent à penser des œuvres-instruments, susceptibles de trouver un usage en dehors du site imaginaire qui les a vues naître. Gérard Wajcman décrit par exemple le « statut de prototype » de l'œuvre *Contre-Projet Panopticon* de Renaud Auguste-Dormeuil (2001). Cette installation est composée d'un vélo surplombé d'une tôle en miroir ondulé, permettant par un jeu de réflexion et de transparence de rendre invisible le cycliste qui l'emploie, en renvoyant l'image du sol aux yeux de tout regard surplombant :

On se trouve [...] là devant un nouveau genre de sculpture, une sculpture qui rend invisible – pour les Puissances d'En Haut. Outre l'originalité d'une œuvre qui prend ainsi une dimension mythologique, un moderne Kunée, le casque d'Hadès en peau de chien qui rendait le dieu invisible, cette œuvre d'art prend plus utilitairement un statut de prototype, elle donne à Auguste-Dormeuil un rôle pionnier d'inventeur et à sa sculpture valeur d'invention, à la fois très utile et très démocratique, étant destinée à être copiée pour être largement utilisée<sup>561</sup>.

---

561 Gérard Wajcman, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, p. 186.

À l'image du dispositif d'Auguste-Dormeuil, de nombreuses œuvres répondent à une certaine urgence pragmatique propre à la question de la surveillance. La notion de prototype touche tout particulièrement à la singularité de l'art de la contrefaçon de soi : c'est un art sommé d'être efficace, « interventionniste » dans un certain sens, qui doit faire ses preuves sur le terrain – un terrain aujourd'hui largement balisé par des dispositifs d'identification, surtout faciale ou rétinienne. Depuis le printemps 2019, le conflit opposant les manifestants et activistes hongkongais à leur gouvernement (qui soutient une loi menaçant l'indépendance juridique de Hong Kong et de la Chine) a mis en lumière le puissant maillage de surveillance établi par la Chine et le gouvernement de Hong Kong. Mais le traitement médiatique du conflit a aussi braqué les projecteurs sur les techniques déployées pour échapper à ces dispositifs, comme autant de curiosités répondant par la ruse populaire, *Do-It-Yourself*, au projet totalitaire *high-tech* chinois. Une de ces techniques, en particulier, a été identifiée comme instrument de résistance à la reconnaissance faciale : un étrange masque de lumière projeté par un serre-tête sur le visage de son porteur [Fig. 177]. Début octobre 2019, plusieurs articles font courir une rumeur : ce masque servirait aux manifestants à mettre en échec les algorithmes de reconnaissance faciale<sup>562</sup>. La rumeur est rapidement éteinte : il s'agit en réalité du *Wearable Face Projector*, une œuvre conçue par Jing-Cai Liu, étudiante en design à l'Université d'Utrecht. L'œuvre a été présentée dans le cadre d'un projet collectif autour du thème du « futur dystopique » en 2017, puis à la Semaine du design de Milan. À la mi-octobre de la même année, l'artiste précise qu'elle ne souhaite pas être associée à quelque mouvement politique que ce soit, et que son masque n'a pas pour vocation à être manufacturé et reproduit à grande échelle à des fins de dissimulation réelle<sup>563</sup>. Au nom de la « modélisation de formes fictives » (*fiction design*), l'artiste revendique une œuvre irrécupérable politiquement.

Pourtant, ce *Wearable Face Projector* est symptomatique d'un entraînement de l'art visuel sur un terrain politique – ne serait-ce que de manière imaginaire. Trop schématiquement, deux formes d'invention s'y font face : l'une, *high-tech*, de pointe et

---

<sup>562</sup>*Daily Dot*, « Is This Wearable Face Projector Being Used by Hong Kong Protesters? », 6 octobre 2019, <https://www.dailydot.com/debug/wearable-face-projector-hong-kong-protesters/> [en ligne, dernier accès le 10/06/2021] ; *TecheBlog*, « Bizarre Wearable Face Projector Can Be Used to Foot Facial Recognition Systems », 7 octobre 2019, <https://www.techeblog.com/wearable-face-projector/> [en ligne, dernier accès le 10/06/2021] ; *1st News*, « This Wearable Face Projector can Help You Can Facial Recognition Systems », <https://1stnews.com/this-wearable-face-projector-can-help-you-con-facial-recognition-systems/> [en ligne, dernier accès le 10/06/2021].

<sup>563</sup>HKU Design, « Anonymous », <https://www.youtube.com/watch?v=D1Thmz61sho> [en ligne, dernier accès le 10/06/2021]

dominante, l'autre, *low-tech*, artisanale et subalterne. Or, on observe dans ce conflit une étrange survivance du dispositif filmique, ainsi qu'un renversement de son usage. Dans un premier temps, le cinéma s'est trouvé associé à l'exercice d'un pouvoir oppressif, la prise de vue formant un nœud technologique commun au cinéma et à la surveillance. Ici, le dispositif filmique fait son retour, mais pour parasiter la prise de vue, comme une technique de floutage visuel : considéré sous l'angle de la projection d'images (et non plus de la prise de vue), le « cinéma », chez Jing-cai Liu, opacifie le réel sous une strate de lumière plus qu'il ne sert à le révéler. Cet anachronisme, évidemment, interroge. Que signifie le retour du cinéma sur la scène de la surveillance ? Depuis le début des années 1980 et l'avènement de l'image électronique, le paradigme cinématographique avait perdu de son prestige : au lieu d'un modèle optique, la surveillance a peu à peu favorisé des dispositifs de *scan*, où il ne s'agit plus tant de voir le monde que d'en extraire des informations ; de l'encoder et de le décoder plutôt que de le percevoir par le biais de la vision optique ou de techniques qui s'y apparentent. John Johnston qualifie ce nouveau régime de « vision machinique », qui « suppose non seulement un environnement au sein duquel interagissent les machines et des systèmes couplés à l'humain, mais un champ de perception décodée [...] qui n'envisage l'intelligibilité qu'à travers ce décodage »<sup>564</sup>. À la faveur de ce modèle, la vision empirique et les relais techniques fondés sur un paradigme optique ont été remplacés par un modèle aperceptif, purement mathématique. Que signifie alors le retour anachronique du dispositif projection-écran, qui semblait pourtant obsolète dans les rapports de surveillance ? Quels usages pragmatiques du cinéma convoque-t-il ? Enfin, quel imaginaire politique du corps filmique perpétue-t-il ?

### III.1.2 Éloges de l'illisible

La vidéo de présentation du *Wearable Face Projector* est composée d'une série de dix-huit portraits cadrés de la même manière, à hauteur d'épaule et le visage au centre, laissant percevoir un paysage urbain dans la profondeur de champ. L'artiste porte son « projecteur facial » comme un masque de lumière : sur son visage défile une série d'autres visages, dont certains semblent reconnaissables, piochés dans le grain bain des visages de cinéma les plus connus – celui de Leonardo DiCaprio période *Gangs of New York* [Fig. 178] ainsi, entre autres, que celui de Bob Flag, qui donne son image au « Big Brother » dans l'adaptation de

---

<sup>564</sup>John Johnston, « Machinic Vision », *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 1, Automne 1999, p. 27.

1984 tournée par Michael Radford en 1984 [Fig. 179]. Le visage de Liu sert d'écran à la projection lumineuse de ces portraits. Tout visage forme naturellement un support accidenté, à cause du relief naturel des yeux, des pommettes, du nez et de la bouche. Mais ici, l'instabilité du visage provient des lèvres qui ne cessent de bouger, sans que le moindre son ne parvienne (la vidéo de démonstration est muette). Écran instable, le support formé par la surface agitée du visage participe donc à la confusion des identités : en complément de la superposition lumineuse, le corps-écran se contorsionne par l'acte d'une parole muette afin de produire un effet de déformation supplémentaire. On trouve ici encore un écho aux grimaces de la captive dans *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery* : l'œuvre de Liu répond à ces deux films par le biais d'une distorsion volontaire des traits du visage. Mais là où la captive n'avait que son propre visage pour masque, Liu propose une confusion par fusion des traits : la grimace entraîne ici le mélange de deux visages, écran et projectile : l'agitation de sa bouche à elle contamine le portrait de lumière, et crée des zones d'indistinction entre les visages. Bien sûr, cet effet de confusion est amplifié par le fait que nous assistons à un événement filmique au carré : la projection du masque de lumière, qui est en tant que tel un dispositif filmique, est contenue au sein d'un autre dispositif filmique, à savoir la prise de vue qui a produit cette vidéo de démonstration, postée sur la chaîne YouTube de l'artiste. Masque de lumière et visage-écran sont donc ici soumis à une prise de vue qui les englobe tous les deux, et qui les place sur un plan d'équivalence formelle, réunis dans une même « matière d'image »<sup>565</sup> numérique.

Les éléments de base de la projection filmique (faisceau de lumière émis par un projecteur, surface servant de toile de projection) font ainsi retour, et compliquent l'accès au visage et à l'identification. Liu propose à ce titre un retournement des valeurs communément attribuées à la lumière : comme un éclairage qui « brûle » son sujet en l'illuminant avec trop de puissance, le projecteur facial enfouit le visage dans une matière lumineuse excessive qui le rend, paradoxalement, inaccessible. La lumière déploie une épaisseur virtuelle qui opacifie le visage. En cela, l'œuvre de Liu relève du masque. Dans son *Histoire du visage*<sup>566</sup>, Hans Belting propose une étude approfondie du paradoxe où se tient le masque, entre dispositif d'affirmation des pouvoirs expressifs du visage et objet intempestif suspendant ces pouvoirs :

---

<sup>565</sup>Jacques Aumont nomme « effet de matière d'image » ce qui « résulte d'un rapport entre une lumière et son altération drant sa traversée d'une surface matérielle et imprimée », déduisant que « la matière d'image est liée à la lumière ». in *Matière d'images, redux*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>566</sup>Hans Belting, *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2013.



au fil de l'histoire, le masque a endossé des fonctions contradictoires, de l'affichage à l'effacement du visage. Bien sûr, en tant que façade expressive, le masque fonctionne tout entier par ce paradoxe, en permettant à la fois la révélation d'un visage (factice, manufacturé, encodé) et l'effacement du visage physiologique du porteur. Mais le trouble décelé par l'historien porte sur certains masques qui annulent strictement toute possibilité d'identification. Belting estime ainsi que « la modernité bourgeoise » a repris la fonction d'anonymisation du masque qui était déjà employée à Venise. Largement considéré comme déguisement permettant d'endosser un rôle, le masque devient alors outil de neutralisation de l'identité : il ne sert plus tant à passer pour un autre qu'à mettre en suspens la moindre identité, même factice.

Parce que la scène devint une école des passions à l'époque des Lumières, le crédit du visage naturel fut réévalué. Le jeu de masques tomba du même coup dans le discrédit. Pourtant, le masque n'en effectuera pas moins un retour dans la modernité bourgeoise, comme l'a montré Roger Caillois, tout en changeant de signification ; en témoigne le demi-masque auquel les Français ont donné le nom de « loup ». Déjà, dans une société aussi contrôlée que celle de Venise, les masques servaient à se dérober à la surveillance plutôt qu'à jouer un rôle. L'homme masqué cherchait l'anonymat, dans un esprit de transgression, inconciliable avec son existence bourgeoise. Le masque est coalescent au désir d'anonymat ; il signale moins un changement de rôle qu'une renonciation à en assumer un. Quiconque porte un masque, met son identité sociale en suspens<sup>567</sup>.

Renversement de la fonction du masque : plutôt qu'une jouissance du jeu, de la démultiplication de soi par l'interprétation d'un rôle, le masque met en pause le principe même d'identité. Au cinéma, cette politique du masque opaque trouve dans la projection lumineuse un instrument susceptible d'exprimer le dualisme de l'image filmique, qui révèle le réel tel qu'il est et l'offre, en même temps, aux retouches et aux détournements. Une riche tradition anthropologique juge que le cinéma sert, avant toute chose, à révéler l'homme à lui-même. À fournir l'antidote, selon Béla Balázs, à l'idéal de lisibilité véhiculé par l'imprimerie, qui a évacué presque intégralement la puissance expressive du corps, et en particulier du visage. Dans *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Balázs formule un vœu monumental : par l'entremise du cinéma, « l'être humain redeviendra visible »<sup>568</sup> en renouant avec ses gestes. Triomphant de l'hégémonie du verbe instaurée par l'impression, « l'homme enseveli sous des concepts et des mots » redécouvrira, grâce au cinéma, l'expressivité de son propre corps :

Le nouveau langage gestuel qui vient est issu de notre désir ardent et douloureux de pouvoir être humains avec notre corps entier, d'être nous-mêmes des pieds à la tête (et pas seulement avec nos mots) et de ne plus en être réduits à traîner avec nous notre propre corps comme une chose étrangère, comme un outil d'usage pratique. Ce langage

---

<sup>567</sup>*Ibidem*, pp. 101-102.

<sup>568</sup>Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, op. cit., p. 19

naît du désir de retrouver l'homme oublié, devenu muet et invisible : l'homme corporel<sup>569</sup>.

Il est surprenant que ce vocabulaire de l'homme déchu de son propre corps ait si peu été mis en perspective avec le projet anthropométrique, et l'impact de ce dernier sur la représentation de l'homme par lui-même. Ces deux pôles partagent pourtant de nombreux points communs. Voici, en premier lieu, le constat émis par Balázs : l'individu, au début du XXe siècle, a perdu toute complicité avec son propre corps. Par oubli, peut-être, ou plutôt parce que l'impératif de *lisibilité* a remplacé l'idéal de *visibilité*. Ce constat dressé par Balázs dans *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* décrit aussi le projet anthropométrique : en finir avec la puissance excessive et intraitable du visible (l'insuffisance des mots face aux chaos de la perception), traduire le corps visible en données et en valeurs quantifiables – en d'autres termes, traduire le corps sensible en unités distinctes, commensurables, lisibles. En somme, faire entrer l'homme dans un système sémiologique, de gré ou de force. Et, par conséquent, baliser l'expressivité du corps au sein d'un carcan strict, fondamentalement délié de tout rapport instinctif et affectif à l'incarnation. Comment ne pas identifier, dans le « propre corps comme une chose étrangère » décrit par Balázs, une ressemblance avec les « arabesques insensés » des signes anthropométriques que l'on trouve chez Agamben, signes « dont je ne sais absolument rien, avec quoi je ne peux absolument pas m'identifier, mais dont je ne peux pas davantage m'écarter »<sup>570</sup> ? Les deux théoriciens considèrent le corps pré-cinématographique et le corps anthropométrique selon les mêmes modalités : un corps défait de toute puissance secrète, affective ou symbolique, et qui se porte comme un vêtement mal taillé – le corps lisible ne se vit pas, il se « traîne » (Balázs), comme un fardeau.

Le cinéma est éventuellement capable de réparer ce tort, en réconciliant l'homme avec son corps. Pour Jean-Michel Durafour, Balázs décrit, au moment où il écrit, une mission accomplie :

Le cinéma aurait rendu à l'homme la visibilité que des siècles de civilisation de la lisibilité ont occultée en rompant avec la « civilisation conceptuelle », sans pour autant revenir à l'ancienne visibilité (picturale, par exemple, surtout ?) mais en inventant une *nouvelle visibilité des espacements et des apparitions* [...] <sup>571</sup>.

Le retour du visible comporte une puissance supplémentaire par rapport à un état de

---

<sup>569</sup>*Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>570</sup>Giorgio Agamben, « Identité sans personne », art. cit., p. 75.

<sup>571</sup>Jean-Michel Durafour, « Cinéma, imprimerie, illisibilité. Une composition anthropologique », *Ecrans*, Vol. 1, No. 7, 2018, « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », p. 108.

visibilité qui serait antérieur à l'ère de l'imprimerie. Le cinéma n'est pas là pour réparer un simple tort infligé par la « civilisation de la lisibilité ». Le terme de « réparation » implique le retour à un état de fait antérieur, déjà connu mais perdu ; or la visibilité de l'homme filmique comporte une dimension inédite, alertée par ces siècles d'« invisibilité » vécus comme un trauma. Par vigilance, le cinéma doit alors se prémunir de tout retour en grâce de la « civilisation conceptuelle ». Dans son étude des rapports entre visible et lisible, Durafour parle du cinéma comme « accélérateur d'une économie figurative obligeant la théorie esthétique à affronter [...] l'exigence d'illisibilité et d'inintelligibilité »<sup>572</sup>. L'idée d'« obligation » exprime bien la situation du cinéma dans l'enchaînement des « civilisations » décrit par Balázs. Le cinéma doit répondre à une consigne tacite : ne rendre l'homme visible qu'à condition de le rendre illisible. D'où le paradoxe à l'œuvre dans la prise en charge de l'homme par l'image filmique : ce dernier se trouve à la fois réconcilié avec sa figure, et troublé, comme brouillé par le dispositif qui le rend visible.

Illisible et entièrement soustrait à l'emprise du langage verbal, c'est-à-dire aussi à la parole. On oublie que pour Balázs, la parole est considérée comme une activité musculaire – la plus petite activité physiologique possible : « l'être humain qui commence à parler [...] ne remue pas sa langue et ses lèvres autrement que ses mains et les muscles de son visage [...]. Les mouvements de la langue et des lèvres sont d'abord des gestes tout aussi spontanés que tout autre mouvement expressif du corps »<sup>573</sup>. La parole est une activité physiologique, mais son règne en tant que véhicule du verbe signifiait a occulté la puissance d'invention du reste du corps, camouflée derrière l'autorité de la voix vectrice d'énoncés. Point de différence de nature, donc, entre la voix et l'expression physiologique du corps. Mais seulement une différence de degré, la voix ayant résumé et considérablement appauvri l'inventivité du corps. À ce titre, le cinéma permet à l'homme de se souvenir que derrière sa voix, il a des muscles, et que ses muscles lui permettent d'autres gestes que ceux qui concourent au verbe. On peut d'ailleurs considérer l'œuvre de Liu comme une parodie de l'acte de parole : sous le masque de lumière, la bouche de Liu, en récitation permanente, reste muette. Au lieu de donner lieu à la voix qui branche le corps à la parole, c'est-à-dire à sa « lisibilité », pour reprendre le vocabulaire de Balázs, la parole mène le corps à son point d'illisibilité. Car la bouche contorsionnée, dans l'acte de parole, entraîne la confusion du visage-écran et du visage-projectile : elle ne permet aucune énonciation, mais bien une forme de perturbation générale

---

<sup>572</sup>*Ibidem*.

<sup>573</sup>Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, op. cit., p. 19.

de l'identité. L'œuvre de Liu parodie donc en quelque sorte la réduction du corps en une simple machine d'expression verbale. Là où, sous l'autorité du lisible, la bouche a centralisé tous les pouvoirs d'expression du corps, c'est par l'agitation des lèvres que le corps accède à un état d'illisibilité.

La réconciliation avec le corps fait émerger un principe d'expression physiologique « illisible », où le cinéma reprend le flambeau de la « danse artistique » afin d'exprimer un « nouveau langage gestuel »<sup>574</sup> fruit de « notre désir ardent et douloureux de pouvoir être humains avec notre corps entier »<sup>575</sup>. Or, selon Balázs, ce désir pousse le corps à une expression que l'on qualifiera de dé-chaînée, tant l'auteur de *L'homme visible* insiste sur la puissance d'émancipation du cinéma. D'émancipation par un sain désordre qui éparpille les carcans conceptuels au sein desquels l'homme se trouvait corseté : un homme enfin visible qui se souvient que son corps peut s'exprimer au-delà du cadre prévu par l'expression verbale.

Mais de quelle « culture conceptuelle » Balázs parle-t-il exactement ? Sur quel rapport au corps « lisible » le cinéma est-il sensé prendre sa revanche ? Si le cinéma doit permettre au corps de renouer avec sa visibilité et de rompre avec sa lisibilité, alors le projet de Balázs consiste à mettre en défaut les systèmes qui réduisent le corps à un ensemble de signes.

Le projet anthropométrique a formulé le principe de ces systèmes. Les textes d'Alphonse Bertillon établissent formellement la nécessité d'articuler le visible à un système lisible. C'est ainsi que Bertillon juge, dans son *Identification anthropométrique*, que le premier rôle d'un système de classification physiologique est de nommer avec précision chacune des parties du corps. Car « ce qui échappe à notre langage échappe aussi à notre vision ; nous ne voyons que ce que nous pouvons exprimer »<sup>576</sup>. Pour Bertillon, le vocabulaire stabilise notre rapport au monde sensible<sup>577</sup>. Au même titre que le protocole de mensuration du corps humain ou que celui de la prise du portrait photographique, l'anthropométrie se déploie par un lexique standardisé : les mots du « portrait parlé », comme les autres facettes du bertillonage, régulent le visible et, en premier lieu, le corps humain. Par le langage, la

---

574Rappelons ici les nombreux films des premiers temps mettant en scène les tours de contorsionnistes. À titre d'exemple, Bertoldi, *Table Contortionist* (1894) ; Luis Martinetti, *Contortionist* (1894) ; *A Street Arab* (1898) ; *Japanese Acrobats* (1904) ; *Latina Contortionist Act* (1905).

575Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, op. cit., p. 19.

576Alphonse Bertillon, *Identification Anthropométrique : Instructions Signalétiques*, op. cit., pp. XLVIII-XLIX.

577En cela, la puissance anthropométrique de nommer le corps rappelle le postulat de l'expérience clinique exposé par Foucault dans *Naissance de la clinique*, qui veut « que tout le visible est énonçable et qu'il est tout entier visible parce que tout entier énonçable ». Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1963, p. 116.

dénomination permet alors d'accéder à une classification synoptique du corps, qui permet, en un coup d'œil, de distribuer les identités au sein de grilles marquées socio-politiquement. En cela, le bertillonnage poursuit, dans un projet politique et policier, les grands projets de description du monde abordés par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Foucault démontre que les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont marqués par un changement de statut du langage : d'abord pur outil de description des formes singulières rencontrées dans le monde naturel<sup>578</sup>, le langage acquiert peu à peu une fonction classificatrice sous l'impulsion de Linné, Maupertuis, Buffon et Cuvier. Foucault démontre à travers leurs œuvres respectives la corrélation entre l'acte de nommer et celui de classer qui prend forme au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Pour établir le grand tableau sans faille des espèces, des genres, et des classes, il a fallu que l'histoire naturelle utilise, critique, classe et finalement reconstitue à nouveaux frais un langage, dont la condition de possibilité résidait justement dans ce continu. Les choses et les mots sont très rigoureusement entrecroisés : la nature ne se donne qu'à travers la grille des dénominations, et elle qui, sans de tels noms, resterait muette et invisible, scintille au loin derrière eux, continûment présente au-delà de ce quadrillage qui l'offre pourtant au savoir et ne la rend visible que toute traversée de langage<sup>579</sup>.

Le projet de Bertillon reproduit en partie la logique qui soutient ces histoires naturelles, sauf que chez Bertillon, les « grilles des dénominations » combinent le langage verbal à des formes d'expression mathématique et statistique du réel (par les mensurations systématiques de l'organisme). Plus qu'une simple manière de représenter l'identité par la physiologie, le bertillonnage forme un système d'assignation sémiotique du corps humain : sous le chaos apparent du corps réside un système de signes que l'anthropométrie entreprend de formaliser. Qu'il soit verbal ou non, ce langage sert dans tous les cas à asseoir un pouvoir de classification et d'identification des individus. Ainsi doit-on comprendre l'histoire de la « culture conceptuelle » évoquée par Balázs en remontant au projet anthropométrique puis, avant lui, à celui des histoires naturelles étudiées par Foucault. L'un comme l'autre illustrent une volonté de nommer et de classer (le langage permettant une forme de classification) qui traverse la pensée occidentale : « L'épistémè de la culture occidentale a ouvert un espace en tableau qu'elle n'a cessé de parcourir depuis les formes calculables de l'ordre jusqu'à l'analyse des représentations les plus complexes »<sup>580</sup>. D'où la nécessité d'un changement d'échelle continu, entre l'interprétation des phénomènes à la lumière de leurs causes locales et la vigilance pour des tendances transversales qui s'expriment sous des formes variables en

---

578 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll.

« Tel », 1966, p. 89.

579 *Ibidem*, p. 173.

580 *Ibidem*, p. 89.

différents points de l'histoire. À ce titre, deux « espace[s] en tableau » font retour dans la méthode anthropométrique, par l'intermédiaire de la photographie qui « devient tout à la fois signalétique pour l'individu et géométrique pour les lieux »<sup>581</sup>. Il s'agit donc de l'espace physiologique, qui découpe le corps et range ses parties dans des tableaux synoptiques, et de l'espace tridimensionnel des scènes de crime, qu'organise le point de vue perspectif et géométral de la photographie. Ce second espace en tableau vise, selon Emmanuelle André, à « maîtriser l'incommensurable du crime et le mystère de l'image en soumettant celle-ci aux lois géométriques de la perspective, d'après un calcul mathématique qui inverse les données de la représentation classique »<sup>582</sup>. Par là, la prise de vue soumet le monde visible à l'ordre orthonormé d'une grille de vision. Découpage géométral et portrait parlé participent d'une même logique : l'élaboration de systèmes permettant de saisir le réel par le biais d'un langage.

À la lumière des théories de Balázs, le cinéma semble par principe (et non par accident, dans quelques cas isolés), opposé à la logique d'identification dont procède donc l'anthropométrie. Si l'on suit la rhétorique exposée dans *L'Homme visible*, le cinéma exauce le vœu longtemps déçu d'une émancipation de l'homme par l'image. Émancipation et non simple révélation : pour Balázs, le cinéma sert moins à montrer ce qui est – c'est-à-dire à offrir le réel à l'inspection, à la vérification et au décodage ; à la traduction, en somme – que ce qui ne cesse de varier en l'homme. Ce projet ainsi formulé permet de renverser complètement le rapport du cinéma à l'identification. Jusqu'ici, nous cherchions à montrer qu'il existe, éparpillées au sein des œuvres, quelques situations formelles isolées où l'image exprime une puissance parasite, falsifiante ou camouflante. Ces poches de résistance à la logique de l'identification, truffées aux marges des œuvres (dans les gestes labiles du cinéma des premiers temps) ou de l'industrie (dans le cinéma expérimental de Mattuschka) semblaient jusqu'alors forcément minoritaires. Or, si l'on suit Balázs, il faut retourner cette interprétation, et envisager un cinéma voué comme art du visible, théoriquement opposé à la lisibilité.

Dans *L'homme visible*, on retrouve cette opposition schématique : l'image filmique « visible » et globalement disponible aux sens et à l'affect, mais indisponible à la « lecture ». Sa dimension visible est précisément ce par quoi l'homme, par l'image, varie. En cela, la représentation cinématographique de l'homme relève du *fingere* latin, ce terme qui désigne

---

581 Jean-Lucien Sanchez, « Alphonse Bertillon et *La méthode anthropométrique* », art. cit., p. 68.

582 *Ibidem*, p. 108.

« tout à la fois "composer" et "feindre" »<sup>583</sup> selon Yves Citton, « faire et contrefaire, modeler et imaginer, former et imaginer »<sup>584</sup> selon Emmanuelle André, et qui forme « le principe de déplacement par quoi se définit tout d'abord la figure » pour Nicole Brenez<sup>585</sup>. Le cinéma élabore l'homme par l'image, sans que cette élaboration ne cristallise ni ne dévoile pour de bon la figure humaine, et sans qu'elle ne cristallise non plus quelque identité que ce soit : à travers l'image, l'homme cinématographique déploie plutôt ce que François Jost et Yves Citton nomment *feintise*, c'est-à-dire ce qui se situe au point d'articulation entre l'expression narrative (la mise en récit) et l'événement pictural pur. La feintise « ne touche ni les événements ni leur mise en récit. Elle n'est efficiente qu'au niveau de la représentation : d'un trompe-l'œil nous ne disons pas qu'il est fictif, mais qu'il feint la réalité »<sup>586</sup>.

Le dispositif du *Wearable Face Projector* propose une forme de *feintise* concentrée sur le visage filmique. Le reste du corps de Liu et le paysage urbain sont plongés dans une certaine obscurité – pas absolument noire, mais la lumière y est suffisamment basse pour que le visage brillant apparaisse au devant du corps, comme décollé de lui. De temps en temps, l'artiste porte ses doigts sur le côté de son visage, pour rabattre une mèche de cheveux derrière son oreille. Seule la main émerge parfois comme rappel du reste du corps, mais c'est bien le visage qui prend la lumière. Qui la prend même en pleine *face*, comme une brûlure. Le visage chez Liu finit par se consumer totalement, fondu dans une nuée d'autres visages. Ainsi, la combinaison de portraits les uns sur les autres aboutit à une forme d'illisibilité, comme la parodie monstrueuse d'un portrait composite. Car, sous le faisceau du *Wearable Face Projector*, ce n'est pas la disparition des visages qui perturbe l'identification, mais leur accumulation, strate par strate. L'œuvre de Liu prend en cela le revers du grand projet combinatoire qui sous-tend la photographie composite de Francis Galton : là où la superposition des physionomies doit permettre d'élucider certaines tares sociales, elle entraîne, dans l'œuvre de Liu, un parasitage global de l'identification. Quelques éléments d'une histoire de l'image composite s'imposent, afin de déterminer les traditions méthodologiques et politiques dont l'œuvre de Liu procède, et la manière dont elle les détourne.

---

583Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012, p. 35.

584Emmanuelle André, « L'insecte magnifié au cinéma », art. cit, p. 121.

585Nicolas Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 107.

586François Jost, « Le Feint du monde », *Réseaux*, Vol. 13, Nos. 72-73, 1995, p. 166.

### III.1.3 Détournements du portrait composite

En 1931, Raoul Hausmann, dadaïste berlinois, donne une conférence sur la pratique du photomontage dans laquelle il revendique que les Dadaïstes furent les premiers à employer le montage photographique<sup>587</sup>. Le propos de Hausmann, quelque peu abusif, porte sur des usages esthétiques critiques ; l'histoire scientifique de l'image composite est bien antérieure.

Lorraine Daston et Peter Galison montrent que la croyance en une objectivité photographique, chez Francis Galton, est fondée par la pratique singulière du portrait composite. Pour Galton, ce protocole doit délivrer « des images synthétiques de 'types' conçus comme des invariants anatomiques, prédestinant par exemple les individus au crime »<sup>588</sup>. Croyance paradoxale, tant la construction de l'objectivité s'est fondée sur « l'élimination de la présence intermédiaire de l'observateur »<sup>589</sup> : à la place de cette éviction, Galton promeut une pratique de remontage du matériau pictural qui implique, forcément, le retour de l'observateur-opérateur. La photographie composite résulte en cela d'une intervention sur la prise de vue : elle conteste donc l'élimination tant célébrée de la main de l'observateur dans la formation d'une image, corrigeant la conception de la photographie comme pratique « achéiropoïète », c'est-à-dire « faite sans la main de l'homme »<sup>590</sup>. En cela, le montage des portraits à l'œuvre chez Galton<sup>591</sup> implique un rapport presque artisanal à l'élaboration du portrait.

Dans la pratique de Galton, la combinaison de photographies repose sur un retournement de la magie photographique : la révélation des apparences ne se produit pas par apparition d'une image vraie, mais par disparition des éléments visibles superficiels. La révélation photographique du monde prend donc la forme paradoxal d'un effacement, et non d'une simple apparition. De strate en strate, ce qui ne se répète pas d'individu en individu disparaît au profit des seuls traits récurrents, c'est-à-dire aux seuls éléments jugés signifiants. Ainsi, le « montage » du portrait composite forme une représentation visuelle moyenne. Par la

---

587Raoul Hausmann, « Peinture nouvelle et photomontage », *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, pp. 46-49.

588François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, op. cit., p. 275.

589Lorraine Daston et Peter Galison, « The Image of Objectivity », *Representations*, Vol. 0, Issue 40 : *Seeing Science* (Autumn, 1990), p. 82.

590Carl Havelange, « L'image incertaine. Plaidoyer pour une histoire culturelle du cinéma et de la photographie », art. cit., p. 182.

591La méthode est exposée en détails dans un article programmatique de 1879. Francis Galton, « Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 8 1879, pp. 132-144.



notion de moyenne, la photographie accède à un réalisme à la fois empirique (ancré dans la capture de formes du monde) et virtuel (fruit d'un montage). Allan Sekula décrit bien la dimension paradoxale de la photographie composite chez Galton, à la fois « empiriquement inexistant[e] » et plus réaliste qu'un portrait individuel :

À travers l'un de ses usages de la photographie composite, Galton a tenté d'élaborer une apparition *purement optique* du type criminel. Son impression photographique d'un visage criminel abstrait, statistique et empiriquement inexistant constitue l'une des tentatives les plus étranges et les plus sophistiquées parmi les nombreuses utilisations concurrentes de preuves photographiques à la recherche d'une essence du crime<sup>592</sup>.

Le portrait criminel composite résulte, on le sait, d'une obsession statistique. Le paradigme en vigueur à l'époque localise le réel dans la notion-clé de *moyenne*. Car, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le traitement de masses de données forme un enjeu considérable dans le traitement des phénomènes sociaux. L'industrialisation rapide a fait émerger des problématiques démographiques critiques, liées notamment à la massification des populations urbaines. Toute science pragmatique doit alors se doter d'outils susceptibles de mesurer l'activité de « l'homme moyen » – le terme est employé par Adolphe Quetelet dans son traité *Sur l'homme*, en 1835<sup>593</sup>. Pour Sekula, les statistiques sociales théorisées par Quetelet sont révélatrices d'une transformation industrielle et politique globale, qui voit succéder au destin individuel romantique des préoccupations ancrées dans le monde du travail de masse<sup>594</sup>.

Une fois encore, ces préoccupations acquièrent chez Galton un équivalent visuel. La photographie composite est d'abord une technique de traitement d'une masse picturale. La superposition des images rompt avec le modèle préexistant de l'examen minutieux et individuel de chaque image, au profit, littéralement, d'une « image de synthèse » qui résulte de la combinaison d'images distinctes.

À ce titre, la photographie composite et l'anthropométrie forment les deux tentatives d'élucider par l'image la massification démographique advenue au cours du XIXe siècle. D'une part, l'anthropométrie satisfait une approche « microscopique » de ce territoire physiologique, en cherchant à rendre accessible chaque identité sous sa forme la plus

---

592« Through one of his several applications of composite portraiture, Galton attempted to construct a *purely optical* apparition of the criminal type. This photographic impression of an abstract, statistically defined, and empirically nonexistent criminal face was both the most bizarre and the most sophisticated of many concurrent attempts to marshall photographic evidence in the search for the essence of crime ». Allan Sekula, « The Body and the Archive », art. cit., p. 19.

593Adolphe Quetelet, *Sur l'homme et le Développement de ses Facultés, ou Essai de Physique Sociale*, Paris, Bachelier Imprimeur-Libraire, 1835.

594Allan Sekula, « The Body and the Archive », art. cit., pp. 20-25.

particulière et accidentelle. Alors, l'image est du côté du détail. D'autre part, la photographie composite satisfait un projet « macroscopique » : produire une vue d'ensemble, déceler ce qui est commun à tout un groupe de personnes, plutôt que ce qui est absolument individuel. Dans cette perspective, l'image déploie un rapport paradoxal au réel : abstrait, généralisant – aux antipodes, en somme, de l'attestation anthropométrique. Mais c'est pourtant, selon Flusser, la seule manière de fonder ce que Flusser nomme « l'image-calcul » : se désengager temporairement du monde par la représentation, creuser une « abîme d'aliénation »<sup>595</sup> entre le sujet observant et son objet, mais trouver dans cet écart la condition de l'analyse.

La technique employée par Galton répond donc à un projet de stratification du visible – stratification temporelle, par la réunion, en un clin d'œil, de multiples portraits, mais aussi, dans la méthode elle-même, stratification matérielle de chaque cliché sur la plaque. Dans cet usage, la photographie sert donc d'abord à voir *à travers*. La lumière produit sur ce feuilleté pictural un regard traversant qui produit l'apparence moyenne de tous les portraits qui le composent. Nous avons évoqué l'imaginaire du palimpseste à propos de *La Sentinelle*, d'Arnaud Desplechin. Il était question d'une tête lyophilisée fournissant, par de minces copeaux de matière organique, de petites pellicules révélées par un microtome. Puis, après ce découpage, le film offre une reconstitution de la tête strate par strate, par superposition de feuillets transparents. Le *Wearable Face Projector* ravive cet usage procédural, en détournant cependant la fonction du palimpseste. Chez Galton, chaque strate se dissout au sein d'un ensemble composite. C'est la dissolution elle-même qui produit l'acte d'image, et fait émerger un visage « signifiant » (bien qu'irréaliste). Chez Liu, la dissolution est imparfaite, et entraîne les visages dans un état intermédiaire, aux limites de la disponibilité visuelle et de l'informe. Le masque de lumière semi-opaque fait ainsi écho à la dimension d'écran de l'image : Flusser rappelle que « comme toute médiation, les images ont aussi tendance à faire obstruction à l'objet vers lequel elles fraient un chemin », et que par conséquent, « de panneaux indicateurs, les images se transforment en obstacles »<sup>596</sup>. On observe, en acte chez Liu, la versatilité de l'image-calque qui oscille entre la révélation du visage et le leurre.

---

<sup>595</sup>*Ibidem*.

<sup>596</sup>Vilém Flusser, « L'image-calcul. Pour une nouvelle imagination », in *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Emmanuel Alloa (dir.), Paris, Les Presses du Réel, coll. « Perceptions », 2015, p. 47.

### III.1.4 Le leurre

Dans un contexte de surveillance et de contrôle visuel, la notion de leurre endosse une fonction politique. Mais elle provient, en premier lieu, de questions liées à la gestion de l'attention moderne<sup>597</sup>. Dans cette perspective analytique, les détenteurs du pouvoir sont les détenteurs de *ce vers quoi on prête attention*. Les individus sont dominés car ce sont *ceux qui prêtent attention*, ou plutôt qui la donnent, comme une monnaie d'échange contre des « contenus ». Or, dans une situation de surveillance, on observe un retournement de ce rapport de force : les individus ne valent plus tant comme sujets percevants que comme objets perçus. S'il existe une lutte pour l'attention, nous en sommes devenus les cibles, non plus les agents. Alors, ça n'est pas l'attention des individus sous surveillance qui prime, mais plutôt celle des dispositifs qui les visent<sup>598</sup>. Nous ne sommes plus tant regards (valorisés pour le potentiel commercial qu'ils représentent) qu'images et leures susceptibles de détourner l'attention du contrôle visuel. En d'autres termes, le corps sous surveillance mène une existence duelle. Considéré comme regard dans une perspective commerciale, il est aussi considéré comme une image dans une perspective d'identification. En cela, l'économie contemporaine de la surveillance implique à la fois une critique de notre propre perception (où mon attention est-elle dirigée, comment me jouer de ces réseaux sensoriels qui me guident, la plupart du temps à mon insu ?<sup>599</sup>) et une vigilance pour la manière dont nous paraissions au sein de perceptions autres, et donc, dont nous formons nous-mêmes des images.

Dans son article « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention »<sup>600</sup>, Jonathan Crary estime que la gestion de l'attention (la nôtre *et* celle que nous suscitons) forme un enjeu politique considérable. Pour Crary, Pour Crary, la distraction n'est

Pas une perturbation des modes plus stables ou plus « naturels » de perception soutenue et valorisée, qui avaient existé pendant des siècles auparavant, mais, tout au contraire, [...] un *effet*, et dans de nombreux cas un élément constitutif, des nombreuses tentatives visant à produire de l'attention chez des sujets humains<sup>601</sup>.

Il faudrait imaginer une distraction stratégique, complémentaire de la distribution de

---

597Tel qu'Yves Citton le décrit dans l'introduction de *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, pp. 25-27.

598Bien qu'évidemment, le fait de se savoir perçu procède d'une aptitude à projeter sa propre perception en dehors de soi, et à la tourner vers soi, afin de déterminer quelle apparence adopter.

599Voir à ce titre l'article de David DiSalvo, « Are Social Networks Messing with your Head ? », *Scientific American Mind*, Vol. 20, No. 7, janvier-février 2010, pp. 48-55.

600Jonathan Crary, « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention », in Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014, pp. 35-54.

601Ibidem, pp. 50-51.

l'attention. Dans le cadre d'une analyse du regard surveillant, l'articulation entre attention et distraction se trouve au cœur des rapports de pouvoir. C'est précisément ce qu'illustre l'œuvre de Liu : la capacité à offrir aux techniques du contrôle visuel une version contrefaite de soi offre la seule voie de survie possible à l'ère de la surveillance généralisée. L'image filmique est l'instrument de cette contrefaçon.

À ce titre, la projection cinématographique dans le dispositif de Liu matérialise une seconde peau à la surface. En cela, le rôle du cinéma dans l'hybridation du corps humain prend une voie peu empruntée : non pas celle, classique, de l'extension de la perception, mais celle d'une conscience de l'image que l'on forme aux yeux des autres. D'une *forme expressive*, en somme, qui permet de considérer le corps comme interface entre une forme intérieure et un faisceau de perceptions externes. Deux philosophies esthétiques permettent d'illustrer notre propos. On trouve la première dans *La Vie sensible* d'Emanuele Coccia<sup>602</sup>, la seconde dans l'œuvre du zoologiste Adolf Portmann.

Ces deux textes abordent l'image selon des perspectives relativement proches, à travers les notions d'apparat et de mode, notamment. Si on peut les retenir dans le cadre de notre réflexion sur la contrefaçon des apparences face au regard surveillant, c'est parce que le discours sur la mode, dans le texte de Coccia, se rapproche d'une éloge du camouflage.

*Dans la mode c'est nous-mêmes qui nous transformons en un medium, nous qui devenons le medium de notre propre existence en tant qu'images. C'est pourquoi tout ce qui est pourvu de conscience doit être à la mode, et seuls ceux qui sont à la mode ont conscience d'eux-mêmes. Mode et conscience sont les deux faces d'un même phénomène : tout comme la conscience est avant tout l'évidence d'une non-coïncidence entre le sujet en tant qu'il est capable de penser et le mode selon lequel il s'apparaît et se donne à connaître soi-même, de même la mode est l'organe qui contraint l'homme à apparaître différemment de ce qu'il est, qui empêche l'homme de se dire selon un seul mode*<sup>603</sup>.

De la parure à la parade, il y a peu : de quoi envisager un destin politique de la variation des apparences : ne réside-t-il pas, au fond de cette variation, une puissance d'auto-détermination qui indique que tout sujet reste fondamentalement libre de sa propre apparence ? Coccia évoque la « non-coïncidence entre le sujet en tant qu'il est capable de penser et le mode selon lequel il s'apparaît et se donne à connaître soi-même » : l'œuvre de Liu met précisément en scène, grâce au masque cinématographique, cette libre métamorphose. Le propos de Coccia peut s'entendre alors sur un mode politique : l'éthique du/de la mode relève

---

<sup>602</sup>Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, op. cit.

<sup>603</sup>*Ibidem*, p. 149.

d'une stratégie de la dissemblance. En d'autres termes, si la « vie à fleur de peau »<sup>604</sup> est, chez Coccia, l'expression d'une porosité entre les formes au sein du vivant, on peut aussi la comprendre comme une éthique du camouflage, qui prend tout son sens dans des contextes de surveillance.

Adolf Portmann est abondamment cité dans les pages de *La Vie sensible*<sup>605</sup>. Coccia lui emprunte notamment sa théorie esthétique de l'image comme forme intermédiaire entre l'être et le monde, formulée dans *La Forme animale*<sup>606</sup>. L'œuvre de Portmann a fondé les bases d'une observation attentive à la manière de faire image au sein du règne animal qui ne découle pas d'une simple vision utilitariste. Les écrits de Portmann reposent sur une thèse originale : il faut envisager les parures animales selon un certain luxe, une certaine gratuité qui n'envisage parfois pas le moindre spectateur<sup>607</sup>. On résume parfois l'œuvre de Portmann à une phrase : « Paraître est une fonction vitale »<sup>608</sup>. Seulement, cette phrase n'exprime pas la singularité du propos de son auteur : pour Portmann, l'apparence animale ne satisfait parfois aucune exigence de survie. Les termes de « fonction vitale » renvoient même plutôt à une lecture utilitariste de la parure animale. Lecture bien plus classique, que l'on trouve notamment chez un contemporain de Portmann, le poète et philosophe Roger Caillois, qui note ainsi dans son *Mimétisme animal*<sup>609</sup> que les animaux prennent forme et changent d'apparence au gré des situations de danger ou de perpétuation de l'espèce qui se présentent à eux :

Dans tous les cas, on constate comme un génie de donner le change, de faire illusion : l'animal sait apparaître végétal ou minéral ; appartenant à une espèce définie et reconnaissable, il fait croire qu'il appartient à une autre, non moins déterminée et identifiable, mais foncièrement différente ; étant inoffensif, il convainc qu'il est dangereux et, de l'épouvante même qu'il ressent, il tire les moyens de devenir épouvantable. Tels sont les exploits ordinaires du mimétisme<sup>610</sup>.

D'un côté, Caillois reconnaît une certaine gratuité, voire un encombrement ornemental chez certains insectes, dotés « *de pures excroissances 'ornementales' aériennes*, qui bifurquent

604Ibidem, p. 129.

605Cf. notamment le chapitre 24, « De la vie à fleur de peau », in *La Vie sensible*, op. cit., pp. 129-135.

606Adolf Portmann, *La Forme animale* [1948], Paris, Payot, 1961. Récemment réédité : *La Forme animale*, Paris, Éditions La Bibliothèque, coll. « L'ombre animale », 2013.

607Dans l'article « Les apparences inadressées », Bertrand Prévost inscrit l'apparence animale dans le grand ensemble des « images qui ne sont pas faites pour être vues ». Le concept d'expressivité de l'image s'inscrit alors en complément de celui d'utilité, trop systématiquement employé pour réduire l'apparence animale à une stratégie de séduction, d'alerte, de camouflage. Bertrand Prévost, « Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur) » in Bertrand Prévost et Bertrand Rougé (dir.) *L'Adresse. XVIe colloque du Cicada*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2011.

608Adolf Portmann, *La vie et ses formes*, Paris, Bordas, 1968, p. 15. Cité par Michel Guérin dans « Le Geste de penser », *Appareil*, No. 8, 2011, Article en ligne : <http://journals.openedition.org/appareil/1338> <consulté le 21 juin 2021>.

609Roger Caillois, *Le Mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963.

610Ibidem, p. 100.

à l'improviste, *de façon saugrenue et absurde*, tout en conservant un 'souci' évident d'équilibre et de symétrie »<sup>611</sup>. Dans cette reconnaissance d'un certain luxe de l'apparence animal, Caillois se rapproche donc des observations de l'auteur de *La forme animale*. Les commentateurs de Portmann insistent sur l'inefficacité apparente de certaines parures animales. Jacques Dewitte mobilise ainsi le concept de « jaillissement immotivé du monde » (formulé par Maurice Merleau-Ponty) afin de décrire un profond « anti-utilitarisme » de l'apparence animale<sup>612</sup>.

De l'autre, Portmann décrit une politique de l'apparition relationnelle ou relative (dans une perspective utilitariste, qui considère toujours l'apparence comme adresse, visant à résoudre certains problèmes posés par les dangers de la prédation ou par l'impératif de la reproduction), et de l'autre, une expressivité « promue au rang d'un plan ou d'une dimension irréductiblement autonome »<sup>613</sup>, formée par des « apparences sans destinataire », comme le formule élégamment Portmann<sup>614</sup>. On perçoit bien ici comme les notions d'efficacité et d'utilité structurent la pensée. L'utilitarisme estime qu'elles sont la cause de l'inventivité des parures animales ; Portmann les juge trop simplistes pour réduire l'être-animal à quelque perspective « intentionnelle » que ce soit, explicable par des causes et des besoins comme une forme de technologie esthétique.

Nous avons mobilisé plus haut les notions d'utilité et d'efficacité de l'art pour aborder l'œuvre de Liu, à partir de l'idée d'un « statut de prototype » de l'art évoquée par Gérard Wajcman. Il semble à première vue que le *Wearable Face Projector* s'inscrive dans la voie tracée par Caillois plutôt que dans celle que propose Portmann : ce masque sert à réagir à une situation de surveillance, en opposant au logiciel de reconnaissance faciale un masque brouillant, par superposition, les traits du visage.

Chez Liu, le retour du dispositif cinématographique ne permet plus la moindre identification. Au contraire : la projection entraîne une désintégration du visage

---

611 *Ibidem*, p. 93.

612 Jacques Dewitte, « La donation première de l'apparence. De l'anti-utilitarisme dans le monde animal selon Alfred Portmann », in *Ce que donner veut dire*, Paris, La Découverte, 1993, p. 29 et *passim*. Cité par Bertrand Prévost dans « L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », art. cit., paragraphe 7.

613 Bertrand Prévost, « L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », *Images Re-vues*, No. 6, 2009 [en ligne] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/379> <consulté le 10 janvier 2021>.

614 Adolf Portmann, « L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes » [1958], *Etudes phénoménologiques*, No. 23-24, 1996, p. 161. Cité par Bertrand Prévost in « L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », art. cit., paragraphe 18.

« identitaire ». Les derniers chapitres de l'ouvrage de Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, évoquent à cet égard la corrélation entre les arts et les dispositifs non-artistiques qui ont mené à la « défaite » ou à la « perte »<sup>615</sup> du visage. Car « les manifestations les plus fondamentales de cette défaite sont à chercher ailleurs [qu'au cinéma], dans la circulation, banale ou spécialisée, mais de toute façon extra-artistique, des images »<sup>616</sup>. Ailleurs, à savoir dans l'anthropométrie judiciaire, qui a joué un rôle de premier plan dans l'ensemble disciplinaire qui a ruiné l'expressivité du visage :

Premier élément de défaite : le retour (ou l'arrivée à nouveau) du type, du visage générique, dérobé à son individualité. [...] Anthropométrie, pathologie clinique, Bertillonnage, Lumbrosisme, Charcot et Duchenne de Boulogne, tous les catalogues de visages dépossédés de leur être-de-visage, réduits à n'être plus qu'échantillons de tel ou tel article, de telle ou telle variété. Sur ce registre comme sur bien d'autres, la photographie joua un rôle plus important que celui qu'autorisait son seul statut artistique<sup>617</sup>.

Pour Aumont, la photographie a mené le visage du côté de la statistique (vers les « échantillons »). D'où l'émergence d'un paradoxe tenace : d'un côté, cette traduction statistique devait assigner pour de bon une identité au visage. De l'autre, elle a mené à une profonde étrangeté de soi à soi. Aumont résume : « l'identité est étymologiquement ce qui assure la continuité de l'individu, sa coïncidence avec lui-même, alors qu'elle est devenue l'indice de son aliénation, de sa conformation à des moules ou à des grilles »<sup>618</sup>. La photographie soutient toute entière ce double mouvement : d'un côté, elle rend le visage disponible au calcul, à la comparaison et à la classification – donc, sur le papier, à une connaissance accrue de l'homme par l'intermédiaire de son image. De l'autre, cette exhibition statistique du corps l'entraîne sur un terrain profondément étranger à l'expérience intime de l'identité.

Même sur un plan procédural, on cesse rapidement de faire confiance au visage photographique pour livrer l'identité de ses sujets. Belting situe en effet autour de 1893 l'abandon des principales méthodes anthropométriques visant l'identification grâce au visage : « dans le système de Bertillon également, rien n'était à sauver non plus de l'ancienne croyance en la vérité et l'expressivité du visage. L'inventaire d'un visage, pour l'assigner à une personne unique, ne débouchait que sur un masque quasi inentamable »<sup>619</sup>. Le masque renvoie ici à une unité intraitable pour le découpage anthropométrique. Ainsi, le portrait fuit tous les destins

---

615 Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, op. cit., p. 185.

616 *Ibidem*.

617 *Ibidem*.

618 *Ibidem*, p. 186.

619 Hans Belting, *Faces. Une histoire du visage*, op. cit., p. 297.

procéduraux auxquels on l'a soumis dans la seconde moitié du XIXe siècle. À la fois trop précis et trop imprécis, le visage semble excéder tout projet d'assignation de l'identité. La médiation de l'image ne saisit du visage réel qu'une copie inerte, opaque, inopérante. On retient alors du masque, plus que son expressivité, sa fonction d'écran. Masque mortuaire aussi, qui exprime la disponibilité paradoxale du visage à travers la mort : à la fois image-empreinte témoignant d'un contact réel avec le corps qui l'a moulé, et réseau de signes de la présence de la mort, et donc du simulacre de la vie restituée. Karine Douplitzky :

Cette empreinte, généralement effectuée très vite après le décès de la personne, quand le corps est encore tiède (ce qui facilite le démoulage), porte les stigmates de la mort : les chairs se sont affaissées, les orbites et les joues se sont creusées, les lèvres pincées, la bouche souvent dissymétrique, l'arête du nez plus coupante. Le masque, fidèle réplique, offre pourtant une vision mensongère de la personne – un « mentir-vrai »<sup>620</sup>.

*Le Wearable Face Projector* est en cela une œuvre post-mortem. L'image filmique offre ce masque opaque dont on a cessé de croire qu'il pouvait équivaloir à la figure humaine. On passe ici naturellement de l'ordre esthétique à l'ordre politique : quand l'anthropométrie rejette une technique parce qu'elle rend le corps illisible, il devient politique de se réapproprier cette technique et, littéralement, de se la river au corps. D'où l'usage profondément ambigu du dispositif filmique comme seconde peau, dans l'œuvre de Liu : c'est parce que la figuration filmique est profondément morte, défigurante, qu'elle fonctionne. En d'autres termes, l'essence factice du cinéma trouve ici un destin politique.

Nous décrivions quelques visages célèbres aperçus sur le visage de Liu – ceux de Leonardo Di Caprio et Bob Flag. Visages issus d'un certain panthéon hollywoodien : en cela, le *Wearable Face Projector* mobilise deux fois le cinéma, d'abord par son dispositif technique reproduit à échelle miniature (projecteur-écran), et ensuite par quelques-uns des visages les plus emblématiques de l'industrie. Mais ce second usage est profondément ambivalent. D'un côté, il table sur une identification possible des visages cinématographiques (« tiens, voici Di Caprio »), de l'autre, il se sert de cette identification pour brouiller l'accès au visage caché sous la lumière (alors que nous nous concentrons sur Di Caprio, le visage du porteur du *Wearable Face Projector* se trouve temporairement oublié, enfoui sous le masque de lumière). Le cinéma s'inscrit donc ici à cheval entre deux perspectives, qui affirment et infirment la disponibilité de l'image filmique à l'identification. C'est bien en cela que l'on peut parler de leurre cinématographique : par la présentation de visages qui substituent au visage réel une série de visages d'emprunts. Alors peut-on considérer le visage comme instrument

620 Karine Douplitzky, « Masques Mortuaires », art. cit., p. 158.



paradoxal : bien qu'il détienne historiquement une fonction d'accès à l'identité, il renvoie ici à ce que l'homme a de plus immaîtrisable, comme un recours politique. Pas besoin de grimaces ni de contorsions, comme chez la captive de 1904 ou chez Mara Mattuschka. Il suffit plutôt de laisser paraître l'aspect monumental, « inentamable »<sup>621</sup> du visage – effet amplifié chez Liu par la projection de portraits photographiques : l'immobilité renforce la fonction d'écran, chaque visage de lumière opposant son immobilité stoïque comme un voile entre le regard et le visage du porteur. D'ailleurs, ce contraste entre l'immobilité du masque et l'agitation du visage est amplifié par la vitesse de défilement des images : la vidéo de présentation du *Wearable Face Projector* est diffusée à un rythme légèrement accéléré : l'agitation du porteur est plus vive, l'immobilité du masque de lumière persiste.

Ainsi, même lorsqu'on croit les reconnaître, ces « icônes » tirées d'œuvres célèbres apparaissent selon un certain trouble. En partie pour des questions d'échelle : là où la variation de dimension forme la condition naturelle de la figure humaine à l'écran, miniature ou gigantesque d'un plan à l'autre, le dispositif de Liu présente ces visages selon une étrange stabilité, à l'échelle 1:1. Mais à l'instant où le visage paraît, il retourne à un fond informe, inquiété par les mouvements qui parcourent la surface du visage de Liu. En cela, le dispositif joue avec notre propre « archive » personnelle de visages connus (vers la reconnaissance), tout en les rappelant au magma mixte de lumière et de peau-écran qu'ils partagent avec la face de Liu. Le visage connu, ravalé par ce magma, retourne alors à un état informe (vers une pure dissemblance). L'œuvre de Liu renverse ce que Galton produisait grâce à la photographie : là où Galton faisait émerger les traits lisibles d'un visage universel depuis une vaste matière première photographique, Liu dissout chaque visage individuel dans un ensemble informe, parfaitement illisible ; une nuée visuelle qui rappelle les contours des portraits composite chez Galton mais qui en compose, ici, le centre.

Pour Caillois, un corps se camoufle justement dans son environnement par dissolution : « Pour ne pas déceler sa présence, l'animal doit essentiellement diluer son individualité, c'est-à-dire noyer ou briser ses contours, les appareiller à un fond de teinte uniforme ou, au contraire, bariolé, sur lequel il se détacherait sans cette adaptation »<sup>622</sup>. Si l'œuvre de Liu emploie de semblables mécanismes de dissolution, il est difficile pour autant d'employer le terme de camouflage à propos du *Wearable Face Projector*. Car, de toute évidence, un camouflage idéal ne doit laisser aucune trace du subterfuge. Or, dans le dispositif de Liu, il est

---

621 Hans Belting, *Faces. Une histoire du visage*, op. cit., p. 297.

622 Roger Caillois, *Le Mimétisme animal*, op. cit., p. 25.

clair qu'un changement d'apparence a été opéré ; le masque lui-même est comme une immense brûlure encore suintante qui couvre toute la surface du visage. En cela, le *Wearable Face Projector* s'inscrit dans une tradition récente très riche, que l'on peut qualifier de « résistance ostentatoire » à la surveillance.

Les exemples sont nombreux. Le court-métrage *Facial Weaponization Suite* de Zach Blas (2012-2014) reprend les bases du portrait composite. L'œuvre consiste en une présentation vidéo d'un masque dit « Fag Face » (littéralement, « visage de tapette »), produit par accréation des données biométriques d'hommes queer, « en réponse à diverses études scientifiques qui établissent une corrélation entre l'orientation sexuelle et certaines techniques de reconnaissance faciale furtives »<sup>623</sup> [Fig. 180]. Le masque en question a l'apparence d'un gigantesque chewing-gum rose. Sur son site, l'artiste revendique la puissance collective de son œuvre, générée à partir de la combinaison de données biométriques issues de nombreux portraits. Ainsi, le retournement de la logique du portrait composite passe par la constitution d'une archive propre des corps sous surveillance. Cette archive collective, auto-générée, prend la photographie composite à son propre jeu : l'accumulation de données ne tend pas à une épure statistique moyenne, comme chez Galton, mais à une accumulation monstrueuse, jusqu'à la perte de toute figure humaine.

D'autres pratiques, plastiques, textiles et cosmétiques, entrent en résonance avec l'œuvre de Liu. Jip van Leeuwenstein a ainsi conçu un *Privacy Mask* (2016), large visière de verre ondulé obstruant le visage de son porteur [Fig. 181]. Les algorithmes de Grigory Bakunov, employé du géant de l'informatique russe Yandex, fournissent une version cosmétique du masque de résistance : quelques traits sur la peau du visage suffisent, en théorie, à brouiller toute reconnaissance [Fig. 182]. Adam Harvey propose un usage très proche du camouflage cosmétique dans son projet *CV Dazzle*, en 2016, version plus bariolée du maquillage de Bakunov [Fig. 183]. *CV Dazzle* couple la cosmétique au vêtement et à un truquage capillaire de l'identité : les coupes de cheveux asymétriques et les habits contribuent à rendre les corps illisibles. Chez Liu, la dissimulation pour le regard instrumental produit un supplément de visibilité aux yeux d'observateurs humains : indétectables pour les logiciels de reconnaissance faciale, ces visages bariolés se signalent avec d'autant plus de clarté aux yeux d'observateurs humains. La résistance à la surveillance accomplit alors une double *parade*, le terme se rapportant à la fois aux verbes parer (le regard) et parader (à l'intention d'un regard).

---

623 <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>

L'œuvre de Liu se sert donc d'un dispositif cinématographique expérimental pour détourner l'identification. La projection lumineuse noie le visage dans une matière filmique qui n'a donc plus pour fonction de révéler la figure humaine, mais de la fondre dans une matière d'images où s'effacent les frontières entre un visage et un autre.

### III.1.5 Vers un flou spectaculaire (*Dragonfly Eyes*)

Une œuvre contemporaine du travail de Liu s'empare du visage sous surveillance, et tente d'en sauver la part indicielle. En 2017, l'artiste et cinéaste chinois Xu Bing réalise *Dragonfly Eyes*<sup>624</sup>, un film exclusivement composé d'images de vidéosurveillance. La mise en ligne d'innombrables flux en direct et d'archives vidéo produit une ressource considérable à partir de laquelle Bing a tissé une fiction, maintenue dans une continuité narrative grâce à la diction d'une « voix over ». La vocalisation donne vie à des personnages au fil d'une intrigue relativement simple : Ke Fang et Qing Ting vivent le début d'une relation heureuse, mais tout bascule lors d'un accident de voiture. À l'issue de l'accident, Qing Ting a recours à une opération de chirurgie esthétique. Ke Fang croit la reconnaître sous les traits d'une chanteuse populaire sur internet, surnommée Xiao Xiao. Il rêve d'elle, d'adopter ses traits, de se fondre dans son apparence en adoptant ses traits. Lui aussi a recours à une opération de chirurgie esthétique, afin de se faire construire le visage de Xiao Xiao, et de se trouver réuni à Qing Ting par le biais de ce visage en commun. Mais cette dernière, harcelée en ligne, se suicide. Le film s'achève avec la parole d'un moine adressée à Ke Fang : « If you fake reality, reality is fake ».

Cette œuvre étrange est inédite dans son ampleur narrative, mais pas dans son principe : le *found footage* repose tout entier sur la récupération d'une matière première filmique à laquelle on assigne, par le montage, un sens nouveau. *Dragonfly Eyes* tire sa singularité de la manière dont sont traités les rapports entre personnages et visages. Car, fait frappant, le film fonctionne par indifférence à la démultiplication des apparences. L'hétérogénéité du matériau-source importe peu, dans la construction des identités diégétiques : plusieurs corps, avec des allures et des visages différents, « interprètent » chaque personnage, mais cet éclatement des apparences est comme annulé par la voix-over. La nature

---

<sup>624</sup>Sans distributeur en France, le film n'a été projeté qu'une poignée de fois, notamment à Locarno et au Festival International de Films Indépendants Black Movie (Genève) en 2017, ainsi qu'au cinéma associatif La Clef, à Paris, en janvier 2020.

de l'image-source permet cette variation des apparences : granuleuses, peu précises, les images de vidéosurveillance maintiennent les visages dans une nuée de pixels trop imprécise pour permettre une identification catégorique.

Il importe peu qu'un même personnage porte plusieurs visages différents, parce que la voix tient ensemble chaque corps protéiforme. La particularité du film tient précisément dans la manière dont cette valse des apparences émerge en tant que sujet diégétique, par le biais de la chirurgie esthétique. Les transformations physiologiques font en effet directement écho, dans le propos même de la fiction, à la *poiétique* employée par Xu Bing : en ayant recours à la chirurgie, les personnages désignent et problématisent en quelque sorte le procédé par lequel le cinéaste les élabore, elles, ses figures de fiction. En d'autres termes, par une sorte de pirouette pirandellienne, ces personnages semblent prendre conscience de leur état de corps sans visage propre. La chirurgie offre une ultime transformation, en fixant pour de bon les traits sur leur visage, et en assignant à chaque personnage une identité physiologique définitive. Nous avions jusqu'alors affaire à des personnages sans visage stable : librement assignés à des corps de passage, ces personnages n'étaient pas rattachés à la moindre apparence constante. Le spectateur n'était donc jamais invité à tenir compte de la reconnaissance physiologique des corps pour identifier les personnages. La fiction le souligne : employée chez un teinturier, Qing Ting déclare : « The boss said my face was benign ». Visage *bénin* : il faut entendre le terme comme preuve que la reconnaissance des traits est ici purement inefficace. Les personnages baignent d'ailleurs dans des milieux où l'on favorise la libre recombinaison de sa propre apparence : magasins de vêtements, salons de coiffure ; autant de sites de transformation de l'apparence physique et vestimentaire.

Dans une large mesure, *Dragonfly Eyes* relève d'un cinéma de la silhouette. C'est peut-être là le seul usage possible des images si pauvres, si approximatives, de la vidéosurveillance : assumer la difficulté qu'il y a à identifier formellement les individus qu'on y perçoit. Pour Xu Bing, les silhouettes identifiées par la voix suffisent à tenir une fiction – jusqu'à ce qu'une étrange lucidité semble frapper les personnages à propos de leur propre condition filmique, c'est-à-dire du flottement qui entoure leur apparence physiologique, lorsqu'ils revendiquent par la chirurgie un désir pour un visage en particulier.

À ce flottement succède, par la chirurgie, un phénomène inverse : là où n'importe quel visage, vu d'assez loin et filtré par le grain épais des caméras, pouvait « coller » aux deux personnages principaux, la seconde moitié du film porte sur l'émergence d'un visage unique,

magnétique, imperturbable : celui de Xiao Xiao. Car la perte de son aimée se résout, pour Ke Fang, par l'appropriation de son visage à elle, dans lequel il fantasme de glisser son propre visage. Une nuit, il en rêve : « My face and Qing Ting's were melting together ». Là où la première moitié du film fonctionnait grâce à une indifférence totale à la permanence du visage, la seconde moitié construit un visage unique comme élément magnétique autour duquel gravitent tous les personnages. Le visage de Xiao Xiao a en effet la valeur d'un horizon plastique idéal, dans lequel Ke Fang rêve de se confondre parfaitement avec Qing Ting. Ce visage vaut alors pour site de coïncidence formelle des deux personnages principaux. Mais ce visage-cible est fuyant : Qing Ting est devenue Xiao Xiao et fait sa fortune grâce à des *chats* en ligne, obsédée par une autre star à qui elle ne cesse de se comparer. Or Ke Fang n'est pas au courant que ce visage, qu'il adore au point de vouloir s'y abîmer, est lui-même en train de dériver vers un autre visage. En cela, le dérapage indiciel du visage (qui ne cesse de renvoyer à un autre visage, lui-même en cours de mue vers un troisième, et ainsi de suite) prend la forme d'une fuite en avant. Comme régulé par un vecteur inépuisable, le visage se trouve pris dans une logique de successions enchâssées les unes aux autres, selon un cycle interminable. Dans le dernier chapitre du *Visage au cinéma*, Jacques Aumont dresse le constat de cet éternel enchaînement : « Le visage, ce n'est que cela, un moment indéfiniment répétable et indéfiniment variable d'une suite monotone, qui ne vient de nulle part, ne va nulle part, n'a d'autre sens que celui de sa vectorisation »<sup>625</sup>.

*Dragonfly Eyes* illustre la perte de cette valeur indicielle du visage. Une donnée du film, en particulier est en cause : la « pauvreté » de définition des images de vidéosurveillance. Ce sont bien ces plans gris, de basse définition, qui soutiennent une certaine indifférence à la représentation et à l'identification des traits. On peut déduire de cela une proposition quant aux rapports entre cinéma et surveillance : il semble que les images issues de la surveillance fascinent et inspirent l'invention filmique grâce à leur pauvreté. Ce retournement des valeurs associés à la surveillance a de quoi surprendre. Là où l'immense attrait (et la menace, aussi) de la surveillance provient de la précision de ses dispositifs, le cinéma s'attarde ici sur ce que les images de vidéosurveillance comportent d'approximatif, de vague. La surveillance, en ce sens, mène le cinéma vers un spectaculaire de l'image indéfinie. Certains films plus anciens théorisent déjà l'opacité du matériel de surveillance. *The Conversation*, de Francis Ford Coppola, met ainsi en scène un personnage de technicien

---

625 Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, op. cit., p. 181.

expert en surveillance sonore (Harry Caul, interprété par Gene Hackman), qui reconstitue, à force d'écoute<sup>626</sup>, une conversation enregistrée furtivement. L'élucidation de la piste sonore est figurée par une séquence de montage filmique : à mesure que Caul nettoie et synchronise les pistes audio, les images de la conversation paraissent visuellement. Ainsi, *The Conversation* porte déjà sur un objet « flou » : les pistes sonores parasitées par des interférences radio et du bruit. Mais tout le film concourt au traitement de cet objet illisible. La maîtrise technique du personnage permet de reconstituer un film dans le film, monté et clarifié au fil des séquences de décodage menées par le personnage principal. Ainsi, le flou présente un défi diégétique finalement remporté par Caul, qui « traite » pour lui-même, et surtout pour le spectateur, une image lacunaire et parasitée, en la transformant en une séquence lisible.

*The Conversation* est l'histoire d'une image sonore floue « sauvée » et restituée à une logique de lisibilité. De nombreuses œuvres récentes font état d'une fascination pour le flou en tant que tel. *Dragonfly Eyes* prend pied dans les images granuleuses de vidéosurveillance. D'autres techniques de prises de vue, notoirement imprécises, alimentent une imagerie approximative, qui prend une fois encore le contrepied des discours classiquement associés à la surveillance et à l'identification. Au lieu de promouvoir l'acuité du regard, ces œuvres s'ancrent dans des images « lâches », dénuées de tout pouvoir d'attestation. En cela, elles démontrent l'affaissement du paradigme qui associe la prise de vue en général (dont procède le cinéma) à des valeurs d'objectivité et d'attestation du réel. Au contraire, ces œuvres élaborent, depuis des domaines radicalement différents de l'industrie cinématographique, une approche commune de l'image filmique comme site de dissimulation du visible. L'imagerie thermique illustre, dans de nombreuses œuvres, cette esthétique du camouflage, par le biais d'une constante : l'image thermique est le lieu où les corps se fondent dans le reste du monde. Ce constat, que l'on peut envisager sur un mode politique, permet surtout un constat : les valeurs associées à l'acuité du regard sont aujourd'hui en cours d'abandon, au profit d'une fascination pour l'ambiguïté et l'illisible à l'écran. L'image filmique se trouve aujourd'hui dans des conditions médiatiques de plus en plus hétérogènes, alimentées par des techniques de vision toujours plus diverses. La puissance du cinéma réside peut-être dans sa posture moraliste à propos de cette expansion du règne de la vision. Certaines œuvres expriment en effet une attitude ambivalente à propos de toutes les manières de voir qui prolifèrent, notamment, depuis l'ingénierie de la surveillance. Si le cinéma braconne dans ces territoires

---

626Ou de « téléécoute », c'est-à-dire d'une écoute à distance, comme précise Peter Szendy dans *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, pp. 56-57.

médiatiques pour se renouveler, il le fait avec une certaine vigilance pour ce qui échappe à la vision instrumentale. L'imagerie thermique, en particulier, apparaît de manière exemplaire selon ce double potentiel : d'un côté, elle offre une approche presque picturale de la prise de vue, hallucinant le monde visible en formes et en surfaces bariolées. De l'autre, elle semble profondément mal voyante : les nuées thermiques dissolvent la vision jusqu'à un point d'indistinction radical. Ainsi, la puissance politique de ces images est étroitement liée à leur dimension esthétique. Si ces images témoignent de l'échec de ces techniques de surveillance, elles procèdent au moins autant d'une intention politique que d'une transformation médiatique que nous proposons d'aborder maintenant : la fascination pour l'image approximative.

## CHAPITRE VIII : ESTHÉTIQUE DU CAMOUFLAGE. L'IMAGE ÉVAPORÉE

### III.2.1 Pauvres images

Jusqu'ici, nous avons cherché à évaluer la participation du cinéma au triomphe de la vision. De la vision instrumentale, plus particulièrement, associée à des procédures d'identification et de surveillance : celle qui articule la perception du monde à son interprétation et à sa classification – qui assure, en d'autres termes, la lisibilité du visible. L'histoire institutionnelle de la prise de vue (photographique puis filmique)<sup>627</sup> retrace minutieusement l'intégration de ces techniques aux projets classificatoires du XXe siècle, dont l'anthropométrie est l'un des projets phares. Rétrospectivement, le succès et l'insuccès de cette intégration ne peuvent être mieux attestés que par les œuvres. Les travaux abordés ici offrent une évaluation mitigée. Si certains démontrent que la prise de vue a intégré l'arsenal de la surveillance<sup>628</sup>, d'autres témoignent plutôt du contraire : le regard instrumental est surtout un regard contrarié. Certaines propositions filmiques proposent ainsi d'arpenter les frontières extérieures du regard instrumental : les œuvres dont il a été question jusqu'ici documentent des gestes qui perturbent l'élucidation visuelle du monde. Par là, elles délimitent ce que le cinéma est capable de rendre sensible et ce qui lui échappe. Ainsi, ces œuvres engagent un questionnement de forme évaluative : que peut la prise de vue ?<sup>629</sup> Nous n'avons cessé de mesurer les pouvoirs, les aptitudes et les impuissances – qu'elles concernent le cinéma comme dispositif d'identification, ou bien les gestes qui les contrarient. La question politique se joue dans cette évaluation : dans quelle mesure le dispositif filmique accroît-il vraiment, au-delà des projets et des théories, la portée des techniques d'identification ? Cette interrogation forme le souci prioritaire des *surveillance studies* : faire l'état des lieux des forces en présence, décrire les instruments employés, et ce dont chacun dispose pour exercer ou résister à l'identification.

L'une des approches les plus fructueuses des *surveillance studies* consiste à observer

---

627 Sous la plume de John Tagg, Allan Sekula et François Brunet, notamment.

628 Celui de la police, notamment, autour de 1900, comme exposé dans le chapitre I.1.

629 Dans *Ce que peut le cinéma. Conversations* (Paris, Éditions La Découverte, coll. « Cahiers Libres », 2018), Jean-Gabriel Périot et Alain Brossat posent une question similaire, dans une perspective qui diffère cependant de la nôtre. Nous posons la question en soupçonnant que le cinéma est incapable de certaines choses : rendre n'importe quel corps visible, révéler l'identité par la prise de vue. Participer, en somme, aux projets de surveillance et d'identification. Si Périot et Brossat se demandent « ce que peut le cinéma », c'est par le soupçon de sa capacité à fonder un rapport critique envers l'histoire, et à poser, par l'usages des archives, les bases d'un rapport critique et politique à l'image.



non seulement les idéologies et les archétypes qui sous-tendent les rapports de surveillance, mais à affirmer que les effets réels des dispositifs sont produits avant tout par les instruments utilisés. Dans une certaine mesure, ce sont bien eux qui déterminent les réalités de ces rapports. Cela a une conséquence méthodologique directe : le basculement d'une analyse programmatique à une analyse pragmatique. Grégoire Chamayou juge ainsi que ce sont les instruments et leurs usages qui déterminent les rapports de surveillance. Dans sa *Théorie du drone* (2013), il invite à suivre la philosophe Simone Weil et à « se faire technicien » pour évaluer ce qui se joue véritablement dans les rapports de force :

Commencer par démonter le mécanisme de la violence. Aller voir les armes, étudier leurs spécificités. Se faire donc d'une certaine manière *technicien*. Mais d'une certaine manière seulement, car l'objet de la recherche est à vrai dire moins un savoir technique qu'un savoir politique. Ce qui importe, c'est moins de saisir le fonctionnement du moyen pour lui-même que de repérer, à partir de ses caractéristiques propres, quelles vont en être les implications en retour pour l'action dont il est le moyen [...]<sup>630</sup>.

La thèse que nous défendons consiste à considérer le cinéma comme l'une de ces « armes » dans l'économie de l'identification des individus. Il ne suffit pas de considérer le cinéma selon sa seule parenté technique avec les techniques du regard, ou bien selon une simple fonction d'illustration de problématiques liées à la surveillance<sup>631</sup>. Les films abritent aussi, dans le rapport qui lie les corps filmés au dispositif qui entreprend de les rendre visibles, une pédagogie à double tranchant.

Pédagogie de l'instrument technique d'abord, qui permet d'évaluer les pouvoirs et les limites de la vision en acte. Et pédagogie, ensuite, pour le corps filmé qui prend conscience de son devenir-image, et qui apprend par là à offrir, à moduler ou à supprimer sa propre apparence aux yeux des systèmes qui le scrutent. L'image se trouve donc au cœur d'un mouvement dialectique. D'un côté, elle s'offre au pouvoir : c'est en elle, par le portrait judiciaire ou les graphèmes naturels des empreintes, que se fonde le pouvoir anthropométrique. De l'autre, l'image s'offre à un contre-pouvoir : nous avons cherché à montrer qu'il existe du *jeu* au sein de cet acte d'image. L'équivalence graphique de l'identité, qui fonde les procédures anthropométriques, laisse le sujet libre de semer derrière lui des schèmes trafiqués. Par là, l'image permet une projection et une réécriture de soi ; une retouche. La prise de vue n'est pas seul agent de la représentation : le corps filmé participe lui

---

<sup>630</sup>Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique éditions, 2013, pp. 27-28.

<sup>631</sup>C'est, malgré la volonté d'aborder la « mise-en-scène », ce dont se contente Lorna Muir dans « Transparent Fictions : Big Data, Information and the Changing Mise-en-Scène of (Government and) Surveillance », *Surveillance & Society*, No. 13, Vol. 3, 2015, pp. 354-369.

aussi à la formation de sa propre image.

Nous avons tiré le constat du cinéma des premiers temps. Dans des séquences « documentaires » (*Arrest of Goudie*, *Arrest in Chinatown*, *Life of an American Policeman*), ainsi que dans des reconstitutions mettant en scène des gestes de détournement de l'identification (*Photographing a Female Crook* ; *Subject for the Rogues' Gallery* ; *Fantômas*, *Le Mort qui Tue*). Mais également dans plusieurs œuvres des années 1930 et 1940, inspirées de la chirurgie plastique criminelle de John Dillinger (*Big Brown Eyes* ; *Hollow Triumph* ; *Charlie Chan : Dark Alibi*). Toutes ces œuvres témoignent de cette co-élaboration. L'image qui résulte de cet écartèlement, entre fonction d'attestation et fonction de détournement du portrait, est souvent ambiguë, tirée par l'opérateur vers un idéal de semblance, et par le sujet filmé du côté de la dissemblance. Nous avons vu comme le corps trouve à sa propre surface les instruments de cette dissemblance : scarifications chez Dillinger, parures cosmétiques chez Adam Harvey et Grigory Bakunov, masque de lumière chez Jing-cai Liu. Ces parades du profilmiq ue forment une première manière d'enrayer la participation de la prise de vue à un système d'identification oppressif.

Une seconde manière existe. Elle porte sur les insuffisances techniques de la prise de vue. Pour l'appréhender, il faut changer d'objet : quitter les ruses du corps sous surveillance, et considérer que les œuvres témoignent des limites du regard instrumental lui-même. S'engager sur cette voie, c'est souscrire à une logique du soupçon : traquer toutes les fois où l'image n'a pas été en mesure d'accomplir sa fonction de révélation du réel, sans que le réel ne participe à cette impuissance. Déceler, en somme, les images qui « fonctionnent » mal, selon les critères de l'attestation de l'identité qu'elles sont sensées assumer.

Récemment, l'œuvre du photographe Trevor Paglen s'inscrit dans cette perspective. Chacun des projets de l'artiste sonde les limites de ce que la prise de vue peut véritablement rendre accessible au regard. La série *Limit Telephotography* (2005-2008) l'illustre tout particulièrement. Il s'agit d'une des propositions les plus ouvertement politiques de l'artiste, qui évoque ici un geste activiste. Dans un numéro des *Cahiers du BAL* consacré aux « images manquantes », Paglen décrit sa volonté de rendre visibles certaines zones militaires excentrées au sud-ouest des États-Unis, qu'il nomme « projets noirs » :

Les « projets noirs » de l'Ouest américain se distinguent par leur diversité, des dispositifs de guerre électronique aux forces spéciales et aux terrains d'entraînement de la CIA en passant par les centres de surveillance des satellites et de sécurité, ou encore les centres d'essais pour les armes non répertoriées. Ces sites sensibles étant souvent

implantés dans des recoins isolés à l'intérieur des bases militaires protégées, il est pratiquement impossible de les apercevoir à l'œil nu depuis le territoire public. Toutefois, certaines de ces installations deviennent visibles grâce à des jumelles de grande portée ou des télescopes munis de puissants objectifs. Les photographies de cette série ont été prises sur des reliefs montagneux et sur d'autres sites bénéficiant d'une vue dégagée, à l'aide d'appareils optiques initialement conçus pour l'astronomie ou l'astrophotographie<sup>632</sup>.

Surveillance « insurveillable » : les sites où sont développées les techniques de surveillance du gouvernement américain sont soigneusement retirées hors de portée du regard civil. Le geste artistique met alors à l'épreuve la prise de vue : en épuisant le zoom de ses appareils optiques, Paglen se demande dans quelle mesure ce qui est présumé invisible l'est véritablement. La réponse, bien sûr, est ambiguë : les bâtiments de ces « projets noirs » deviennent visibles grâce au téléobjectif, mais le grain du zoom, poussé à son point de pénétration le plus extrême, est bien trop grossier pour que l'on puisse déduire quelque information précise à propos de ce que l'on voit [**Fig. 184** ; **Fig. 185**]. Ces images forment, en somme, des *allusions* visuelles plus que de véritables restitutions du réel par l'image. Elles informent que des bâtiments existent, tout en les maintenant dans un halo d'imprécision. Les contours des bâtiments sont là, sous nos yeux, mais sous une forme trouble, vaporeuse, plus proche d'un impressionnisme photographique que d'un document permettant d'élucider formellement le mystère des « projets noirs ». En cela, le flou des clichés de *Limit Telephotography* rejoue le trouble optique formé par les nuées de chaleurs à la surface du sol brûlant du Nevada. Ce trouble rend un peu plus humaine l'image générée par un dispositif de prise de vue – dont la précision est pourtant sensée excéder les capacités physiologiques naturelles. À mi-chemin entre l'attestation et l'hallucination, la téléphotographie de Paglen suggère un triomphe imparfait de la vision : par la médiation du zoom, le regard est à la fois triomphant et pathologique. Triomphant car il a produit une image de ce qui devait rester invisible, mais pathologique parce que cette image noie son sujet dans le grain du zoom épuisé. « Pathologique », enfin, par l'équivalence établie ici entre la vision instrumentale « surhumaine » (la pénétration du téléobjectif) et le trouble optique qui saisirait un observateur empirique dans le désert. En cela, les séries de Paglen anthropomorphisent la projection d'un regard mécanique, en laissant paraître une forme de fatigue technologique qui rejoue ce que peut ressentir un observateur incarné, à force de plisser les yeux à la surface d'un paysage troublé par quelques mirages de chaleur.

---

632Trevor Paglen, « Limit Telephotography, 2005-2008 », *Cahier du BAL 03*, « Les images manquantes », 2012, Paris, Le BAL/Images en Manoeuvres Éditions/Centre National des Arts Plastiques, p. 219.

Le travail de Paglen interroge donc frontalement les (im)puissances du regard instrumental. *Limit Telephotography* pose une pure question d'amplitude : à quelle distance l'œil civil est-il capable de voir ? Car il n'y a pas d'obstacle physique entre ces zones interdites et un observateur potentiel, seulement une pure étendue. La réponse à cette question est profondément ambivalente. L'exploit de la vision pénétrante est corrélé à une certaine ruine de la lisibilité, puisque les images qui en résultent sont parfaitement floues. C'est ce battement qui traversait déjà la théorie de Balázs, où l'image s'offre comme objet ouvert à l'allusion et à la sensation visuelle, et non à l'élucidation en une forme « lisible »<sup>633</sup>. La photographie de Paglen offre bien cette sensation visuelle, cette sensation que quelque chose est visible – sans en élucider la nature véritable par l'image. Si l'on peut voir plus loin, tourner vers les confins de la terre les instruments destinés à l'infini des cieux (les appareils d'astronomie et d'astrophotographie évoqués par Paglen), on ne voit parfois pas grand chose d'autre qu'une version du visible *restituée* par ces instruments – il faut entendre ce que le terme de « restituer » sous-entend de « reste », d'insuffisant, de rebut. La condition nécessaire à la production du visible passe, bien souvent, par une logique de soustraction et d'allègement des images : ici, à cause de l'épuisement du zoom, mais aussi, à l'ère du numérique, en raison de l'allègement nécessaire à la circulation des images en réseaux. Soumise à cet impératif d'allègement des images, la restitution du réel pose alors une énigme plus qu'elle ne permet son élucidation. Dans une vaste mesure, ces images fournissent des interprétations allégées, voire appauvries, du réel. Les techniques de surveillance à l'ère numérique souscrivent, peut-être plus que toutes autres, à cette logique de la réduction ou de la simplification. On connaît le rôle crucial des images de « basse définition » dans l'économie du regard instrumental. Et, plus particulièrement, dans celle de la surveillance et de l'identification. Après Hito Steyerl, Antonio Somaini estime que ces images de base définition forment un *cosmos* pictural à part entière :

Tout un monde d'images en basse définition, de « *poor images* » selon l'artiste et théoricienne allemande Hito Steyerl qui les présente comme « *the lumpen proletarians in the class society of appearances* » : des images bruitées, pixellisées, parasitées, floues, floutées, dégradées, mais qui ont pour propriété commune la *légèreté*, la capacité d'occuper peu d'espace sur les disques durs et sur les serveurs et de circuler rapidement à travers la toile<sup>634</sup>.

Plutôt que de décrire cet univers de basse définition comme un monde en marge de

633Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* [1924], Belval, Circé, 2010.

634Antonio Somaini, « Le Blockbuster, entre haute et basse définition », in Laura Odello (dir.), *Blockbuster. Philosophie et Cinéma*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Essais », 2013, p. 66.

l'imagerie dominante, Somaini constate qu'il infuse les œuvres relevant d'une économie majoritaire, traditionnellement associée à l'image de haute précision. Le cinéma de studio américain, ou « blockbuster », opère en particulier un revirement inédit à l'échelle de l'histoire des images animées, en se servant à foison d'images dégradées. En cela, l'hybridation de ces objets « lo-fi » dans des objets voit le cinéma s'ouvrir au flou, et à une approximation visuelle qu'il avait toujours reniée. C'était même, après la photographie, ce qui a longtemps fait l'attrait des films : une acuité plus forte que celle de l'œil humain, capable de saisir ce que l'expérience empirique manque nécessairement. Somaini décrit ainsi l'éloge de la précision qui a tenu ensemble les théories respectives de la photographie et du cinéma :

Sur le versant [...] de la haute définition, une généalogie de ce type pourrait rappeler que la photographie a été d'emblée saluée, dès les premiers daguerréotypes, comme un medium capable de produire des images d'une netteté sans précédent, et que le cinéma a été théorisé au cours des années 1910 et 1920 comme une forme de représentation à haute définition et à haute intensité sensorielle. De la mystique du grossissement que nous trouvons dans les écrits de Jean Epstein aux affirmations de Vertov sur la perfection mécanique du ciné-œil, de la théorisation du regard « physiognomonique » de la caméra, proposée par Balázs, aux observations de Benjamin, probablement influencées par la photographie et par le cinéma scientifique de l'époque, sur la capacité du gros plan et du ralenti à révéler un « inconscient visuel » inaccessible à l'œil nu, c'est toute la théorie du cinéma des années 1920 et 1930 qui est traversée par une exaltation du cinéma comme médium de haute définition<sup>635</sup>.

Le rapprochement entre « haute définition » et « haute intensité sensorielle » illustre déjà, à propos des années 1920 et 1930, un certain paradoxe. La haute définition s'inscrit dans un double usage de l'image, en permettant à la fois un supplément d'information et un supplément de sensation. L'image en haute définition s'offre en ce sens à deux usages radicalement différents. D'un côté, puisqu'elle contient davantage de matériel visuel qu'une image de basse définition, elle s'offre à une élucidation procédurale du visible. De l'autre, une image gorgée d'informations tend à l'indéchiffrable : trop pleine, elle ne livre pas tous ses secrets. En cela, elle contrarie tout projet d'élucidation exhaustive du visible, en affirmant la densité irréductible de ce dernier. Et elle permet ainsi d'envisager l'image comme excédent sensoriel – ce que Somaini rapporte à propos des théories d'Epstein, de Balázs et de Benjamin, des théories qui culminent dans l'idée d'inconscient visuel. Somaini rappelle que dans les années 1920 et 1930, ces auteurs démontrent déjà la dualité des valeurs associées à la haute définition, dans la mesure où l'excès d'information visuelle implique une lecture de « basse efficacité » : par rapport à une image excédentaire en information, l'interprétation est

---

<sup>635</sup>Idem, pp. 69-70.

toujours déficiente, lacunaire. En ce sens, la haute définition est à la fois une promesse et une menace : elle suggère qu'il y a toujours davantage à voir, mais aussi, par là, que nous ne pouvons jamais élucider totalement ce que nous voyons.

Mais ce sont bien la basse définition, la gestion du flou, du « bruit » visuel et de l'approximation des images, qui posent les problèmes les plus évidents. Car si de nombreuses théories des médias constatent une amplification exponentielle des images disponibles, la plupart de ces nouvelles images sont de basse définition, et offrent une lecture appauvrie du visible. Ensemble, elles forment une matière massive et en extension, mais profondément opaque<sup>636</sup>. Somaini note que la cause de ces insuffisances est directement liée au mode de circulation en réseau de ces images : faites pour circuler, elles doivent rester légères – et donc relativement pauvres en contenu, « bruitées, pixellisées, parasitées, floues »<sup>637</sup>. C'est là le paradoxe des pléthores numériques : les images arrivent en masse, mais la plupart sont incapables de délibérer de manière précise à propos de ce qu'elles représentent. L'image de basse dimension fait finalement écran devant ce qu'elle prétend rendre disponible.

Le monde de la surveillance est directement concerné par ce phénomène. Si l'on peut parler d'inflation dans ce domaine, c'est parce que le nombre de dispositifs de surveillance dans l'espace public comme privé ne cesse de croître – souvent au détriment d'une véritable attention analytique pour les images. L'investissement économique dans ces équipements forme un argument politique à part entière, indépendamment de toute preuve de l'efficacité des dispositifs. Dans un ouvrage récent, Elodie Lemaître dresse le portrait critique de la vidéosurveillance telle qu'elle existe dans ses usages, au-delà des projets qui les soutiennent<sup>638</sup>. La vidéosurveillance y est décrite comme une puissance éventuellement dissuasive, par

---

<sup>636</sup>Cette dimension a des conséquences particulièrement cruelles sur les nouveaux terrain de la guerre conduite par drones. Depuis le milieu des années 2000, on ne compte plus le nombre de frappes meurtrières commises par l'armée américaine au Proche et au Moyen-Orient. Ainsi, à titre d'exemple, vingt-trois civils Afghans furent tués dans une frappe de drone, dans le district de Shahidi Hassas, le 21 février 2010. Voir l'article du *New York Times* qui rapporte le bombardement, "Operators of Drones Are Faulted in Afghan Deaths", 26 mai 2010, <https://www.nytimes.com/2010/05/30/world/asia/30drone.html> <consulté le 2 juin 2021>. Dans un article ultérieur, Thom Shanker et Matt Richtel mettent l'accent sur le rôle fatal joué par l'excédent d'informations (*data overload*) fournies à l'opérateur au moment du drame : *The New York Times*, « In New Military, Data Overload Can Be Deadly », [en ligne], 16 janvier 2011, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2011/01/17/technology/17brain.html> <consulté le 2 juin 2021>. Sur l'idée d'excédent d'information, voir notamment les articles d'Amber Corrin, « Sensory overload : Military is dealing with a data deluge », *Defense Systems*, 4 février 2010, <https://defensesystems.com/articles/2010/02/08/home-page-defense-military-sensors.aspx> [consulté le 2 juin 2021], et d'Alex Young, « Too Much Information. Ineffective Intelligence Collection », *Harvard International Review*, 20 août 2013, <http://hir.harvard.edu/article/?a=10382> <consulté le 2 juin 2021>.

<sup>637</sup>*Ibidem*, p. 66.

<sup>638</sup>Elodie Lemaître, *L'œil sécuritaire. Mythes et réalités de la vidéosurveillance*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « L'envers des faits », 2019.

l'exhibition de caméras et capteurs, plus que comme un véritable instrument d'investigation visuelle. Dans les faits, ces dispositifs peinent souvent à fournir de véritables dispositifs d'analyse. Pour trois raisons principales : leurs failles techniques (ce que Lemaître nomme « bricolage armé »<sup>639</sup>), le manque de formation des individus chargés de l'interprétation et de la relecture d'images<sup>640</sup>, ainsi que la disponibilité de ces images à la falsification<sup>641</sup> et au piratage<sup>642</sup>.

Les images issues de cette inflation sont donc, à plusieurs titres, de bien pauvres images, approximatives, voire déficientes. Puisqu'elles ne garantissent pas d'élucider ce qu'elles rendent visible, elles réclament autre chose : des procédures, une intelligence, des gestes de relecture susceptibles d'extraire à force de patience l'information qui loge en elles<sup>643</sup>. Somaini emploie une métaphore thermique pour parler de ce cheminement de l'inintelligible à l'intelligible : rendre des images nettes et lisibles revient à les « réchauffer ». Somaini a ici recours au vocabulaire McLuhanien des médias « chauds » et des médias « froids » :

Les médias chauds sont ceux qui fournissent à leurs destinataires des messages de haute définition, complets, qui ne demandent aucune forme d'intégration, tandis que les médias froids sont ceux qui proposent à leurs destinataires des messages de basse définition qui doivent être, d'une façon ou d'une autre, *complétés, intégrés*, d'un point de vue perceptif et interprétatif<sup>644</sup>.

Chez McLuhan, la « froideur » désigne un stade médiatique incomplet, appelé à être porté à la plénitude d'un « média chaud ». Par contraste, la chaleur est associée à une certaine maturité médiatique, autosuffisante et accomplie en soi. Somaini illustre cette métaphore par le film d'espionnage *Enemy of the State*, réalisé par Tony Scott (1998), où « la "température" [des] images varie sans cesse : tout au long du film, on ne cesse de tenter de "réchauffer", en les rendant plus nettes par le biais de l'intervention active des techniciens de la National Security Agency »<sup>645</sup>. Dans cette perspective, la chaleur est associée à l'acuité, et la froideur à une certaine approximation de l'image.

Il existe un dispositif entièrement voué à la révélation visuelle par la chaleur : celui de l'imagerie thermique. Pour Joseph Giacomini, cette imagerie est symptomatique des modes de

---

639Ibidem, p. 63.

640Ibidem.

641Ibidem, p. 85.

642Ibidem, pp. 103-104.

643Nous proposons des éléments permettant de considérer la surveillance comme dispositif du regard répétitif dans l'article « “Des images comme des aveux” : Stase, répétition et élucidation à l'écran », *Sociétés & Représentations*, No. 51, printemps 2021, pp. 91-104.

644Elodie Lemaître, *L'œil sécuritaire. Mythes et réalités de la vidéosurveillance*, op. cit., p. 66.

645Ibidem.

vision instrumentaux du XXI<sup>e</sup> siècle : la lecture des variations de chaleur à la surface du monde et des corps fournit une prothèse technologique inédite et emblématique des modes de vision contemporains, dans la mesure où elle associe la contemplation à une capacité d'action<sup>646</sup>. Pour Giacomini, l'imagerie thermique offre ce que nombre de dispositifs de vision n'ont pas permis d'accomplir : la production d'un regard profondément ancré dans le monde, et la réincarnation de l'observation. Par contraste avec la distance satellitaire ou la perception désincarnée des drones, l'imagerie thermique restitue à l'observation instrumentale sa part incarnée, en associant l'œil à la matérialité et à l'organicité des corps perçus.

De nombreuses œuvres témoignent de l'étrange organicité figurée par l'observation thermique. Car la persistance d'une dimension organique du corps sous surveillance semble aller à contre-courant du développement majoritaire des techniques de scrutation. Au regard de la métamorphose *data* de la surveillance, l'imagerie thermique reste profondément et presque anachroniquement ancrée dans la vie du corps humain. Cet anachronisme, qui rappelle le fonds médical dont provient l'image thermique, parente du rayon X, permet de préserver le paradigme cinématographique à travers lequel on a pu envisager les pratiques de la surveillance, et qui se trouve justement menacé par le tournant *data* de ces pratiques : dans l'imagerie thermique, le corps reste tel qu'on le (re)connaît ou presque : l'imagerie thermique doit permettre d'identifier des mouvements, des attitudes, voire des visages, vus d'assez près. Par comparaison avec la virtualisation de la surveillance électronique, le spectacle thermique perpétue ainsi une certaine dimension cinématographique du regard instrumental. Évacué dans à peu près toutes les autres techniques de surveillance contemporaines, le corps organique survit au premier plan des techniques thermiques – et maintient, par la pratique du regard thermique, une forme de surveillance d'apparence cinématographique.

L'imagerie thermique est, cependant, notoirement imprécise. Dans l'ouvrage *L'homme transparent*, Serge Cailly et Jean-Claude Lamielle notent qu'elle est « actuellement délaissée au profit d'autres plus précises et plus fiables »<sup>647</sup>. L'ouvrage est composé d'une série de planches illustrant les diverses techniques d'imagerie biomédicale. La double page consacrée à l'imagerie thermique est illustrée par un visage aux traits imprécis et à la trame électronique grossière [Fig. 186]. La thermographie fait office de piètre technique portraitiste, tant la face humaine y paraît défigurée : les contours de la tête rappellent éventuellement la silhouette

<sup>646</sup>Joseph Giacomini, *Thermal : Seeing the World Through 21st Century Eyes*, Winterbourne et Berkshire, Papadakis, 2010, p. 93.

<sup>647</sup>*L'homme transparent. L'imagerie biomédicale contemporaine*, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », 1999, planche 60.



humaine, mais le visage lui-même est fondu dans des plaques chromatiques qui empêchent de décoder à sa surface la moindre émotion, et, encore moins, la moindre identité. Ainsi, la chaleur est un révélateur défectueux : si la lecture thermique est sensée rendre le visage visible, elle semble avoir ici fait fondre la figure humaine jusqu'à un état presque informe. En cela, l'image thermique rappelle l'imprécision de la téléphotographie chez Paglen : de la même manière que les images de Paglen produisent des allusions visuelles aux complexes militaro-industriels des « projets noirs » (sans restituer leur structure avec précision), l'image thermique désigne une présence éventuellement humaine (sans figurer l'identité, ni même la moindre expressivité du sujet perçu).

À peu près inusitable dans le domaine médical selon Cacaly et Lamielle, l'image thermique trouve un riche destin imaginaire au cinéma. La fonction défigurante, pénalisante dans un cadre diagnostique ou thérapeutique, offre à la fiction filmique un dispositif formel prometteur : l'image thermique démultiplie l'apparence humaine en autant de versions monstrueuses d'elle-même, et s'offre ainsi, on le devine, à un cinéma concerné par les variations de la figure humaine. Cette technique se montre prometteuse, alors, en raison même de son imprécision : dans son grain, ses bavures, elle métisse la figure humaine avec son environnement, voire avec d'autres corps, animaux ou végétaux. On le constate dans un cinéma « blockbuster », que Somaini décrit comme réceptacle industriel d'une imagerie de basse définition : *Predator* (John McTiernan, 1987), *Hollow Man* (Paul Verhoeven, 2000) et *xXx² : The Next Level* (Lee Tamahori, 2005). Mais aussi, nous le verrons, dans des œuvres expérimentales où les variations du regard instrumental forment l'intrigue principale : *La Vie nouvelle* (Philippe Grandrieux, 2002) et *Dendromité* (Karine Bonneval, 2015).

Dans chacune de ces œuvres, nous proposons d'observer comment les œuvres négocient, *via* l'imagerie thermique, l'imprécision du regard, afin de faire émerger un tout autre rapport à la surveillance et à l'identification visuelle : si le critère usuel d'acuité n'a plus cours, quelles valeurs et quels usages légitiment la présence d'une image illisible à l'écran ? Quelles mutations du rapport cinématographique aux images de surveillance l'image thermique suggère-t-elle ?

### III.2.2 Retours de l'anatomie

Dans *Hollow Man* (Paul Verhoeven, 2000), une équipe de scientifiques américains

travaille à la conception d'un sérum d'invisibilité et de son antidote. La maîtrise de l'invisible réside autant dans l'évaporation des corps que dans la capacité à les rendre à nouveau visibles. Le début du film l'illustre bien : l'« homme » (son cousin génétique plutôt, une gorille nommée « Isabella ») est déjà invisible, l'enjeu réside dans la technique capable de la rendre à nouveau visible. Cet incipit surprend : dramatiquement, il est plutôt étonnant de faire l'économie de la disparition. Il semble même paradoxal d'aborder le mythe de l'homme invisible sans faire figurer l'événement miraculeux de la disparition : pourquoi faire l'impasse sur le processus d'invisibilité, et toute la fascination qu'il suggère ?

L'ouverture du film justifie rapidement ce choix a priori étrange : traiter d'un corps déjà invisible place le film, d'entrée de jeu, sous le signe d'une question cinématographique fondamentale : comment faire apparaître un corps ? Ainsi, aux yeux du ministère de la Défense qui dirige son action, l'équipe scientifique ne peut prétendre maîtriser l'opération que si elle est capable d'inverser l'action du sérum d'invisibilité. Que si, en somme, elle se montre capable de répondre au problème filmique de la révélation des corps. Car c'est le film, in fine, qui se charge de ce miracle de la réapparition : ainsi se justifie diégétiquement le recours à un florilège de dispositifs du regard. *Hollow Man* détaille ainsi une série de réponses à une question unique : comment garder à l'œil un corps invisible ?

La réapparition du gorille invisible prend d'abord la forme d'une leçon d'anatomie. L'équipe scientifique se réunit autour du primate hurlant, invisible mais audible, et sanglé à un lit d'opération. L'expérience ressemble à un coloriage : la vétérinaire de l'équipe (Kim Dickens) diffuse sur la peau du primate invisible une dose de spray pailleté gris foncé. Elle tapote la zone colorée afin de provoquer un léger afflux sanguin et de bomber la veine, permettant au médecin assistant (Josh Brolin) d'enfoncer une aiguille sous la peau et d'injecter le sérum, qui se diffuse comme une matière picturale : le liquide orange tapisse la cavité du vaisseau sanguin de l'avant-bras [Fig. 187] – comme dans les dissections menées par l'anatomiste Claude Galien au XVe siècle, l'exposition commence par la main et les organes adjacents<sup>648</sup>. Puis, le sérum se mêle au sang et colore l'intégralité du réseau sanguin [Fig. 188]. Les muscles du cœur prennent ensuite une teinte couleur de chair, et les organes retrouvent leur apparence originelle [Fig. 189]. Enfin, les os et les nerfs, puis les dents et la peau, recouvrent leurs couleurs et une apparence perceptibles à l'œil nu : le primate est rendu

<sup>648</sup>Voir à ce propos le chapitre « Destins oculaires de la main » in Emmanuelle André, *L'Œil détourné. Mains et imaginaires tactiles au cinéma*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020, pp. 182-203 ; Lyle Massey, « On Waxes and Wombs: Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus », *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Roberta Panzanelli (ed.), Los Angeles, Getty Research, 2008, p. 88.

visible à nouveau, l'expérience réussit [Fig. 190].

Le retour du primate à la visibilité est montré sans coupe au montage : pour que le miracle advienne, il est indispensable de feindre, par une prise unique, le spectacle d'une (ré)apparition tel qu'il se produirait pour un observateur empirique. De la même manière qu'on dit d'un mort qu'il est « disparu », le film traite littéralement la réapparition comme un retour à la vie. La magie numérique permet de rendre ce miracle perceptible sans aucun *cut* – chaque changement de plan étant traditionnellement associé aux trucs à effets chez Méliès. Montage interdit, en quelque sorte, dans la mesure où tout changement de plan signalerait un trucage potentiel.

Cette séquence de réapparition du corps fait directement écho aux techniques d'animation numérique qui redéfinissent l'industrie cinématographique lors de la production de *Hollow Man*. La pratique qui consiste à tresser ensemble des prises de vue réelles et des images numériques est en plein essor dans l'Hollywood des années 2000 : l'année de *Hollow Man* sort *Dinosaur* (Ralph Zondag et Eric Leighton, 2000), premier film Disney entièrement conçu par fusion d'images numériques et de prises de vue réelles. La question est donc simultanément diégétique et technologique : les studios hollywoodiens, comme l'équipe scientifique du film de Verhoeven, expérimentent différentes manières de faire image. D'où la portée évidemment métacinématographique de cette séquence : l'apparition du gorille, strate par strate, rejoue les différentes étapes de la création numérique des personnages en studio.

Cette apparition feuilletée articule ainsi la méthode anatomique à la méthode cinématographique. Plus précisément, elle fait correspondre *poiétique* filmique et observation anatomique sur le plan du miracle, ce qui touche à l'un des topos du cinéma d'animation : animation (d'une image en mouvement) et réanimation (d'un corps rendu à l'apparence de la vie) s'équivalent, le gorille semblant frôler la mort (les assistants surveillent de près ses signes vitaux), puis revenir pleinement à la vie, à mesure de son retour à la visibilité. En cela, cette séquence illustre le souci commun du cinéma et de l'histoire médicale pour la révélation des corps – question de vie et de mort, de connaissance visuelle du corps anatomique et de possibilité d'existence d'un corps graphique. L'expérience pratiquée sur le gorille en ouverture du film correspond en effet, étape par étape, à une leçon d'anatomie. En suivant l'ordre par lequel le sérum colore le corps du primate, on retrouve l'effeuillage inversé que préconisaient les anatomistes et barbiers du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. La réapparition d'Isabella reprend certains termes des débats sur la théorie de la chirurgie et de l'anatomie depuis le milieu du

16e siècle, notamment dans *La Fabrique du corps humain* d'André Vésale<sup>649</sup> et *La Dissection des parties du corps humain* de Charles Estienne<sup>650</sup>. Au début du 16e siècle, selon le modèle de Galien, les chirurgiens ne sont pas eux-mêmes chargés du découpage de la peau : le *sector* (ou barbier) dissèque, l'*ostensor* désigne les parties du corps qui font l'objet de la discussion, et le *lector* lit, depuis un texte de référence et sans observer le corps, les traités portant sur lesdites parties<sup>651</sup>. L'histoire de l'anatomie retient surtout, de manière quelque peu schématique<sup>652</sup>, la portée « révolutionnaire » du geste de Vésale, qui consiste à réassigner à l'anatomiste la rencontre empirique avec le corps disséqué. Mais au-delà du champ de l'ouverture du corps à proprement parler, le XVIe siècle donne lieu à d'autres révolutions. Charles Estienne repense ainsi le lien entre l'opération et la production d'images anatomiques. À ses yeux, le livre d'écorchés doit être une métaphore inversée de l'acte de dissection : à la dernière page, le livre doit reconstituer le corps vivant, alors que la dissection « réelle » s'achève par l'ouverture complète du corps, la perte de son apparence humaine, et la mort aggravée par la dispersion des organes. Le livre doit servir à corriger le geste sacrilège de l'ouverture anatomique : ainsi, de page en page, l'ouvrage remplit le corps selon les strates et réseaux qui trament l'organisme : nerfs, vaisseaux, muscles, systèmes digestif, reproductif et respiratoire, jusqu'à la surface externe de la peau<sup>653</sup>. Cette recomposition doit répondre à la dispersion produite par l'ouverture anatomique.

Si, pour Charles Estienne, l'anatomiste part, dans la réalité de la dissection, du corps entier à l'organisme ouvert, du plein qui a l'apparence du vivant à l'évidé-cadavre, le livre d'anatomie doit en faire la représentation à rebours, du squelette pour remonter jusqu'au corps dans son intégralité, couche par couche, culminant dans l'image du vivant. Il y a donc une fonction miraculeuse du dessin médical qui permet, au 16e siècle, de maintenir la pratique de

649André Vésale, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543.

650Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain divisée en trois livres, faits par Charles Estienne, docteur en médecine, avec les figures et déclarations des incisions, composées par Estienne de la Rivière, chirurgien*, Paris, imprimé par Simon de Colines, 1546.

651Voir la remise en cause de ce système par Vésale, décrite par Rebecca Messbarger dans *The Lady Anatomist: the Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, Chicago, University of Chicago Press, 2014, pp. 104–107.

652Andrew Cunningham a ainsi tempéré l'idée d'une nouveauté radicale chez Vésale. L'anatomiste, selon Cunningham, est au cœur d'un mouvement de refonte des pratiques chirurgicales et pédagogiques liées à l'intérieur du corps humain. S'il en est devenu la figure centrale de ce renouveau au point d'occulter ses contemporains, Cunningham rappelle ainsi que Vésale se trouvait au cœur d'un réseau d'anatomistes et d'éditeurs qui partageaient ses ambitions. Cf. Andrew Cunningham, « Chapitre 4. Vesalius : The Revival of Galenic Anatomy », in *The Anatomical Renaissance. The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot et Brookfield, Scolar Press, 1997, pp. 88-121.

653L'application des théories de Vésale et Estienne au cinéma a été analysée récemment par Emmanuelle André dans « La pornographie au scalpel (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988) », revue *Textuel*, No. 2, « Pornographiques », décembre 2015, pp. 125-131.

l'anatomie dans un idéal humaniste de sauvetage de l'humain et de préservation de la vie – comme chez Verhoeven, où la réapparition progressive des organes annonce le sauvetage du primate.

Au-delà de la leçon d'anatomie qui voit le corps du primate réapparaître grâce à un pigment numérique, les passages de la visibilité à l'invisibilité permettent de multiplier les techniques du regard. C'est en cela que l'imagerie thermique est complémentaire de la révélation anatomique des corps : dans un cas comme dans l'autre, l'imagerie médicale est traitée comme pure pratique picturale donnant lieu à mille variations spectaculaires. Ainsi, alors que, comme nous l'avons vu, la coloration du sérum numérique produit le frisson d'un retour d'entre les morts, le véritable homme invisible chez Verhoeven renoue avec le caractère assassin du héros inventé par H.G. Wells<sup>654</sup>.

Dans *Hollow Man*, l'imagerie thermique est employée lorsque le médecin en chef, Sebastian Caine (Kevin Bacon) entreprend lui-même de devenir invisible. Au nom d'une meilleure compréhension du processus, Caine double son statut de médecin de celui de cobaye. Invisible, il devient voyeur, échappe à la surveillance des autres, tue. Comme dans le roman de Wells, l'homme invisible de Verhoeven veut instaurer la terreur<sup>655</sup>. D'ailleurs, à partir de la matrice romanesque du mythe, tous les hommes invisibles du cinéma sont des monstres ou presque (le seul contre-exemple serait le *Journal d'un homme invisible*, de John Carpenter (1992), ou l'homme invisible interprété par le sympathique Chevy Chase s'avère plus romantique et farceur que véritablement cruel).

L'enjeu, pour Caine, consiste à rester invisible – ce qui engage le défi, classique pour le spectacle filmique, de la production d'un spectacle à partir d'un corps invisible. Sylvie Aguirre synthétise cette problématique dans *L'Ombre de la caméra* : « comment [...] montrer l'invisible lorsqu'on ne possède comme support technique qu'un élément visuel ? Comment signifier dans l'image filmique la présence de l'invisible caractérisé justement par son absence visuelle ? »<sup>656</sup>. Pour assurer ce spectacle, le film emprunte deux voies.

---

654H. G. Wells, *L'homme invisible* [1897], Paris, Albin Michel, 1958.

655Dans l'essai introductif de son livre d'entretiens avec Verhoeven, Emmanuel Burdeau note que cette violence constitue un lien direct entre l'adaptation hollywoodienne de 2000 et le texte écrit par H. G. Wells : « Caine est un violeur et un tueur, certes, mais le héros wellsien avait déjà “le rêve brutal de terroriser le monde”, ajoutant : “Je suis la terreur ! Ce jour est le premier de l’an I de la nouvelle ère, l’ère de l’homme invisible. Je suis Invisible Ier” », *Paul Verhoeven. À l'œil nu*, Paris, Capricci, 2017, p. 11.

656Sylvie Aguirre, *L'ombre de la caméra. Essai sur l'invisibilité dans le cinéma hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, p. 8.

### III.2.3 Un cinéma du décor

La première consiste à déployer dans la diégèse un éventail de techniques graphiques et chromatiques recouvrant le corps invisible de secondes peaux accessibles à l'œil. Les autres personnages versent ainsi du silicone sur son visage [Fig. 191], tentent de le plonger dans l'eau [Fig. 192], de le recouvrir d'un drap [Fig. 193]. Une piscine [Fig. 194] et la fumée d'un cigare [Fig. 195] offrent, traversées par le corps de Caine, des matières modelées en creux à son image. Première résolution de l'invisible : par l'intervention sur la surface du corps disparu, en l'enveloppant dans diverses pellicules révélant une « ressemblance par contact », pour reprendre la terminologie de Georges Didi-Huberman<sup>657</sup>. La logique déployée est alors celle de l'empreinte : les reliefs du corps invisible apparaissent au contact d'une matière picturale équivalant à une encre ou à une glaise souple. Cette logique d'apparition par apposition d'une matière picturale enveloppant le corps sera reprise quelques années plus tard dans un autre film hollywoodien (*Daredevil*, Mark Steven Johnson, 2003) : le personnage principal, un super-héros aveugle interprété par Ben Affleck, se rend sous la pluie avec la femme qu'il aime (Elektra, incarnée par Jennifer Garner) pour entendre le bruit des gouttes tombant sur son visage et, par écholocation, reconstituer la forme de ce visage [Fig. 196 ; Fig. 197].

La première manière de garder un œil sur le corps de Caine consiste donc à intervenir sur le corps perçu : les masques, pellicules et autres substances versés comme des révélateurs sur l'homme invisible lui-même sont à ce titre des dispositifs de vision déployés à fleur de peau du corps traqué. Il n'est donc pas tant question d'améliorer l'œil voyant que de corriger un défaut de visibilité qui frappait le corps perçu.

La seconde manière de révéler le corps invisible porte justement sur cet œil voyant – ou mal voyant. Différentes techniques du regard instrumental offrent alors un panel de solutions visuelles, dont la vision thermique est la plus fréquemment employée : des lunettes et des caméras qui restituent en couleurs (du bleu froid au jaune brûlant) les différentes températures des corps perçus. Ainsi, avant que Caine ne soit pris d'une folie meurtrière, il accepte d'être placé en permanence sous le regard d'un moniteur à vision thermique, afin d'être surveillé par ses collègues [Fig. 198]. La surveillance « monitorée » témoigne ici du destin d'image du corps de Caine : son corps n'existe plus, aux yeux des autres, que par la

---

<sup>657</sup>Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit.

médiation d'un double écranique. N'étant plus accessible que par l'image que renvoie de lui l'écran du moniteur, Caine est devenu un pur être de cinéma dont l'image s'est substituée à sa forme empirique.

Sa situation rappelle celle du primate qui sert de cobaye. Dans les premières images du film, l'animal est dans sa cage, surveillé par un moniteur thermique. [Fig. 199] Le dispositif de vision, là aussi, place l'équipe médicale à distance du sujet observé. Dans une position de surplomb, plus précisément : l'animal est dans sa cage, l'observateur dans son poste d'observation. La vision se fait supervision, au sens d'un contrôle permanent, à distance, par le biais du regard. Plus encore, la captivité dans le cadre du moniteur atteste de l'enfermement dans la cage : comme dans le modèle panoptique, l'autorité du regard redouble, comme un second carcan, le découpage physique de l'espace. Cette fixité fonde le principe même de la surveillance par moniteur, c'est-à-dire qu'elle soutient l'équivalence entre le fait de voir le sujet dans le cadre de l'écran et de le maintenir effectivement enfermé dans sa cage. Le terme anglais *monitoring* désigne précisément le fait de maîtriser quelque chose à distance. En cela s'inverse la théorie bazinienne du cadre comme cache : pour Bazin, « quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché »<sup>658</sup>. La politique du regard monitoré ne tolère pas la moindre sortie de cadre. Le cadre est, en ce sens, non pas un cache mais une cage où le corps perçu doit être contenu sous peine de disparaître complètement. Le moniteur n'a pas atteint le stade de la permanence des objets : en dehors de leur perception, rien ne garantit l'existence de l'objet.

L'équivalence entre le corps et son image, posée par la surveillance monitorée, donne lieu à une première falsification : pour échapper à la surveillance, Caine truque le flux vidéo afin que l'écran reste figé sur l'image pré-enregistrée de son corps assoupi, tandis que lui s'échappe [Fig. 200 ; Fig. 201]. Déjà, la représentation thermique médiée par un dispositif de projection permet de jouer sur la non-correspondance entre une réalité et sa représentation à l'écran. C'est par là toute la dimension métacinématographique du dispositif qui est à la fois soulignée et déjouée, dans la mesure où le pouvoir de médiation du réel par l'écran se trouve à la fois énoncé et mis en doute. Car le film dans le film est déjoué : toutes les ruses déployées par Caine infirment le pouvoir révélationniste de la surveillance par écrans interposés. Difficile de trouver avatar plus transparent du regard cinématographique : le dispositif mis en

---

658 André Bazin, « Théâtre et Cinéma » [1951], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. 7E Art, 2011, p. 160.

place dans *Hollow Man* repose sur une croyance qui fonde aussi la vérité du cinéma, celle de la distance nécessaire de la représentation. Car dans la diégèse, le réel empirique (le corps invisible de Caine) résiste au regard ; il faut l'intermédiaire de l'écran (du moniteur thermique) pour en former une image intelligible.

Mais, bien sûr, cet intermédiaire présente une faille : sa disponibilité à la falsification. Une image du réel est plus facile à truquer que le réel lui-même. Le premier truquage, plus précisément, porte sur le défilement des images, Caine remplaçant un flux en temps réel par une image préenregistrée et diffusée en boucle. Pour Thomas Y. Levin, l'attrait de la surveillance est d'abord d'ordre temporel. C'est aussi celui du réel tout court, bien sûr, l'image de surveillance promettant une « compensation sémiotique » dans le cadre de la dévaluation du pouvoir référentiel de l'image à l'ère numérique. Mais la fonction première de ces images reste, pour Levin, de rendre sensible une durée continue :

Lorsque l'on perçoit ce que l'on identifie comme une image de surveillance, il importe rarement qu'une image soit jugée « réelle » (on le présuppose) ; on cherche plutôt à savoir dans quel mesure le « réel » capturé par une caméra est un enregistrement ou s'il s'agit simplement d'un flux vidéo en temps réel. C'est précisément cela qui donne à ces images leur charme sémiotique. Si l'évidence référentielle des photogrammes est aujourd'hui assaillie de toute part, il tombe sous le sens de commencer à s'approprier une imagerie définie (en tout cas tel que l'entend la définition dominante) par une référentialité qui semble aller de soi. Les images de surveillance sont toujours les images d'un événement (même si cet événement s'avère ennuyeux), c'est pourquoi l'attrait de la surveillance dans un cinéma récent peut être compris en tant que *compensation sémiotique*<sup>659</sup>.

Pour Levin, la fonction première de la surveillance réside ainsi dans le sauvetage d'une référentialité qui provient en premier lieu d'une durée partagée entre le temps de la prise de vue, celui de sa diffusion, et celui de sa perception.

En cela, le leurre temporel réside dans une certaine porosité entre l'image filmique et l'image photographique. La boucle, c'est-à-dire le temps refermé sur lui-même, est un leurre de choix pour tromper les caméras de surveillance. Braquées sur des zones où un événement

---

<sup>659</sup>Thomas Y. Levin, « Rhetoric of the Temporal Index : Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time" », in Thomas Y. Levin (dir.), *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe et Cambridge, ZKM Center for Art and Media et Massachusetts Institute of Technology, 2002, p. 585 : « When one sees what one takes to be a surveillance image, one does not usually ask if it is "real" (this is simply assumed) but instead attempts to establish whether "the real" that is being captured by the camera is being recorded or is simply a closed-circuit "real time" feed. This is precisely what gives these sorts of images their semiotic appeal. If the unproblematic referentiality of cinematic photograms is under siege, it makes great sense to start appropriating a type of imaging characterized by definition (at least according to a certain popular understanding) in terms of its seemingly unproblematic, reliable referentiality. Surveillance images are always images *of* something (even if that something is very boring) and thus the turn to surveillance in recent cinema can be understood as a form of *semiotic compensation* ».



pourrait advenir, ces caméras transmettent tout naturellement une majorité d'images de lieux désertés, en latence. En d'autres termes, la surveillance est, fondamentalement, un cinéma du décor. Ainsi, les vues produites sont souvent réduites à des clichés fixes, encore inanimés en attendant qu'on y commette un geste susceptible de justifier une intervention. Les images de surveillance révèlent en ce sens un état latent du monde, d'apparence photographique. Il suffit alors de placer un cliché en écran devant l'objectif pour feindre que rien ne se passe. C'est la technique déployée par Ethan Hunt (Tom Cruise), héros illusionniste de la saga des *Mission:Impossible*, dans le troisième volet réalisé par J.J. Abrams en 2006. Pour infiltrer le Vatican, Hunt clipse la photo d'un mur sur la visière d'une caméra de surveillance braquée sur ce mur. Le cliché, capturé à l'aide d'un appareil miniature placé juste à côté de la caméra, reproduit l'angle de celle-ci à l'identique et offre un trompe-l'œil parfait [Fig. 202 ; Fig. 203]. Le « truc » est repris dans le film suivant de la saga (*Mission:Impossible Ghost Protocol*, Brad Bird, 2011), Hunt s'infiltrant le long d'un couloir protégé par un écran qui projette le spectacle d'un couloir vide.

L'écran forme donc l'agent double de la surveillance par moniteurs, rappelant la fonction de l'image comme « obstruction » que l'on trouve chez Vilém Flusser<sup>660</sup>. Interface rendant les corps visibles à distance, l'écran est aussi ce qui les masque. Par contraste, l'homme invisible inflige une leçon de morale à la vision désincarnée : lui seul garde le privilège du voyeurisme. Caine est en effet le héros malfaisant d'une vision immédiate. C'est précisément son invisibilité qui lui permet de voir davantage : comme dans le roman de Wells, l'homme invisible est avant tout un voyeur. Chez Verhoeven, l'invisibilité sert donc tout naturellement de prétexte au déploiement d'une pulsion scopique accrue, et même permise, par la disparition du voyeur. Emmanuel Burdeau décrit le mécanisme qui associe l'effacement du voyeur à la possibilité même du voyeurisme :

Pour le cinéaste néerlandais, l'homme invisible est celui qui peut tout voir, librement et sans crainte d'être si peu [que] ce soit limité dans son voyeurisme. Non pas moins de visible à la faveur de la disparition permise par le progrès scientifique mais plus, toujours plus de visible – et plus encore si Verhoeven avait pu réaliser ce film tel qu'il le souhaitait. C'est dès lors l'invisibilité qui devient un spectacle<sup>661</sup>.

Double offrande aux lois du spectacle visuel : non seulement la disparition du voyeur facilite l'accès aux sites et aux sujets de son voyeurisme, mais l'invisibilité de son propre corps donne lieu à de multiples spectacles. Nous avons décrit la séquence anatomique, qui forme le

<sup>660</sup>Cf. *Infra*, III.1.3, p. 305.

<sup>661</sup>Emmanuel Burdeau, *Paul Verhoeven. À l'œil nu, op. cit.*, p. 11.

premier des épisodes construits autour d'un corps invisible. Une autre séquence joue de « invisibilité qui devient un spectacle ». Non pas autour de l'invisible rendu à la vision (comme dans la séquence anatomique) cette fois, mais du corps visible retournant à un état invisible.

En fuite dans les couloirs du complexe médical, Caine affronte Kensington (John Brolin), doté de lunettes de vision thermique. Pour lui échapper, Caine perce un tuyau qui diffuse une nuée de vapeur brûlante. Après quelques secondes, l'air chaud emplit tout le volume de la pièce : le corps de Caine, vaporisé dans cette chaleur uniforme, devient imperceptible pour l'œil thermographique – comme pour celui du spectateur. Retour, en d'autres termes, à un cinéma du décor : l'image thermique dupée ne laisse plus paraître qu'un espace vacant, à la fois plein (de vapeur) et vidé (de la figure humaine). Le principe même de révélation thermique du monde produit un effet contraire. La chaleur produit un plan d'équivalence chromatique entre corps et milieu, ce qui permet à l'un de se fondre dans l'autre.

Une technique presque similaire est employée par Dutch (Arnold Schwarzenegger), personnage principal de *Predator* : pour mettre en échec la perception thermique du monstre qui le traque, il recouvre toute la surface de son propre corps d'une boue froide, se fondant lui aussi dans un milieu homogène pour échapper à son prédateur. [Fig. 204 ; Fig. 205]

Dans les deux cas, la stratégie est la même : organiser une indistinction du corps et du milieu, de la forme et de la substance. C'est le principe même du camouflage décrit par Erik Bulloet : « la perfection du camouflage lève la distinction du fond et de la forme, de l'organisme et du milieu. Sa réussite tend vers un horizon d'équivalence »<sup>662</sup>. Ainsi, le corps camouflé ne disparaît pas, il est toujours là quelque part, mais sa forme n'a plus de limite, puisqu'elle est dispersée dans son environnement. En d'autres termes, un corps camouflé est un corps « sans dimension », qui n'est plus contenu par aucune silhouette. La vapeur comme agent d'invisibilité : voilà qui, chez Verhoeven, renoue avec des problématiques ayant émergé plus de deux siècles auparavant, chez les chimistes de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Marie Thébaud-Sorger montre qu'au cours des années 1770, plusieurs découvertes portant sur la viscosité et l'élasticité des fluides « ont remis en cause et diffracté le concept d'« air » en tant que corps homogène naturel, et, de concert avec l'identification de divers gaz, ont recadré le champ fertile de la chimie pneumatique »<sup>663</sup>. Un certain opportunisme industriel et

---

662Erik Bulloet, « Éloge du camouflage », art. cit., p. 183.

663Marie Thébaud-Sorger, *Compound Histories. Materials, Governance and Production, 1760-1840*, Leyde, Brill, 2018, p. 85.

commercial stimule alors un vaste mouvement de recherche sur l'air. L'invisibilité de la substance aérienne est un problème empirique contourné par diverses manières d'en percevoir les effets : si l'air lui-même est invisible, on se penche sur la manière dont il réagit avec les matériaux qui sont à son contact, par « corrosion, condensation, fermentation et inflammation »<sup>664</sup>. En d'autres termes, l'identification des caractères physico-chimiques des objets aériens implique une approche pragmatique : l'air ne peut être connu que par le biais de son comportement<sup>665</sup>. L'air ne peut être connu, en d'autres termes, que relativement à la manière dont il interagit avec d'autres corps. On ne peut déduire son identité physico-chimique – ou même sa présence – que de manière seconde, en observant son environnement transformé à son contact<sup>666</sup>.

Il existe une opacité de l'air ambiant : rien ne résiste davantage à la toute-puissance de l'observation expérimentale (nous sommes, alors, aux années les plus fastes des expérimentations sur la combustion et l'oxydation, portées notamment par les publications d'Antoine Lavoisier<sup>667</sup>), que l'atmosphère lui-même. Ainsi ressurgit cet étrange résistance chez Verhoeven, où l'air ambiant offre une invisibilité nébuleuse. *Hollow Man* et *Predator* sont deux films jumeaux d'un même processus de dispersion du fond et de la forme ; l'un est la « version chaude » (les vapeurs de *Hollow Man*) et l'autre, la « version froide » (la boue de *Predator*). Les deux tendent à exposer le même phénomène : l'évaporation d'un corps dans la couleur thermique de son environnement.

Le corps de Caine devient aussi imperceptible que la matière aérienne dans lequel il baigne. À l'écran, cette absorption chromatique prend une forme visuelle singulière, qui rappelle à quel point la perception thermique du monde jure avec le référent optique rétinien par lequel le monde apparaît de façon empirique. Dans cette différence d'apparence, l'imagerie thermique se rapproche d'autres manières de faire image. À commencer par des manières non-scientifiques, comme un certain pointillisme qui se transforme peu à peu en abstraction picturale. Le grain grossier de la thermographie, ses mouvements flous, altérés par des traînées de couleurs « irréalistes », relèvent d'une captation du monde radicalement différente de la prise de vue calquée sur la perception optique. En cela, les séquences thermographiques

---

664Ibidem, p. 100.

665Cette connaissance pragmatique de l'air doit notamment répondre à des problèmes de sécurité publique : asphyxies, incendies, traitement des noyés. Cf. Ibidem, p. 104.

666Le poète et auteur Willis Earl Beale chante ainsi, « Can't see the wind/But I see the trees sway » (« Evening's Kiss », sur l'album *Acousmatic Sorcery*, 2012).

667Antoine Lavoisier, *Opuscles Physiques et Chimiques*, Paris, Durand, Didot et Esprit, 1774.

témoignent de la tentation du cinéma hollywoodien pour des images « autres », difficilement lisibles<sup>668</sup>. La diégèse articule ce montage d'images disparates, par les raccords regards de Kensington, dans *Hollow Man*, et de la créature dans *Predator*. L'accès au regard des observateurs thermiques permet donc, par hybridation visuelle, de truffer au sein de l'image hollywoodienne ultra-signifiante des plans qui, sans même évoquer leur contenu diégétique, portent les symptômes d'une lisibilité dégradée. L'attrait de ce cinéma de « grand spectacle » passe alors par de soudaines impuissances du regard instrumental. Que l'image offre moins d'acuité importe peu : la dimension spectaculaire de ces films se trouve précisément renouvelée par des « greffes d'images »<sup>669</sup>, selon le terme de Pierre Berthomieu, qui croisent plusieurs types de perceptions alternatives à la perception optique spontanée. Ainsi, le battement entre des plans d'apparence « rétinienne » (d'apparence seulement, ces plans étant construits grâce à des trucages numériques) et les plans thermiques illustrent la « répudiation de l'optique lenticulaire » décrite par Lisa Cartwright<sup>670</sup> et le possible destin non-optique du cinéma<sup>671</sup>. Ce qui prime, c'est ce battement sensible entre plusieurs façons de faire image. *Hollow Man* illustre ce principe en proposant un tel alliage, les appareils thermiques prenant le relai de ce que l'œil a perdu de vue.

À ce titre, l'événement diégétique du camouflage est presque anecdotique, ou secondaire. Il ne fait que redoubler par les termes de la fiction ce que le dispositif filmique exprime en tant que mode de tressage des images (et non en tant que véhicule d'une intrigue) : l'imagerie thermique produit, dans *Hollow Man*, une alternative à la vision rétinienne « intacte » telle que le cinéma, depuis ses débuts, feint de la restituer. Le montage d'images de basse définition au sein d'un ensemble d'images « lisibles » produit, au sein du film, une hybridation. En d'autres termes, les couleurs baveuses de l'imagerie thermique attestent d'une transformation du rapport de l'industrie hollywoodienne à l'image approximative : la netteté et la lisibilité des images ne sont plus des critères absolus ; le cinéma pioche dans des images floues des instruments spectaculaires rarement employés jusqu'alors.

Rarement, mais employés tout de même : la fin du cinéma hollywoodien classique (le genre du film noir notamment) joue avec une certaine audace des variations du point pour exprimer certains regards subjectifs. La technique est récurrente dans *Lady In the Lake*

668Tel que le décrit Antonio Somaini dans « Le Blockbuster, entre haute et basse définition », art. cit.

669Pierre Berthomieu, *Hollywood. Le temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013.

670Lisa Cartwright et Brian Goldfarb, « Radiography, Cinematography and the Decline of the Lens, 1920-1970 », *Incorporations (Zone 6)*, Jonathan Crary et Sanford Kwinter (dir.), New York, Zone, MIT Press, 1992, pp. 190-201.

671Hollis Frampton, « Pour une métahistoire du film » [1971], *Trafic*, No. 21, 1997.

(Richard Montgomery, 1946), mais elle est également employée dans des séquences de *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) et *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944) : à chaque fois, un fléchissement de la mise au point permet de figurer la perte de conscience temporaire du personnage du détective (interprété par Humphrey Bogart chez Huston et Dick Powell chez Dmytryk). Sous l'effet d'un coup ou d'un psychotrope, la vision du personnage se trouble jusqu'à sa perte de conscience, qui est figurée par un écran noir. Ainsi, dans ces exemples, malgré l'émergence d'une vision floue représentée par un dérèglement temporaire de la mise au point, la puissance signifiante de l'image filmique reste intacte : elle continue à signifier, par l'aveuglement, la perte de conscience du personnage. Il n'y a donc pas de véritable affaïssement des pouvoirs signifiants de l'image : l'assimilation de la caméra à un point de vue subjectif diégétique permet de maintenir le flou au sein du régime de signification majoritaire de l'économie narrative classique.

Le cas des images thermiques, dans *Hollow Man* (ainsi qu'ans *Predator*), est en cela comparable aux exemples tirés de l'Hollywood classique : à chaque fois, la représentation thermique est corrélée à une perception subjective. L'écran relaie ce que voit un personnage identifiable dans la fiction – les lunettes thermiques de Kensington dans *Hollow Man*, le regard du monstre dans *Predator*. L'imprécision du regard est donc d'abord celle d'un personnage en particulier. Même constat, donc, qu'à propos des pertes de conscience diégétiques figurées par les errements de la mise au point dans les films noirs évoqués plus tôt : ici encore, l'approximation du regard thermique fournit un élément diégétique à part entière, qui signifie que l'un des personnages est en train de perdre son sujet de vue. En cela s'accomplit le détournement complet de la fonction thérapeutique originelle de l'imagerie thermique. Le regard thermique, pourtant conçu pour intégrer la panoplie des techniques du regard médical, entraîne ici une pathologie du regard. Pathologie dont survit, donc, le cinéma issu des studios américains. *Hollow Man* et *Predator* sont « porteurs » d'images floues, imprécises, qui ne ruinent pas pour autant le signifiant visuel.

On trouve un autre usage stratégique, au sein même de la diégèse, d'une image thermique trompeuse, dans le film *XXx² : State of the Union* (Lee Tamahori, 2002). L'ancien détenu Darius Stone (interprété par O'Shea Jackson Sr., connu comme rapper sous le nom d'Ice Cube) est retranché dans la maison d'un sénateur américain. Piégé par la fille du sénateur, il est soupçonné de participer à un complot armé contre le gouvernement américain. Alors qu'il parle avec un agent de la NSA (Scott Speedman) et clame son innocence,

l'armée met en place le siège du bâtiment. Stone, tout en conversant avec l'agent, réchauffe des produits surgelés au micro-ondes (du pain, des pizzas, de la viande) et devine : « Il y a quoi dehors, trois équipes ? Grenades aveuglantes, gilets pare-balles, imageur thermique ? Je chauffe ? ». À l'extérieur, un agent de surveillance du bâtiment identifie une forte source de chaleur sur son capteur thermique, qui indique une présence dans la salle de bains. L'offensive est lancée, la pièce est vide, sauf la baignoire, remplie de sacs de nourriture fumants. Dans une autre pièce, Stone (qui porte mieux que jamais son surnom d'*Ice Cube*) sort du congélateur et s'échappe dans un nuage de buée glacée. Cette séquence, anecdotique, révèle le rôle de l'imagerie thermique dans l'imaginaire populaire : plus qu'un dispositif de surveillance, il fournit une technique de dissimulation au corps camouflé. La ruse du héros est directement liée à la conscience de l'image que prend son corps aux yeux des autres. On mesure ici les mutations du regard surveillant dans l'économie du spectacle cinématographique. Le cinéma ne relaie plus ici la prouesse d'un regard plus puissant que l'œil humain, mais celle, concurrente, du camouflage. Cette intelligence reflète la condition médiatique de l'homme sous surveillance, et son adaptation à cette condition. Dans ce rapport, l'image filmique témoigne d'une impuissance du regard surveillant, mais elle-même reste assurée de ses pouvoirs figuratifs.

En 1983, Serge Daney juge que le cinéma n'a « plus d'autre spécificité que celle d'accueillir des images qui ne sont plus faites pour lui »<sup>672</sup>. Bien que la phrase porte sur les citations (télévisuelles, notamment) dans l'œuvre de Jean-Luc Godard, il ne semble pas absurde de l'entendre à propos du cinéma de grand spectacle. L'image thermique appartient en effet au grand ensemble des visions distordues, dont l'emploi dans un cinéma « mainstream » est longtemps resté minoritaire. L'économie narrative classique, qui entend livrer par l'image une version intelligible du monde, trouve dans ces visions floues des objets a priori exclus de son *modus operandi*. Si les images thermiques « ne sont plus faites » pour le cinéma – mais si elles finissent, malgré tout, par s'y intégrer – c'est parce qu'elles enfreignent temporairement l'idéal de lisibilité des images sans mettre véritablement à mal sa fonction figurative. En effet, le trouble visuel passager (de techniques mises en échec) n'entame pas véritablement la puissance signifiante des images. Car visualiser n'est pas faire sens, et parfois, mal voir est un événement signifiant en tant que tel. Si l'image « voit mal », c'est uniquement pour nous

---

<sup>672</sup>Serge Daney, *La rampe. Cahier critique 1970–1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983, p. 83.

renseigner sur la condition isolée d'un personnage ou d'un appareil de vision diégétique. Le dispositif filmique qui distribue ces regards défaillant reste, lui, à l'abri de ces errements sensoriels.

Ailleurs, pourtant, l'image thermique peut véhiculer un trouble sensoriel plus tenace. Philippe Grandrieux l'emploie lors d'une séquence hallucinée de *La Vie nouvelle* (2002). Des corps indénombrables paraissent, révélés par une image thermique traduite en tons de gris : du blanc brûlant au noir froid. Cette foule de corps nus, d'abord un peu hagarde et silencieuse, hurle bientôt comme une meute. Ce cri se déploie sous une forme distordue qui répond aux vibrations de l'image optique, comme si une limite sensorielle avait été atteinte : visuellement, l'effet de confusion des corps produit par l'image thermique est amplifié par les variations de la mise au point, à la faveur desquelles les corps se dissolvent les uns dans les autres, unis par l'image diluée de ces étendues de lumière blanche-grise [Fig. 206 ; Fig. 207]. Le traitement sonore des cris soutient aussi cette esthétique de la dissolution : les uns dans les autres, les hurlements distordus portent la voix humaine à un point d'indiscernabilité bourdonnante, au-delà de ce que l'oreille semble capable d'entendre. Comme si un tympan se rompait, les cris culminent jusqu'à un silence ouaté, inquiétant, celui d'une oreille ayant lâché prise. La piste sonore n'offre plus alors qu'une nappe étouffée, que l'on pourrait identifier comme ce qu'entend une oreille sourde : une situation d'écoute interne, réduite aux vibrations et aux pulsations des systèmes internes, sanguins, respiratoire, nerveux. La figure humaine s'abîme donc deux fois, par l'image et par le son. Avec, à chaque fois, le blanc pour horizon : visuellement, la chaleur cutanée peint à l'écran une vaste zone claire qui s'étend de corps à corps, et rend indiscernables les limites des silhouettes individuelles. Sur le plan sonore, les voix brûlées forment un même bruit blanc. Le « blanc » désigne ainsi tout matériau sensible qui tend, par excès, à sa propre annulation par (con)fusion. Martine Beugnet décrit à propos de « la trace sonore de la présence humaine » chez Grandrieux qu'elle « fait souvent corps avec la matière, la rumeur et les grondements qui se mêlent à la musique et aux compositions électroniques et circulent à travers la bande-son comme une respiration »<sup>673</sup>.

Cette tentation audiovisuelle de l'informe reflète directement le contenu de la fiction filmée par Grandrieux. On pourrait même avancer que l'incursion thermique forme le

---

<sup>673</sup>Martine Beugnet, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », in Jérôme Game (dir.), *Images des corps / Corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, 2010, p. 61.

prolongement de la situation diégétique des personnages. Beugnet décrit ainsi la continuité formelle entre le traitement visuel des corps (celui de Mélania, en particulier) et leur condition dans la fiction :

*La Vie nouvelle* construit un univers incertain, liminal, où les lumières rasantes dominant – c'est l'heure entre chien et loup dont l'ambivalence est capturée dans les images sous-exposées, les aubes et crépuscules indistincts, ou encore l'obscurité d'un night-club trouée par les rais des éclairages artificiels. Les corps et les visages apparaissent rarement dans leur intégralité ; la lumière ou, au contraire, l'obscurité semblent toujours sur le point de restituer les corps à la matière indistincte dont ils sont issus. Plus qu'aucun autre des protagonistes du film, le personnage de la prostituée, Mélania, paraît irrémédiablement captif d'un faisceau de regards et de désirs antagonistes au sein desquels elle semble se dissoudre. Figure évasive, elle dessine une silhouette mince et sombre contre le jour blafard qui baigne les couloirs de l'hôtel-bordel, se transformant en un trait de lumière tourbillonnant sur la piste du night-club, avant de se métamorphoser en monstrueuse créature, mi-femme mi-bête, à la fin du film. C'est l'effet synesthétique d'une caméra thermique qui transforme cette scène, et l'ultime apparition de Mélania, en vision infernale ; un magma informe et hurlant emplit le cadre, agglomérat de corps en fusion duquel les figures humaines peinent à s'extirper, yeux et bouches béants comme des cratères noirs<sup>674</sup>.

L'image thermique, en fin de film, porte à son paroxysme la tentation de l'informe figurée visuellement, tout au long de *La Vie nouvelle*, autour du corps de Mélania. Nous évoquons l'abîme blanche des peaux chaudes fondues visuellement dans leur matière picturale. Beugnet retient de cette « agglomérat de corps en fusion » les « cratères noirs » des yeux et de la bouche. À côté des zones blanches, l'autre extrémité du spectre, le noir, constitue une autre abîme chromatique. Précisons la source de cette noirceur : on peut en effet identifier ce qui cause ces béances noires sur la surface du corps de Mélania, et en particulier autour de sa bouche. Cette cause, c'est la présence d'une matière carnée que Mélania est en train d'ingérer.

Car cette séquence thermique est une séquence de dévoration. Le corps de Mélnia est étendu sur celui d'un homme, son visage plongé dans la nuque de l'étendu, dans une posture vampirique dont on ne saurait trop dire, un temps, si elle est étreinte ou morsure [**Fig. 208**]. Un autre plan lève le doute : Mélania a la bouche pleine [**Fig. 209**]. L'« agglomérat de corps » est donc causé à la fois par l'action de la prise de vue (et par la technique thermique), mais aussi par un élément diégétique : l'ingestion d'un corps par un autre. Si Mélania est « mi-femme mi-bête », comme le propose Beugnet, sa part animale est celle d'un carnivore, vampire ou charognard. À l'écran, la dévoration perçue par l'image thermique enrichit encore la représentation d'un corps qui en devient un autre. Le premier mode de cette fusion est donc

---

<sup>674</sup>*Ibidem*, pp. 62-63.



offert par la chaleur uniforme des peaux, qui forme sous l'œil thermique un seul objet uniformément blanc. Le second est représenté par les séquences de consommation et de mastication. La caméra de Grandrieux est particulièrement attirée par les bouches ouvertes [Fig. 210 ; Fig. 211]. Cette attraction se porte, dans cette séquence, sur la bouche de Mélania et sur son contenu. Cette séquence de dévoration fournit donc une représentation diégétique et purement formelle de l'intégration d'un corps dans un autre. Lorsque l'on trouve le visage de Mélania, il est couvert du nez au menton par une couleur sombre [Fig. 212]. Spontanément vient l'image du sang versé par un nez cassé, coulant le long du visage. On pense alors à son sang à elle. La dévoration montre qu'en réalité, il s'agissait du sang d'un autre. Ce qu'on avait pris pour un fluide émis par Mélania s'avère être le reste du corps de l'homme étendu. Ainsi, la prise de vue thermique est le prolongement d'une situation diégétique de fusion des corps : cette situation, c'est celle de la digestion dont on perçoit ici la première étape, c'est-à-dire le moment où l'on mange. « Festin nu » en quelque sorte, où apparaît plus qu'ailleurs le devenir-corps de la chair ingérée. Les plans sur l'intérieur de la bouche de Mélania figurent ainsi cet état intermédiaire où une chair étrangère entame le processus qui la verra devenir celle d'un autre. Cette séquence vampirique fournit ainsi une variation supplémentaire, diégétique (en plus de celle, fournie par le dispositif, de la fusion thermique), de l'idée de l'intégration de corps les uns aux autres. Par la dévoration, on ne saurait dire qui est qui, au moment où la chair de l'un nourrit l'autre.

L'ambiguïté de ce geste, lorsqu'on ne sait encore si Mélania embrasse amoureusement ou si son étreinte est cannibale, rappelle les nombreuses relectures de l'« informe » chez Georges Bataille. Beugnet rappelle que l'informe désigne chez Bataille « une attraction du néant où la notion même de sujet se désagrège, l'oscillation entre les plaisirs de la communion sensorielle et la terreur de l'être en soi qui se dissout »<sup>675</sup>. C'est que toute la théorie de l'érotisme chez Bataille est structurée par les notions de continuité et de discontinuité des corps. L'érotisme sacré, en particulier, qui est « la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu »<sup>676</sup>. Beugnet montre par ailleurs le riche destin de cette notion chez Hal Forster<sup>677</sup> comme chez Jacques Lacan (à travers son « Réel » comme « règne de l'homogène et de l'indifférencié »<sup>678</sup>). Ce que l'on peut

<sup>675</sup>*Ibidem*.

<sup>676</sup>Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2011, p. 24.

<sup>677</sup>Qui y voit « la condition où la forme signifiante se dissout parce que la distinction fondamentale entre figure et fond, je et l'autre, a disparu ». Hal Forster, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 149.

<sup>678</sup>Martine Beugnet, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », art. cit., p. 57.

retenir ici, c'est que l'ambiguïté de la dévoration et de l'étreinte fournit un élément de signification supplémentaire à cette esthétique de la fusion. L'érotisme et la mort sont articulés, chez Bataille, par la possibilité d'une continuité de l'être en tant que tel, ainsi que d'un être à l'autre. L'auteur l'exprime à propos de la mise à nu, qui est « l'action décisive » par laquelle le corps individuel envisage la continuité qui le lie, potentiellement, aux autres corps. On trouve ainsi en introduction de *L'Erotisme* des lignes qui rappellent la situation des corps filmés par Grandrieux :

La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi. Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité. L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée. Il y a au contraire dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion, semblable au va-et-vient des vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre<sup>679</sup>.

« Le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion » : voilà qui forme le programme de la séquence thermique chez Grandrieux. L'écoulement et le renouveau des organes par fusion est ainsi pris en charge trois fois : par la méprise de l'œil thermique, qui prend la peau pour un organe global appartenant à tous les corps filmés ; par la séquence de dévoration qui voit la chair en transition, bientôt digérée, passer d'un corps à un autre ; et enfin, par l'esquisse d'une étreinte érotique.

### III.2.4 Devenir-animal, devenir-végétal

Beugnet place son analyse de *La Vie nouvelle* dans la perspective d'un « cinéma de la sensation ». Sensation haptique, plus particulièrement, théorisée par Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation*<sup>680</sup> puis, entre autres, par Laura Marks dans *The Skin of the Film*<sup>681</sup>. Beugnet montre que « La vision haptique et le déni de la perspective perturbent la hiérarchie visuelle conventionnelle qui érige la figure humaine en entité autonome et la place au centre de la représentation »<sup>682</sup>. Deleuze aborde, dans *Logique de la sensation*, un aspect non-haptique de ce processus. Pour Deleuze, l'image picturale chez Francis Bacon crée une « zone

<sup>679</sup>Georges Bataille, *L'Erotisme*, op. cit., p. 19.

<sup>680</sup>Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>681</sup>Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

<sup>682</sup>Martine Beugnet, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », op. cit., p. 54.

d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal »<sup>683</sup>. La viande peinte par Bacon forme à ce titre le « fait commun de l'homme et de l'animal »<sup>684</sup>, c'est la substance qui relève indistinctement de l'un et de l'autre. Dans le film de Grandrieux, l'image thermique offre également une métamorphose du corps humain en animal ; en l'occurrence, de Mélanie en son double vampirique. L'image thermique offre cette « zone d'indiscernabilité ».

Le regard thermique rappelle ainsi l'homme à son origine animale. Il est possible de relire *Hollow Man* à la lumière de cette idée. Souvenons-nous : l'homme invisible est d'abord un primate, et lorsqu'un humain vient à disparaître, l'image thermique aux contours approximatifs atténue ce qui permet, à l'œil nu, de distinguer l'homme du primate. Ainsi, la surveillance thermique ouvre la voie à un affaïssement des différences entre le monde humain et le monde animal. Sous une forme régressive : l'homme semble revenir à l'état primal de son ancêtre – il en adopte aussi la violence sauvage. Mais c'est avant tout l'image elle-même qui se trouve réduite à un état « primal », brut, non-raffiné. À la faveur de ces perceptions thermiques, l'image de cinéma explore les possibles d'une image en errance. La thermographie incarne en ce sens l'indétermination plastique des images de surveillance : de basse définition, faillibles, sujettes à tous les détournements. Le cinéma de Grandrieux comme celui de Verhoeven, en proposant le spectacle de ces détournements, démontre son statut paradoxal quant à la banalisation ou à la spectacularisation des mécanismes de surveillance, en mettant en évidence leurs échecs dans la diégèse, tout en exploitant leur capacité à renouveler les formes du spectaculaire filmique. La thermographie partage ainsi la possibilité de faillite de toute technique de surveillance, c'est-à-dire la précision faite cryptage, l'exhaustivité faite confusion. Cette faillite permet, ainsi, la fortune d'une image soulagée de tout impératif d'attestation.

Jusqu'ici, toutes les défaillances du regard instrumental ont pu être corrélées à un élément diégétique. À un regard subjectif, dans *Hollow Man* et *Predator*, ainsi qu'à une circulation du désir chez Grandrieux, où les excursions audiovisuelles liminales entraînent le corps de Mélanie dans un état de fusion informe, qui rejoue la situation diégétique du personnage.

*La Vie nouvelle* esquisse cependant un écart, par rapport à ce que nous avons pu observer chez Verhoeven et McTiernan. Dans les films de ces deux réalisateurs, l'événement

---

683 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 20.

684 *Ibidem*.

de la vision troublée est toujours corrélé à l'identification de l'individu qui, temporairement, voit mal. La singularité de la séquence thermique chez Grandrieux réside peut-être dans la dimension impersonnelle de la vision troublée. La séquence ne repose en effet sur aucune identification avérée de celui qui regarde. Le personnage de Seymour (Zachary Knighton), fasciné par Mélanie, est bien présent, mais rien n'atteste que l'hallucination du film soit la sienne. C'est le principe même de la déliaison sensorielle opérée dans cette séquence : la rupture de toute corrélation avérée entre une perception du monde et le moindre individu voyant. Une image qui n'ait, en somme, pas besoin d'auteur pour exister.

L'artiste Karine Bonneval a réalisé en 2017 le court-métrage expérimental *Dendromité*. Sur son site internet, elle décrit le projet ayant donné lieu à ce film :

L'idée de départ a été inspirée par les protocoles scientifiques en écophysiologie d'étude de la respiration des troncs utilisant des « chambres de mesure ». Le mot chambre est ici intéressant puisqu'il s'agit, pour le projet artistique, de se retrouver en contact privilégié avec l'arbre. Ainsi, dans une structure géodésique transparente entourant un tronc, la respiration de l'humain peut se mêler de manière intime à celle de l'arbre. Un protocole inédit a été mis au point afin de visualiser ces respirations croisées, matérialisés par des flux de CO<sub>2</sub>. Une caméra à infra-rouge à objectif refroidi, utilisée pour la détection des fuites de gaz dans les industries (caméra FLIR GF 343), a été ici détournée de son application première, afin de réussir à saisir la légèreté du « souffle » de l'arbre, très ténu comparé à celui de l'humain. Sa visualisation très fugace montre la fragilité de cette inter-relation et sa préciosité<sup>685</sup>.

Visuellement, les « souffles » mêlés des arbres et du corps humain prennent une apparence bariolée qui rappelle l'imagerie thermique. La main promenée le long du tronc laisse, après son passage, une traînée de couleur chaude. Ici, le « pigment » n'est pas calorique (comme dans l'imagerie thermique) puisqu'il correspond à une émission de CO<sub>2</sub>. Mais l'apparence de ce dépôt rejoint l'imaginaire visuel de la thermographie, notamment par réminiscence chromatique.

En plans fixes, deux corps féminins tournent autour d'un grand arbre. Le tronc est englobé dans une structure en demi-sphère (la « structure géodésique » évoquée par Bonneval, qui permet de maintenir une partie de l'arbre dans une atmosphère constante) [Fig. 213]. L'écorce, vue de près, forme un tapis sillonné bleu [Fig. 214], où une main rougeoyante laisse sa trace. En d'autres plans, un visage penché sur l'arbre souffle une nuée qui tapisse le tronc pendant quelques secondes [Fig. 215]. De plan en plan, le dioxyde de carbone forme une matière chromatique partagée par le corps humain et le monde végétal. Ainsi la prise de vue révèle une coïncidence naturelle entre l'homme et son environnement. Le dispositif

---

685« Dendromité - film », <https://www.karinebonneval.com/projets/dendromite-film-4> [consulté le 30 juin 2021]

sensible aux émissions de CO2 révèle cette matière commune, offrant la preuve par l'image que le corps humain et le monde végétal respirent le même air.

*Dendromité* propose donc un détournement de techniques qui ne sont, a priori, pas vouées à un usage artistique. Bonneval mentionne sa « caméra à infra-rouge à objectif refroidi, utilisée pour la détection des fuites de gaz dans les industries ». De la même manière que l'imagerie thermique offre une palette visuelle au cinéma sans avoir été conçue pour lui, cet œil infra-rouge s'ajoute au large éventail des techniques de prise de vue offertes, par détournement, à l'art cinématographique.

### III.2.5 Errances du regard surveillant

Dans *Il n'y aura plus de nuit* (2020), Eléonore Weber recueille les paroles de Pierre V., opérateur de drones de l'armée française. Les mots du soldat disent l'inquiétude causée par la fréquentation de ces dispositifs de vision braqués depuis les cieux vers la terre. Pourtant voués à assurer au regard militaire une acuité inédite, les dispositifs employés (vision nocturne et thermique, pour l'essentiel) souffrent de nombreux angles morts. Ainsi, Pierre V. se dit souvent troublé par les miroitements du moindre corps chaud, à travers l'œil de la caméra thermique. Les corps « scintillent », ce qui les signale, mais ce scintillement forme aussi un point aveugle où se confondent les profils des paysans et ceux des soldats<sup>686</sup>. En mission nocturne, les opérateurs savent que quelques gestes rudimentaires peuvent rendre leurs techniques de vision inopérantes : il suffit de tremper des couvertures dans l'eau pour que les combattants, la nuit dans les montagnes, deviennent invisibles en s'y enroulant. En cela, *Il n'y aura plus de nuit* fait écho au film *Ni le ciel ni la terre* (Clément Cogitore, 2015). On y suit des soldats de l'armée française chargés de surveiller une zone montagneuse presque déserte en Afghanistan, en 2014. Des soldats disparaissent, sans cause apparente. Le terrain rocailleux et accidenté offre de quoi se fondre dans le décor : on constate lors d'un échange de tirs, au

---

<sup>686</sup>Grégoire Chamayou juge que le drone, parce qu'il supprime l'existence même du champ de bataille, ruine la capacité à faire la distinction entre combattant et civil : « En privant l'ennemi de toute possibilité de participation directe à des hostilités devenues introuvables, on se prive aussi du plus sûr moyen de le reconnaître. Le paradoxe est que le drone, dont on vante les grandes capacités à mieux faire la différence entre combattants et non-combattants, abolit en pratique ce qui forme la condition même de cette différenciation, à savoir le combat. Un peu comme si l'on disposait d'un microscope très puissant qui aurait l'inconvénient de désactiver, par les effets mêmes de sa technique de visualisation, le phénomène qu'il est censé observer ». Effet Heisenberg du drone, qui suspend le combat, c'est-à-dire la condition permettant de distinguer un combattant d'un non-combattant, et prétend à la fois offrir cette distinction. Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, op. cit., pp. 203-204.

début du film, que les corps des Talibans disparaissent facilement dans leurs habits aux couleurs minérales [Fig. 216]. Ainsi, malgré un matériel de vision de pointe, l'évaporation des soldats français reste inexplicée. Hallucinée, peut-être, puisqu'aucune réflexion rationnelle ne permet d'en lever le mystère.

Le film met pourtant en scène plusieurs tentatives d'élucider ces disparitions. Par le biais, notamment, d'une leçon d'optique. Réunissant ses hommes, le capitaine Antares Bonnassieu (Jérémie Rénier) organise un exercice visant à les mettre en garde contre les limites de leurs dispositifs de vision thermique. Enrobant un homme accroupi d'une simple couverture de survie thermique, il démontre aux soldats, qui se passent tour à tour une jumelle thermique monoculaire, comme le corps disparaît par ce simple recouvrement [Fig. 217 ; Fig. 218 ; Fig. 219 ; Fig. 220]. L'image du soldat accroupi paraît à l'écran puis disparaît complètement dans une surface uniformément grise. Le contraste est saisissant, entre l'œil nu et la vision thermique. Et par cette comparaison, cette dernière paraît particulièrement inapte : alors que l'œil nu perçoit aisément la surface scintillante et dorée de la couverture de survie, l'œil thermique reste aveugle. Morale prononcée par le capitaine : « Un truc aussi simple que ça bloque le rayonnement thermique. Alors cessez de croire uniquement ce qui se passe dans vos visées. »

Là où le film de Cogitore ne conclut pas quant aux causes de ces disparitions (et permet ainsi d'envisager une action surnaturelle), le film de Weber s'ancre dans la réalité avérée de la guerre menée par dispositifs de vision interposés. On y constate qu'au-delà de ce riche éventail des pathologies du regard surveillant, même lorsque la technique de visée « fonctionne », elle comporte une part inévitable d'aveuglement : après l'explosion des missiles, le champ s'emplit d'une nuée. Le destin de ces techniques s'abîme, *in fine*, dans une forme de cécité technologique.

Séquence par séquence, par l'image et par une voix-over glaciale, le film de Weber énonce ainsi les tares visuelles qui frappent l'arsenal de vision militaire. Tares visuelles qui, pourtant, fournissent dans *Il n'y a plus de nuit* la matière première d'une signification seconde, élaborée par le montage. Dans sa critique du film, Jacopo Rasmi estime ainsi que Weber « métabolise cinématographiquement de tels matériaux à travers une procédure d'exposition et d'observation critique »<sup>687</sup>. Cela consiste à constater que le rapport au monde instauré par

---

687Jacopo Rasmi, « Il n'y aura plus de nuit, Eléonore Weber. Essayer de voir », *Débordements*, 10 avril 2020 [en ligne] ; <https://www.debordements.fr/il-n-y-aura-plus-de-nuit-Eleonore-Weber> <consulté le 30 août

ces dispositifs se retourne finalement contre lui-même :

La puissance technique de visualisation nocturne semble de ce point de vue se retourner en impuissance : d'un côté, les capacités visuelles du soldat sont étendues mais, de l'autre, elles sont réduites. Cette réalité augmentée par la technique qui pénètre l'invisibilité des ténèbres correspond à une réalité diminuée en fonction d'une production restreinte et synthétique d'informations utiles<sup>688</sup>.

Rasmi insiste sur le rôle de la technique elle-même dans l'appauvrissement sensoriel de l'opérateur : « Rien que pendant les quelques heures de mission aérienne, sa sensibilité est remplacée par celle de la machine »<sup>689</sup>. L'assimilation de l'opérateur à sa machine, et de sa machine à un œil appauvri, forme un argument susceptible de démontrer cette impuissance technologique. Surtout, comme le souligne Rasmi, dans la mesure où la « sensibilité de la machine » fournit une vision simplifiée et insuffisante du réel. Mais le film de Weber exprime un autre argument. La « réalité diminuée » par les dispositifs de vision est ancrée dans la fusion sensorielle entre l'opérateur et son dispositif de vision, mais elle l'est aussi, sous d'autres formes, dans l'écart persistant entre les deux, entre l'observateur et sa machine. Weber décrit cet écart à propos de la perception en gros plan. Elle rapporte les propos de Pierre V. : « la soudaine proximité des gros plans l'affole. Il regarde par effraction, pendant un instant seulement ». L'appareil fournit une vision dans laquelle l'opérateur ne glisse son regard que par à-coups, selon un clignotement qui lui permet de maintenir à distance la violence contenue par l'image.

La fusion de l'opérateur avec son œil instrumental ne saurait donc résumer à elle seule les troubles sensoriels causés en situation de surveillance militaire. C'est aussi, dans certaines situations, l'écart entre l'observateur humain et ses images « opératives » qui entame l'autorité de ces dispositifs. Ainsi les gros plans offrent une représentation presque intolérable du réel ; une image brûlante au contact de laquelle l'œil de Pierre V. se retire vivement. Si l'opérateur maîtrise le dispositif de vision, c'est uniquement à condition de moduler l'intensité avec laquelle les images lui parviennent. Le détail absolu ne peut être soutenu bien longtemps ; ainsi, c'est en se maintenant dans une approximation visuelle générale, percée par de brèves incursions dans la trame infime du réel (les corps ciblés soudainement révélés en gros plan), qui rend la vision opérationnelle praticable. La possibilité d'une distance à l'image rend cette image maniable. Pierre V. l'énonce : « il y a toujours quelqu'un derrière la caméra ». C'est que l'opérateur ne s'est pas tout à fait identifié à sa caméra. Il se tient en retrait, en deçà

---

2021>

688 *Ibidem*.

689 *Ibidem*.

(« derrière »), et dans ce retrait réside la possibilité d'opter pour une vision moins précise que ce que le dispositif est susceptible d'offrir. D'où la leçon paradoxale du film de Weber : on ne voit bien qu'à condition de raréfier ce que l'on voit. « Plus les pilotes voient, moins ils croient à ce qu'ils voient », énonce la voix over : les images en excès vont à rebours de leur propre intelligibilité, et ne restent valables, dans un régime d'élucidation du visible, qu'à l'occasion d'un détournement volontaire de l'œil de l'opérateur.

« Il n'y aura plus de nuit » : par ce ton divinatoire, le titre indique une transformation sensible globale, au-delà du domaine de la guerre. À plusieurs reprises, on sent dans les propos rapportés de Pierre V. que les dispositifs de vision militaire dépassent le champ des opérations armées. La surveillance militaire fournit d'abord une manière inédite d'observer des corps, qui ne se préoccupe plus d'entrer en contact, par le visage et l'identification, avec ceux qu'elle perçoit. Ainsi Pierre V. anticipe-t-il une manière de mener la guerre avec « des silhouettes, mais plus de visage, plus de réciprocité, plus de face-à-face ». L'objet visible qui ne tolère aucun échange de regard, aucun discours par la juxtaposition ou le montage, c'est précisément ce que Serge Daney définit sous le terme de « visuel », par opposition à l'« image » : « Quand le montage est devenu impossible, c'est du visuel, c'est-à-dire du tautologique, du solipsisme. La cible vue du point de vue de l'appareil qui va la détruire, c'est le visuel pur »<sup>690</sup>. *Avoir un visuel* : c'est l'arme qui parle d'un corps qui ne pourra jamais lui renvoyer sa propre image. Une « visuel » d'autant plus traitable en tant que cible qu'on y a évincé le visage. Plus grande chose, donc, ne rapporte l'opérateur à la réalité de ce qu'il traite par écrans interposés, c'est-à-dire des vies humaines.

Plus rien ne le rapporte non plus à la réalité du monde où son œil promène. L'annulation de la nuit en forme le symptôme le plus évident : sans rapport circadien au jour et à la nuit, la vision militaire semble avoir atteint un point d'indifférence absolu à l'expérience empirique du monde. Les dispositifs de surveillance militaire émettent leur propre lumière solaire : difficile de ne pas y voir la preuve d'une rupture avec la prise de vue comme témoin d'un rapport de restitution objective du réel. Que reste-t-il de ce rapport quand le dispositif d'observation conditionne lui-même l'état de ce qu'il observe (en le baignant ici d'une lumière artificielle) ?

Pourtant, on pourrait argumenter du contraire. Les derniers plans du film se laissent

---

<sup>690</sup>Serge Daney, « La guerre, le visuel, l'image », *Trafic*, No. 50, été 2004, p. 443.



aller à cette contemplation d'un monde nocturne vu comme en plein jour. On y a la sensation d'un lâcher-prise des fonctions opératoires de l'œil instrumental, et d'une pure contemplation d'un monde révélé sous une apparence inédite. Ces plans n'expriment aucun projet stratégique. Ils ne semblent procéder d'aucune autre intention que de laisser aller l'œil mécanique à la révélation d'apparences radicalement nouvelles. Ainsi, on perçoit la crête d'une montagne et les étoiles luminescentes dans un ciel pâle [Fig. 221], les branches d'un cactus [Fig. 222], une route balayée par les phares d'une voiture [Fig. 223], les lumières d'une ville ou d'un complexe militaire, au loin [Fig. 224].

Les plans en question sont tirés d'une vidéo intitulée « COLOR NIGHT VISION », postée sur YouTube le 22 juin 2016<sup>691</sup>, et dont la description renvoie à la fiche technique du dispositif X27, développé par l'entreprise de techniques de vision militaire américaine X20<sup>692</sup>.

L'effet de ces images dans le film de Weber est particulièrement frappant. Jusqu'ici, les drones et satellites avaient fourni des images surplombantes, en plongée complète ou presque. Ce point de vue culminant signifiait visuellement la domination militaire et technologique, qui permet le déploiement d'un regard englobant la totalité d'un territoire. Ces derniers plans tournés à la caméra X27 ont la valeur esthétique et symbolique d'un retour sur terre. L'impression d'une autonomie de perception assurée par la machine (relevée notamment par Rasmi) est soudain minimisée, puisque l'opérateur fait retour : par l'aspect tremblé de l'image, on devine la main qui tient l'appareil, et le corps filmé exprime sourdement sa présence derrière la machine de vision. Richard Bégin désigne par le concept de mobilographie « pratique d'inscription rendue concevable par des appareils techniques permettant l'inscription ou l'enregistrement de cette mobilité »<sup>693</sup>. Cette écriture du corps filmant, qui paraît à l'image avec plus d'acuité et d'importance que la nature de ce qui est filmé. Alors l'image, en tant qu'objet-relai d'un corps, peut être qualifiée de « somatique » :

Peu importe alors que l'événement soit visible ou non, seule la présence physique importe dans la compréhension d'un événement se conjuguant de fait à la situation physique d'un individu appareillé. L'appareil numérique mobile permet donc en quelque sorte une écriture particulière du désastre, soit, plus précisément, une inscription de la mobilité du témoin<sup>694</sup>.

Dans le contexte de la surveillance militaire, ce retour de la mobilité du témoin est un événement de grande ampleur. Toute l'ingénierie est en effet guidée par la désincarnation du

691<https://www.youtube.com/watch?v=8bTgG2Ft4xQ> [consulté le 30 août 2021]

692<https://www.x20.org/color-night-vision/> [consulté le 30 août 2021]

693Richard Bégin, « L'image au corps », *Vertigo*, Vol. 1, No. 48, 2015, p. 6.

694Richard Bégin, « Mobilographie et mobilogénie du désastre », *ArtPress* 2, No. 29, « L'art dans le tout-numérique », mai-juin-juillet 2013, p. 51.

regard. C'est même précisément à la mesure de cette désincarnation que se mesure l'objectivité des dispositifs de surveillance, selon les critères de régulation de la prise de vue dont Lorraine Daston et Peter Galsion ont écrit l'histoire<sup>695</sup>. L'inscription du corps du filmeur dans la prise de vue advient donc à rebours de ce projet. Car ce corps exprime à chaque déplacement de la caméra une certaine naïveté pour ce qui est perçu. Une naïveté, voire une forme d'émerveillement. En tout cas, l'image somatique qui clôt *Il n'y aura plus de nuit* indique que le corps surveillant *fait à nouveau partie du monde*. Cette incarnation retrouvée est au moins aussi signifiante que la transformation sensible du monde. Bien sûr, cet étrange ciel à la fois lumineux et truffé d'étoiles permet de considérer que le regard surveillant se déploie dans un rapport parfaitement dénaturé au réel. Mais d'autre part, la somatisation de l'image dessine un autre avenir. Il n'y a plus de nuit, certes, mais nous sommes revenus sur terre pour le constater. Et la surveillance « de pointe » (dont la caméra nocturne X27 est ici l'incarnation) invite le regard du côté du vagabondage et de la contemplation.

Rasmi mentionne les quelques plans où l'opérateur semble s'être laissé aller une fascination déliée de toute efficacité :

Parfois, ces enregistrements contiennent, eux-mêmes, des moments imprévus de résistance au dispositif de visualisation et de domination guerrier, mis à l'arrêt par des interruptions ludiques. Par exemple, lors d'une séquence où la caméra-regard du soldat semble avoir oublié son objectif de surveillance et suit, distraite et songeuse, les jeux d'un groupe d'enfants. Ou encore : dans une autre séquence, l'image se rapproche d'un jardin où un groupe de personnes est attablé pour un repas<sup>696</sup>.

La distraction, le songe, réapparaissent dans ces plans tournés à la X27 : on croit avoir surpris l'opérateur rêvant de ces étoiles étranges, et trouvant dans la nuit annulée un paysage digne de contemplation. Les légers tremblements du cadre, les variations du point et les brusques panoramiques montrent que nous avons affaire à un tournage immaîtrisé, voire improvisé. La caméra n'établit pas un lien de maîtrise entre l'opérateur et le monde filmé. Au contraire, ces images rendent palpables une certaine fébrilité de la prise de vue, et offre à la fin de ce catalogue d'images opératoires une certaine promenade visuelle. En cela, *Il n'y aura plus de nuit* esquisse finalement la possibilité d'un usage non-opératoire de l'image. Il s'agit même d'une tentative de « libération » par le montage, selon Rasmi :

L'enjeu principal du travail d'Eléonore Weber se situe, finalement, dans la tentative de libérer ces captations visuelles de leur efficacité opérationnelle, de leur fonctionnement fatal. Il s'agit, en ce sens, de produire des écarts cinématographiques à la place de

<sup>695</sup>Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, op. cit.

<sup>696</sup>Jacopo Rasmi, « Il n'y aura plus de nuit, Eléonore Weber. Essayer de voir », art. cit.

l'immédiateté instrumentale redoutable qui caractérise le contexte de provenance<sup>697</sup>.

Rasmi exprime ici le renversement du « visuel » de Daney à l'image. Ces usages non-univoques de l'image renvoient en effet les objets opératoires (de l'ordre du visuel) à une signification autre, qui résulte d'un montage : la juxtaposition de ces images en fin de film, après les vues zénithales des drones, pousse à constater que quelque chose a bougé, dans la distribution de l'autorité *via* les dispositifs de vision. Ce corps sensible de l'opérateur, X27 en main, laisse augurer un destin non-léthal de l'image opérationnelle. Il répond en cela aux fugues thermiques dans *Hollow Man* et *Predator*, ainsi qu'aux fusions filmées par Grandrieux dans *La Vie nouvelle* et aux haleines mêlées de l'humain et du végétal dans *Dendromité*.

*Il n'y aura plus de nuit* suit donc un mouvement en trois temps qui reflète, point par point, ce que nous avons constaté à propos des rapports entre cinéma et regard surveillant.

Dans un premier temps, le constat accidentel puis la construction spectaculaire de la disparition des corps causée par les gestes de ces corps : l'épisode des serviettes mouillées démontre une ruse des corps sous surveillance, telle que nous avons pu la constater dans le cinéma des premiers temps et chez John Dillinger. Puis, Weber dresse le constat de l'impuissance structurelle des dispositifs de prise de vue à produire une image fiable de l'objet surveillé – de la même manière, nous avons relevé à l'image les traces des défaillances procédurales de la prise de vue. Enfin, les dernières images d'*Il n'y aura plus de nuit* ouvrent ces images à des usages déliés de leur stricte fonction de surveillance.

---

<sup>697</sup>*Ibidem*.

**CONCLUSION**  
**LE CINÉMA, ART DE LA DISCRÉTION ?**

Le cinéma occupe une place singulière dans l'étude du contrôle visuel. L'approche favorisée par les *surveillance studies* réduit ce rapport à de bien simples données. Soit, d'un point de vue technique, en considérant que le cinéma partage ses appareils de prise de vue avec le regard surveillant, soit en avançant qu'il s'en inspire d'un point de vue narratif. Que le cinéma fournisse de nouveaux instruments techniques au contrôle visuel (en tant qu'ancêtre de la vidéosurveillance) ou qu'il pioche, dans l'exercice du contrôle, des motifs d'invention, on réduit alors ces rapports à une complémentarité qui semble évidente.

Nous avons cherché à montrer que cette complémentarité est en réalité bien plus complexe qu'il n'y paraît, et que l'image filmique complique l'autorité du regard surveillant plus qu'elle ne la soutient. Le cinéma recense et invente plutôt des manières de mettre surveillance et identification en échec. D'avantage que leur exercice, les insuffisances procédurales de la prise de vue donnent lieu à une invention formelle qui produit aussi un discours politique : le cinéma démontre qu'en manquant à leur fonction de contrôle visuel, les techniques du regard qu'il partage avec les dispositifs de surveillance et d'identification s'offrent à des usages esthétiques et politiques inédits. En cela, le cinéma se trouve doublement à l'épreuve de la surveillance.

D'abord, parce que la surveillance génère en permanence de nouvelles manières de faire image. Cette pléthore forme un premier défi : témoigner de cette profusion de techniques du regard (de l'anthropométrie judiciaire à l'imagerie thermique), puis, à partir de ce témoignage, évaluer la portée politique et l'opportunité figurative qu'offrent ces nouveaux dispositifs. Cet enjeu porte donc sur la faculté du cinéma à rendre compte des instruments du regard issus de la surveillance – puis, au-delà de ce témoignage, à envisager une *poiétique* de l'image filmique qui fasse feu de ces dispositifs. Nous avons ainsi décrit l'intégration des regards surveillants à l'expression cinématographique.

La seconde épreuve est dialectiquement opposée. Elle est soutenue par une hypothèse concurrente : l'image filmique déploie une intelligence concurrente au regard surveillant. Poser cette hypothèse, c'est aller à rebours d'un discours majoritaire, selon lequel l'exercice de la surveillance aurait le monopole de l'innovation. Les œuvres suggèrent plutôt que le cinéma invente ce que nous qualifions de *contrefaçon de soi* : la faculté du corps filmé à détourner l'image par laquelle s'exercent les dispositifs de contrôle visuel.

Le cinéma des premiers temps regorge ainsi de prises de vue où l'on devine, par

accident, des corps qui se cachent ou qui cherchent à se « dissembler », c'est-à-dire à se distinguer de leur propre apparence. Nous avons pu observer, dans des films comme *Life of an American Policeman* (1905) ou *Arrest of Goudie* (1901), que le portrait filmique des forces de l'ordre est ainsi truffé de gestes par lesquels s'exerce une réticence à la prise de vue. Dans la foule qui forme le décor de ces portraits institutionnels, les corps anonymes déploient de brèves et discrètes parades – détournement du regard, évitement de la prise de vue, opposition d'une main ou d'un vêtement à la caméra – qui sapent le pouvoir panoptique du regard filmique. Ces portraits institutionnels « fissurés » par des corps rétifs à la prise de vue signent une première mise en échec de la caméra comme relai du pouvoir surveillant. Ces films ont en effet pour fonction d'établir un jeu de miroir entre le regard de la caméra et celui du policier en action, l'un renvoyant à l'autre son pouvoir de surveillance. Aux marges des plans, les corps qui contournent le champ de vision de la caméra perturbent cette auto-célébration des deux agents du contrôle visuel, caméra et agents. Ces films imposent un constat : certains corps se montrent incontrôlables. En marge de ces portraits, plusieurs œuvres démontrent que les auteurs des films eux-mêmes s'approprient la réticence à la prise de vue comme motif spectaculaire. Dans les deux films jumeaux de 1904, *Photographing a Female Crook* et *Subject for the Rogues' Gallery*, les grimaces de la captive, face à l'appareil de photographie judiciaire, en forment l'image emblématique. Ces gestes de défiguration volontaire, dont nous avons rappelé qu'ils provenaient de l'histoire de la lutte contre leur fichage photographique, des suffragettes aux condamnés au bagne, démontre la place ambiguë du cinéma face aux corps qui résistent à la prise de vue. D'une part, on peut y déceler une manière d'intégrer le cinéma au dispositif de capture de l'identité par l'image : là où la photographie se trouve mise en échec par ces torsions du visage, le cinéma prend le relai et recueille, à la faveur d'un lent travelling avant, le portrait d'une femme que la grimace ne saurait sauver. D'autre part, on peut lire dans ces films une fascination pour la façon dont les individus (les individus, en particulier), se défont du contrôle visuel avec leurs propres moyens physiologiques.

On mesure également l'incursion des détournements du regard surveillant à la lumière d'œuvres de fiction. L'autorité du contrôle visuel, portée notamment par les discours crâneurs de l'anthropométrie judiciaire, suscite au début du XXe siècle une fascination pour le détournement de l'apparence physique ; l'acte d'image provient à la fois des techniques de prise de vue et des corps sous surveillance. La série cinématographique des *Fantômas* de Louis Feuillade (1914-1915) déploie ainsi, par des moyens proprement cinématographiques,

le spectacle d'un corps qu'on ne saurait réduire à une image unique. Le principe du corps morcelable du personnage, démontable et remontable à l'envi, calqué sur le (dé)montage de l'image filmique, suggère alors qu'on ne saurait associer cinéma et identification anthropométrique. La méthode anthropométrique théorise et applique la dimension métonymique du corps : chaque fragment se rapporte à une identité unique et infalsifiable. Au contraire, le Fantômas de Feuillade désorganise l'organisme au gré d'un démontage visuel qui se pose en concurrent direct de l'ordre anthropométrique.

Nous avons démontré comment s'exerce, par la suite, une certaine coïncidence entre une criminalité physiologique réelle et son expression cinématographique, dans la production hollywoodienne contemporaine du transformisme criminel de John Dillinger. *Big Brow Eyes* (Raoul Walsh, 1936), *Charlie Chan : Dark Alibi* (Phil Karlson, 1946) et *Hollow Triumph* (Steve Sekeley, 1948) témoignent à ce titre des falsifications du corps qui inquiètent au même moment la science criminelle, à savoir la détérioration des empreintes digitales et les reconfigurations du visage par la chirurgie. Ces œuvres s'inscrivent à un moment de concurrence ouverte entre l'industrie et l'autorité fédérale : clairement charmés par les figures de criminels, les producteurs se voient sommés par le *Bureau* de ne pas représenter, de près ou de loin, le moindre personnage inspiré des frasques de Dillinger. Ainsi se déploient, d'œuvre en œuvre, des représentations ambiguës de la criminalité par contrefaçon de soi : les personnages de fins limiers et de techniciens habiles résolvent des enquêtes en identifiant des empreintes factices mais, ce faisant, ils rendent visible une forme de magie criminelle directement inspirée de Fantômas. Alors, la résolution habile du mystère n'arrive peut-être pas à la hauteur de la prouesse consistant à forger, à la surface de son propre corps, des signes contrefaits.

Puis, à l'aube de l'ère numérique, la fascination pour le corps anthropométrique laisse place à une investigation portant sur les défaillances de la prise de vue elle-même. On assiste alors à la transformation de ces défaillances en moyens d'invention visuelle : les images ambiguës, floues et imprécises, qui signent l'échec de certains dispositifs dans une perspective de surveillance (la vision thermique, en particulier), alimentent au cinéma un renouvellement formel foisonnant. La question politique des limites de la prise de vue accompagne alors, plus que jamais, une investigation esthétique. L'image en faillite sur un plan purement opératoire, incapable de surveiller ou d'identifier, s'abandonne à l'hallucination visuelle, à l'abstraction, et à une approche purement chromatique de la représentation filmique. Plusieurs cinéastes situés

aux extrêmes du spectre de la production filmique s'emparent ainsi, à partir des années 1980, des errements de la vision instrumentale, pour penser les conditions d'expression du monde sensible délié de toute logique d'identification. Des œuvres expérimentales s'emparent de cette problématique : celles de Mara Mattuschka (*Nabelfabel*, 1984, et *Kugelkopf*, 1985), aux frontières de la défiguration plastique et de la figuration filmique ; le *Wearable Face Projector* de Jing-cai Liu (2017), reprise politique (ou politisée, plutôt) du dispositif cinématographique comme masque de lumière ; le film *Dendromité* de Karine Bonneval (2015), où la perception des émissions de CO2 dessine à la surface de l'écran des zones d'indistinction entre le corps humain et le monde végétal.

Le cinéma de studio américain (*Hollow Man*, Paul Verhoeven, 2000 ; *Predator*, John McTiernan, 1987) et un certain cinéma d'auteur (*La Vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002 ; *Dragonfly Eyes*, Xu Bing, 2015) démontrent également que la plasticité de l'image filmique, et sa disponibilité à des formes de sensibilité non-optiques, engagent le cinéma dans une voie distincte, sinon concurrente, au paradigme de l'attestation par l'image.

Au-delà des parades profilmiques, les impuissances et les ratés de la prise de vue deviennent, d'œuvre en œuvre, un sujet d'investigation formelle récurrent. Au fil du temps, le cinéma apprivoise sa propre mal-voyance au point d'en faire un mode d'expression sensible à part entière. L'approximation visuelle comme dimension créative de la représentation filmique permet de s'écarter d'un rapport politique négatif assez pauvre (« le cinéma s'oppose à l'exercice de la surveillance ») pour identifier, dans cette opposition, l'origine de véritables propositions esthétiques (« le cinéma, en représentant l'échec du regard surveillant, éprouve ses propres modalités d'expression, et en forge de nouvelles »).

Le chemin que nous avons tracé propose l'analyse cohésive d'un phénomène dispersé, à savoir la façon par laquelle les images « défectueuses » sur le plan procédural révèlent, pour l'invention filmique, une portée politique et esthétique de premier ordre. Pour témoigner de cette réponse par l'analyse, nous avons cherché à mettre en évidence les limites d'une approche purement chronologique. Certains moments forment des unités signifiantes : pensons au début du XXe siècle, et à l'institutionnalisation des portraits filmiques de la police, ou bien aux années consécutives à la mort de Dillinger, qui ont aiguillé la représentation de la chirurgie criminelle). Mais dans une très large mesure, la question des limites procédurales de la prise de vue et du destin esthétique de ces limites forme un problème transversal qui ne saurait être résolu par une approche strictement régulière. L'étude de la contrefaçon de soi au



cinéma implique plutôt de mesurer la diversité des manières de procéder. Cette diversité est à la fois la source d'un problème méthodologique et l'indice de la richesse de la question posée aux œuvres. Nous avons ainsi cherché à identifier, dans ces images d'origines si variées, des éléments susceptibles de répondre à cette question transversale tout en rendant compte de leur singularité. Pour cela, notre propos met en évidence une certaine *raison d'être* commune aux œuvres abordées, qui dépasse l'historicisation stricte des œuvres comme seul mode d'élucidation des logiques visuelles : le constat, l'appropriation, puis l'invention de manières de soustraire l'image filmique à la logique du contrôle visuel.

Dans une lettre du 12 avril 1979 adressée à la cinéaste Carole Roussopoulos, Jean-Luc Godard évoque le grand absent de cette thèse sur la contrefaçon de soi : le cinéaste lui-même.

Je pense à toi quelquefois, même si ça t'étonne. Je me demande ce que tu deviens avec ton petit Sony noir et blanc.

Je me demande aussi quelquefois ce que sont devenus tous ceux que tu as filmés, aux quatre coins de France et du monde.

L'ouvrière de Troyes, le cédétiste de Besançon, la pute de Lyon, les deux sœurs, et le combattant, et l'avortée, et l'avocat, et la panthère noire, et Geronimo.

J'avais pensé une fois te demander d'aller à leur recherche, avec un petit VHS couleur cette fois. On appellerait ça comme Dumas vingt ans après, car ça serait un vrai film d'aventures, en tous cas pour les retrouver.

Mais je me demande aussi pourquoi les gens de cinéma ont tellement envie de filmer les autres avec tellement de frénésie. On ne peut pas avoir besoin de tout le monde comme ça.

Sans doute que ceux qui font des films n'ont pas vraiment besoin de ce qu'ils enregistrent pour eux-mêmes, pour améliorer leur vie. En fait, ils ont tendance à se cacher derrière l'image de l'autre, et l'image sert alors à effacer<sup>698</sup>.

Godard suggère ici une fonction substitutive de l'image filmique, les corps filmés prenant la place du corps filmant. Filmer exprime alors un effet occultant, avec une efficacité croissante, de ce corps filmant, l'image venant épaissir symboliquement, de strate en strate, le voile qui le cache. Les rapports de regards sont inversés, par rapport à ce que nous avons cherché à évaluer jusqu'ici. Il ne s'agit plus de considérer le dispositif filmique comme instrument du contrôle visuel, mais comme *objet* du regard. Godard théorise l'acte de prise de vue, et non seulement le fait de se trouver filmé, comme exercice de camouflage. Un exercice, on le devine, quelque peu paranoïaque : la « frénésie » de tournage indique une pulsion d'effacement de soi, quelque chose de maladif. On filme alors pour ne pas être vu.

Dans un essai à la fois philosophique et poétique, Pierre Zaoui consacre à la notion de discrétion des pages qui articulent exercice du regard et effacement de soi :

---

698 Jean-Luc Godard, « Lettre à Carole Roussopoulos », *Cahiers du Cinéma*, No. 300, Mai 1979, p. 30.

Le discrétion ne peut se réduire ni à une simple question de bonne tenue ou de juste réserve privée, ni à une joie réservée aux âmes publiques qui de temps en temps auraient bien le droit de s'égayer dans la (re-)découverte que les autres existent. C'est au contraire une expérience politique paradoxale qui concerne tout le monde bien qu'elle n'advienne qu'à quelques-uns ou de manière micropolitique : celle de *voir* joyeusement se déplacer les places, les voix, les attentions, tout en reconnaissant que le seul qui puisse opérer un tel déplacement, c'est celui qu'ordinairement on ne voit pas – le timide, l'anonyme, le sans-place, le sans-titre<sup>699</sup>.

La discrétion, c'est *voir* : voilà une définition bien paradoxale proposée par Zaoui, qui rejoint en réalité ce que décrit Godard à propos de l'image qui « sert alors à effacer ». La discrétion forme ici aussi le véritable motif de la projection du regard : derrière le regard, le corps se retire. À mesure que le corps se retire, le regard se déploie. On ne filme alors que pour exercer le privilège de « celui qu'ordinairement on ne voit pas ». D'où l'esquisse d'un rapport qui pourrait assimiler, davantage qu'une parenté technologique axée autour de l'objet-caméra, davantage qu'une pulsion voyeuriste, l'exercice du regard cinématographique à une forme de surveillance : on filme, on surveille, pour mieux percevoir comment le monde se comporte à notre insu. Pour mieux le percevoir, ou pour mieux feindre d'y avoir accès : sauf cas particuliers<sup>700</sup>, la fiction cinématographique est toute entière articulée autour du déni de la caméra, comme si le monde filmé n'avait pas conscience de l'être.

Dans ce rapport, où ne voit qu'à condition de ne pas être vu et la résistance à la prise de vue est antérieure à son exercice : ceux qui filment se retirent par précaution, préférant échapper au régime de révélation par l'image dont ils sont eux-mêmes les architectes. On perçoit ici la réversibilité des rôles de surveillant et de surveillé : le filmeur, avatar du surveillant, trouve dans l'acte de filmer une technique de résistance à la prise de vue. Filmer, c'est s'assurer de n'être pas soi-même filmé.

Le réalisateur iranien Jafar Panahi illustre, dans ses méthodes de tournage comme dans les choix de cadrage et de montage, l'idée que filmer n'est pas une technique de surveillance, mais au contraire, une technique de camouflage. Depuis *Le Ballon blanc* (1995), caméra d'or du premier long-métrage au festival de Cannes, l'œuvre filmique de Panahi trouve à l'international une reconnaissance importante. Ses films mettent en évidence certaines privations de liberté imposées par les gouvernements de la République islamiste d'Iran. *Le*

---

<sup>699</sup>Pierre Zaoui, *La Discrétion. L'art de disparaître*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013, p. 38.

<sup>700</sup>Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Etoile, coll. « Essai », 1988 ; André Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, op. cit.

*Cercle* (2000) raconte ainsi les ruses de femmes prisonnières – ruses vaines, l'oppression masculine et policière les conduisant à nouveau en prison, dans un cycle implacable. Depuis 2005 et le retour au pouvoir des conservateurs, avec l'élection de Majmud Ahmadedjad, toute pensée critique envers le régime est sévèrement brimée, voire interdite. En 2010, Panahi et Mohammad Rasoulof, également réalisateur iranien, sont condamnés à six ans d'emprisonnement et vingt ans d'interdiction de tournage, pour « réaction contre la sécurité nationale et propagande contre le régime »<sup>701</sup>.

Avant même cette condamnation, Panahi avait adapté sa façon de tourner sous surveillance<sup>702</sup>, en mettant en place « une technique très personnelle : la double équipe. Se sachant surveillé étroitement par les autorités, Panahi avait pris l'habitude de tourner avec une caméra qui mobilisait l'attention de ceux qui l'espionnaient, laissant le champ libre pour l'autre équipe de tournage »<sup>703</sup>. Du cinéma comme leurre : la double équipe permet de trouver dans le clonage de soi-même une technique de détournement du regard surveillant. Cette ruse illustre exactement ce que décrit Godard, à savoir la possibilité de se soustraire du champ du visible en filmant. Le cinéma tout entier fournit les instruments d'une contrefaçon de soi : pas simplement le dédoublement du réel en son double filmique, mais le dédoublement de l'équipe de tournage elle-même.

Le cas de Panahi décrit bien la puissance pragmatique du cinéma en tant que technique de clonage du réel. La ruse de la « double équipe » ancre la contrefaçon cinématographique dans une urgence politique. On peut même considérer que cette contrefaçon est une condition indispensable dans la situation de surveillance où se trouve le réalisateur iranien : Panahi ne peut filmer que camouflé, semant des leurres à son image dans Téhéran comme autant de fausses pistes. Cette ruse rejoint ce que décrit Paul Virilio à propos du désir de disparition de l'aviateur et propriétaire majoritaire des studios RKO, Howard Hughes. L'esprit paranoïaque de Hughes conçoit diverses manières de disparaître du regard public. L'une de ces techniques vise une forme d'invisibilité par démultiplication de soi. Cherchant à se rendre introuvable en se situant « nulle part », Hughes multiplie les indices de sa présence simultanée en plusieurs endroits, se procurant frénétiquement des « Chevrolet de série particulièrement banales » et

701« Jafar Panahi, itinéraire d'un réalisateur obstiné qui dérange », *Télérama*, 15 avril 2015 [en ligne] <https://www.telerama.fr/cinema/jafar-panahi-itineaire-d-un-realisateur-obstine-qui-derange.125483.php> <consulté le 8 août 2021>.

702Ainsi que les modes de diffusion de ses films : l'anecdote veut que *Ceci n'est pas un film* soit « parvenu au Festival de Cannes sous forme de clé USB cachée dans un gâteau » (Christine Dallot, « Dans le taxi de Jafar Panahi », *Cahiers Jungiens de psychanalyse*, Vol. 2, No. 142, 2015, p. 129.)

703« L'Iran châtie Jafar Panahi », *Libération*, 21 décembre 2010 [en ligne] [https://www.liberation.fr/cinema/2010/12/21/l-iran-chatie-jafar-panahi\\_702106/](https://www.liberation.fr/cinema/2010/12/21/l-iran-chatie-jafar-panahi_702106/) <consulté le 8 août 2021>.

« ses avions ou ses voitures, garés ici ou là, inutilisés, abandonnés aux intempéries pendant des années sur les parcs de stationnement des divers aéroports »<sup>704</sup>.

Pour Hughes [...], *être c'est ne pas habiter*, *polutropos* comme le Uysse d'Homère, n'occupant pas un seul lieu, il souhaite ne pas être identifiable, mais surtout ne s'identifier à rien. « Il est personne parce qu'il ne veut être personne et que pour être personne, il faut être à la fois partout et nulle part ». Ce goût pour l'absence ubiquitaire, il va d'abord le satisfaire en ayant recours aux divers médias techniques, en battant ce qui était à l'époque le record idéal : le 14 juillet 1938, son Lockheed-Cyclone, ayant accompli le tour du monde « par le grand arc de cercle », pose ses roues sur l'aérodrome de Floyd Bennet Field d'où il s'était envolé le 10 juillet : il roule et revient dans son hangar *au point précis dont il était parti*<sup>705</sup>.

« L'absence ubiquitaire » de Hughes caractérise aussi la situation où se trouve Panahi. Dans *Taxi Téhéran* (2015), en particulier, le réalisateur iranien met en scène sa propre condition de filmeur furtif. À bord d'un taxi, Panahi circule d'un quartier à l'autre de Téhéran, accueillant divers personnages qui fournissent, de récit en récit, les éléments d'un portrait de la vie sous le Régime islamique d'Iran. La voiture est équipée de caméras fixées sur la tablette avant qui permettent d'établir un champ-contre champ entre Panahi, au volant, et ses passagers successifs. Panahi dispose également d'une autre caméra braquée sur la route, devant le pare-brise avant. La voiture forme un dispositif filmique complet, filmée (à l'intérieur, dans l'habitacle) et « filmante » (en tant que support mobile d'une caméra braquée sur l'extérieur). À la fois source et objet du regard, elle se trouve ainsi partagée entre deux types de mobilité. L'une se déploie à l'échelle de la ville entière, le déplacement de la voiture opérant un montage visuel et narratif entre les quartiers de Téhéran. L'autre a lieu à l'intérieur même de l'habitacle, au rythme de la succession des passagers et des piétons conversant avec Panahi par sa fenêtre ouverte : des individus de passage qui semblent tous liés au cinéma d'une manière ou d'une autre : un ami producteur, un vendeur de films et de disques piratés, la nièce de Panahi filmant son oncle avec un petit appareil numérique pour un projet scolaire. Rappelons qu'en-deçà du dispositif de mise en scène, la mobilité est la condition de possibilité du tournage : la circulation permanente du taxi permet au cinéaste de minimiser les risques d'être identifié en cours de tournage. La discrétion prend alors la forme d'une itinérance au carré, le véhicule traversant la ville et se trouvant traversé par des personnages successifs.

Si la surveillance conditionne le dispositif filmique, elle forme également un sujet de conversation et de mise en scène. Une séquence le démontre. Panahi raccompagne sa nièce chez elle après l'école. En chemin, il trouve un ancien ami. Panahi l'accueille dans son taxi, à

---

704Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, op. cit., p. 31.

705Ibidem, pp. 29-30.

l'arrêt. L'homme lui donne une tablette numérique contenant les images de vidéosurveillance d'une agression qu'il a subie un mois plus tôt, puis s'absente quelques instants chez un vendeur de boissons. Panahi consulte ses images sans que nous puissions les voir ni les entendre [Fig. 225]. L'homme revient, Panahi manipule la caméra de son tableau de bord pour suivre le retour de l'homme jusqu'à sa voiture [Fig. 226 ; Fig. 227]. Panahi demande à revoir les images, l'homme manipule la tablette numérique, lui montre ce qu'a filmé une autre caméra de surveillance. Il explique avoir identifié son couple d'agresseurs, mais hésite à les dénoncer : il a encore en tête l'exécution de deux auteurs de racket et ne souhaite pas la mort de ceux qui l'ont agressé. Pour cause : connaissant leur identité, il sait qu'ils l'ont volé par pure nécessité, et que le butin leur a permis de sortir d'une situation « désespérée ». L'homme en garde un souvenir ému et éprouvant, il songe qu'un film inspiré de l'événement pourrait l'aider à surmonter son émotion. « Même si toi, tu ne peux pas tourner ce film, peut-être qu'un autre réalisateur pourrait en faire une histoire ». Un homme les interrompt alors en frappant à la vitre du passager : il paraît découpé jusqu'au cou par le cadre de la fenêtre, nous n'en voyons que l'uniforme de la boutique de boissons, il apporte deux verres d'une couleur aussi vive que son uniforme [Fig. 228].

Le serveur s'éloigne, le passager révèle : « C'est lui, mon agresseur ». Panahi fait alors vivement pivoter la caméra posée sur le tableau de bord, mais l'homme a déjà traversé la rue. On ne voit plus de lui qu'une silhouette orange bientôt disparue, comme balayée par le passage d'une voiture dans le champ de la caméra [Fig. 229 ; Fig. 230 ; Fig. 231].

Cette séquence met en scène deux images invisibles. La première est celle de l'agression. L'image existe, mais elle n'est pas dévoilée par le film ; nous ne connaissons de cette agression qu'un récit rapporté par la victime. À la limite, on en perçoit la violence par l'air grave de Panahi au moment où il consulte la vidéosurveillance. L'autre image invisible est celle du visage du coupable. Il était pourtant juste là, mais le dispositif filmique installé dans le taxi n'a pas permis de l'apercevoir : le cadre de la fenêtre passager d'une part, et la caméra avant de l'autre, trop tardivement tournée vers l'homme, n'ont pas permis d'en révéler le visage.

Par deux fois, le dispositif filmique littéralement conduit par le réalisateur n'a pas été en mesure de fournir des images de surveillance. Cette séquence suggère plutôt que la raison d'être du cinéma est ailleurs : technique de dissimulation du cinéaste lui-même, le dispositif

filmique ne saurait satisfaire une fonction de surveillance qu'il a pour fonction d'enrayer. Voici en somme la leçon silencieuse du film de Panahi : le cinéma, art de la discrétion, « art de *voir* joyeusement se déplacer les places, les voix, les attentions »<sup>706</sup>, n'a pas pour vocation de profiter de sa situation furtive pour déployer un regard surveillant. Qu'il en soit incapable ou qu'il choisisse délibérément de ne pas le faire importe peu : le cinéma forme le point de suspension, et non le relai, du contrôle visuel.

---

<sup>706</sup>Pierre Zaoui, *La Discrétion. L'art de disparaître*, op. cit., p. 38.

## **BIBLIOGRAPHIE**

*I<sup>st</sup> News*, « This Wearable Face Projector can Help You Can Facial Recognition Systems », <https://1stnews.com/this-wearable-face-projector-can-help-you-con-facial-recognition-systems/>

ABOUT, Ilse. « Les fondations d'un système national d'identification policière en France (1893-1914). Anthropométrie, signalements et fichiers », *Genèses*, No. 54, mars 2004, pp. 28-52.

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995.

———. *Nudités* [2009], Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

AGUIRRE, Sylvie. *L'ombre de la caméra. Essai sur l'invisibilité dans le cinéma hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002.

AINSWORTH MITCHELL, Charles. « Science and the Investigation of Crime », *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 69, No. 3570 (22 avril 1921), pp. 353-364.

ALBRECHTSLUND, Anders et DUBBELD, Lynsey. « The Plays and Arts of Surveillance : Studying Surveillance as Entertainment », *Surveillance & Society*, No. 3, Vol. 2/3, 2005, pp. 216-221.

ALLEN, Robert C. *Vaudeville and Film : 1895-1915, A Study in Media Interaction*, New York, Arno Press, 1980.

ALTMAN, Rick. « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, média et l'avènement du son », *Cinémas*, hiver 1999, Vol. 10, No. 1, pp. 37-53.

AMOORE, Louise et RALEY, Rita. « Securing with algorithms : Knowledge, decision, sovereignty », *Security Dialogue*, Vol. 48, No. 1, pp. 3-10.

ANDRÉ, Emmanuelle. « De l'indice visuel à la trace fantomatique (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914) », *Double Jeu. Théâtre/Cinéma*, Vol. 8, « Les images aussi ont une histoire », 2011, pp. 97-114.

———. « La pornographie au scalpel (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988) », revue *Textuel*, No. 2, « Pornographiques », décembre 2015, pp. 125-131.

———. « L'insecte magnifié au cinéma », *Trafic*, No. 106, été 2018, pp. 117-127.

———. *L'Œil détourné. Mains et imaginaires tactiles au cinéma*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020.

ARASSE, Daniel. *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

———. *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1998.



- . *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2009.
- ARNAUD, Diane. *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Paris, Rouge Profond, 2012.
- . *Imaginaires du déjà-vu. Resnais, Rivette, Lynch et les autres*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2017.
- ASSELIN, Olivier. « Le Corps subtilisé. L'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma », *Jeu. Revue de théâtre*, Vol. 3, No. 88, 1998, pp. 118-122.
- AUERBACH, Eric. *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne* [1938], Paris, Éditions Macula, coll. « Argô », 2ème édition, 2017.
- AUERBACH, Jonathan. *Body Shots : Early Cinema's Incarnations*, Los Angeles, University of California Press, 2007.
- AUMONT, Jacques. *Du Visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile / Cahiers du Cinéma, 1992.
- (dir.). *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque Française / Musée du cinéma, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, 1994-1995.
- . *L'image* [1990], Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2ème édition, 2000.
- . *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2009.
- . *Le Montage, « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 4ème édition enrichie, 2020.
- Babels (collectif), *La Police des migrants : Filtrer, disperser, harceler*, Paris, Éditions Le passager clandestin, coll. « Bibliothèque des frontières », 2019.
- BALÁZS, Béla. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* [1924], Belval, Circé, 2010.
- BARTHES, Roland. « En sortant du cinéma » [1975], *Communications*, No. 91, 2012, pp. 123-127.
- . *La Chambre Claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- BATAILLE, Georges. *L'Erotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2011.

- BAUDOUIN, Philippe et BERTON, Mireille. « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et science des fantômes », *1895*, No. 76, 2015, pp. 66-93.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. 7E Art, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités Esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.
- BEAN, Keith. « Escapee Cheered After His Re-Capture », *The Mail*, 29 Juin 1946, p. 2.
- BEAUMARCHAIS (DE), Pierre Augustin Caron, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* [1784], in *Œuvres Complètes*, Paris, Laplace, 1876.
- BECKER, Daniel, FISCHER, Annalisa et SCHMITZ, Yola. *Faking, Forging, Counterfeiting : Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018.
- BÉGIN, Richard. « L'inter-immédiateté de l'instant photographique », in *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2002, pp. 321-331.
- . « Mobilographie et mobilogénie du désastre », *ArtPress* 2, No. 29, « L'art dans le tout-numérique », mai-juin-juillet 2013, pp. 50-52.
- . « L'image au corps », *Vertigo*, Vol. 1, No. 48, 2015, pp. 5-16.
- BEHRENS, Roy R. « The Role of Artists in Ship Camouflage During World War I », *Leonardo*, Vol. 32, No. 1, 1999, pp. 53-59.
- BELLOUR, Raymond. *L'Entre-Images. Photographie-Cinéma-Vidéo*, Paris, Éditions de La Différence, 1990.
- . *L'Entre-Images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L./Trafic, 1999.
- . *Le Corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L./Trafic, 2009.
- BELTING, Hans. *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2013.
- BENJAMIN, Walter. « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings* [1787-1791], Londres et New York, Verso, coll. « Radical Thinkers », 2010.
- BERLIÈRE, Jean-Marc. « Police réelle et police fictive », *Romantisme*, 1993, No. 79, « Masques », pp. 73-90.
- BERTHOMIEU, Pierre. *Hollywood. Le temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013.

- . *Hollywood Moderne : Le Temps des voyants*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2013.
- BERTILLON, Alphonse. « Tableau des nuances de l'iris humain », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1892, No. 3, pp. 384-387.
- . *Identification Anthropométrique : Instructions Signalétiques* [1885], Nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée, avec un album de 81 planches et un tableau chromatique des nuances de l'iris humain, Melun, Imprimerie Administrative, 1893.
- BEUGNET, Martine. « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », in Jérôme Game (dir.), *Images des corps / Corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, 2010, pp. 49-68.
- . *L'attrait du flou*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma / Motifs », 2017.
- BFI, « Arrest of Goudie (1901) » [en ligne] <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-arrest-of-goudie-1901-1901-online>
- BHABHA, Homi. « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, Vol. 28, Printemps 1984, pp. 125-133.
- BLÜMLINGER, Christa. « Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) », in Elena Biserna, Precious Brown (dir.), *Cinéma, Architecture, Dispositif*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2011, pp. 294-301.
- . « Techniques, corps et recreations : La pensée anthropologique de Zoe Beloff », in *Ecrans*, 2017, Vol. 1, No. 7, « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », Emmanuelle André, Olivier Cheval et Luc Vancheri (dir.), Paris, Classiques Garnier, pp. 113-124.
- . « La Question de la visibilité selon Harun Farocki », in Patrick Nardin (dir.), *Archives au présent*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2017, pp. 29-45.
- BOILLAT, Alain. « Le héros hollywoodien dans les mailles de la télésurveillance et dans la ligne de mire du drone », *Décadrages*, No. 26-27, pp. 14-47.
- BORDAT, Francis. « De la crise à la guerre : Le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios », in Francis Bordat et Michel Etcheverry (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 65-85.
- BOYER, Elsa. « Harun Farocki : Que voyons-nous venir ? », *Vertigo*, Vol. 1, No. 48, pp. 89-99.

- BRAUN, Martha. « Muybridge le magnifique », *Études Photographiques*, No. 10, Novembre 2001 [en ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/262>.
- BRECHT, Bertolt. *Journal de travail (1938–1955)*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976.
- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2015.
- BRENEZ, Nicole. *De la Figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998.
- British Medical Journal*, « Police Regulation of Prostitution », 4 mars 1865, pp. 224-225.
- BROWN, Meg. « Flip, Flap, and Crack : The Conservation and Exhibition of 400+ Years of Flap Anatomies », *The Book and Paper Group Annual*, Vol. 32, 2013, pp. 6-14.
- BRUNET, François. *La Naissance de l'idée de photographie* [2000], Paris, PUF, 2012.
- BULLOT, Erik. « Éloge du camouflage », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 112/113, été–automne 2010, Paris, Centre Pompidou, pp. 182-191.
- BURCH, Noël. « Porter, or Ambivalence », *Screen*, Vol. 19, No. 4, 1978, pp. 91-106.
- BURDEAU, Emmanuel. *Paul Verhoeven. À l'œil nu*, Paris, Capricci, 2017.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006.
- CAILLOIS, Roger. *Le Mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963.
- . « The Detective novel as game », *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, New York, et Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983, pp. 1-12.
- CAMPBELL, Duncan. « Somebody's listening », *The New Statesman*, 12 août 1988, pp. 10-12.
- . *Surveillance électronique planétaire* [1999], Paris, Allia, 2005.
- CAROU, Alain. « Une nouvelle source de l'histoire, de Boleslas Matuszewski (1898) », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, No. 1, 2012 [en ligne], pp. 18-21.
- CAROU, Alain et LETOURNEUX, Matthieu. « Le cinéma des premiers temps et le "discours médiatique" du crime », *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 75, 2015, pp. 30-47.
- CARTWRIGHT, Lisa et GOLDFARB, Brian. « Radiography, Cinematography and the

- Decline of the Lens », in Jonathan Crary et Sanford Kwinter (dir.), *Incorporations*, New York, Zone Books, 1992, pp. 542-569.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DOUSSET-SEIDEN, Christine. « Genre, normes et langages du costume », *Clio*, No. 36, « Costumes », 2012, pp. 7-18.
- CASTRO, Térésa. « Une cartographie du crime : Les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus*, « Identification, contrôle et surveillance des personnes », 2011 [en ligne] <https://journals.openedition.org/criminocorpus/354>.
- CEYHAN, Ayse. « Enjeux d'identification et de surveillance à l'heure de la biométrie », *Cultures & Conflits*, No. 64, Hiver 2006, « Identifier et surveiller », pp. 33-47.
- CHAMAYOU, Grégoire. *Les Chasses à l'homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2010.
- , *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique éditions, 2013.
- CHATEAUBRIAND (DE), François-René. *Mémoires d'outre-tombe, Tome V*, Paris, Garnier, 1910.
- CHEVALLIER, Jacques. « Arthur Conan Doyle et Edmond Locard, ou comment la littérature a influencé la science », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 120, No. 4 (octobre-décembre 2020), pp. 881-890.
- CHION, Michel. *Le Son. Traité d'acoulogie*, Paris, Nathan-Université, coll. « Cinéma et image », 1998.
- CITTON, Yves. *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012.
- . *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2016.
- CLAERBOUT, David. « Le Silence de l'objectif », *Trafic*, No. 101, Printemps 2017, pp. 45-50.
- CLARENS, Carlos. « Hooverville West : The Hollywood G-Man, 1934-1945 », *Film Comment*, Vol. 13, No. 3, mai-juin 1977, pp. 10-16.
- CLARKE, Roger. « Information Technology and dataveillance », *Communications of the Association for Computing Machinery*, Vol. 31, No. 5, mai 1988, pp. 498-512.
- CLARKE, William J. *The N.M.P. : A Record of the services of the Natal Mounted Police*, Londres, Foreign and Commonwealth Office Collection, 1893.
- COCCIA, Emanuele. *La vie sensible* [2010], Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle, suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*, Lagrasse, Verdier, 2009.

———. « Spectres de l'histoire. Dialogue avec Jean-Louis Comolli », in LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire », 2013.

CONANT, James. « The World of a Movie », in *Making a Difference. Rethinking Humanism and the Humanities*, Niklas Forsberg et Susanne Jansson (dirs.), Stockholm, Thales, 2011, pp. 293-324.

CONRAD, Kathryn. « Surveillance, Gender, and the virtual Body in the Information Age », *Surveillance & Society*, Vol. 6, No. 4, 2009, pp. 280-287.

CORCORAN, Margaret Mary. « State Police in the United States. A Bibliography », *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, Vol. 14, No. 4, Février 1924, pp. 544-555.

COUTIN, Cécile. « Tromper l'ennemi : Le rôle des artistes français dans l'invention du camouflage en 1914-1918 », Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions/Ministère de la Culture, coll. « D'art en question / Actes de colloque », 2019, pp. 21-40.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge et Londres, The MIT Press, coll. « October » 1999.

CUMMINS, Harold. « Attempts to Alter and Obliterate Finger-Prints », *Journal of Criminal Law and Criminology (1931-1951)*, Vol. 25, No. 6, mars 1935, pp. 982-991.

CUNNINGHAM, Andrew. *The Anatomical Renaissance. The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot et Brookfield, Scolar Press, 1997.

CURIE, Pierre. « Sur la symétrie dans les phénomènes physiques », *Journal de Physique*, Vol. 3, No. 1, 1894, pp. 393-415.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Londres et Cambridge, Massachusetts, October et The MIT Press, 1999.

———. « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention », in Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014, pp. 35-54.

*Daily Dot*, « Is This Wearable Face Projector Being Used by Hong Kong Protesters? », 6 octobre 2019, <https://www.dailydot.com/debug/wearable-face-projector-hong-kong-protesters/>

DALLOT, Christine. « Dans le taxi de Jafar Panahi », *Cahiers Jungiens de psychanalyse*, Vol. 2, No. 142, 2015, pp. 129-133.

- DAMISCH, Hubert. « L'échiquier et la forme "Tableau" », *Ligeia*, 2019, No. 169-172, Vol. 1, pp. 29-34.
- DANEY, Serge. *La rampe. Cahier critique 1970–1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983.
- . *Ciné-Journal : 1981-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986.
- . « La guerre, le visuel, l'image », *Trafic*, No. 50, été 2004, pp. 439-444.
- DASTON, Lorraine et GALISON, Peter. « The Image of Objectivity », *Representations*, Vol. 0, Issue 40, « Seeing Science », Automne 1990, pp. 81-128.
- . *Objectivité*, Paris, Les Presses du Réel, coll. « Fabula », 2012.
- DAUDET, Alphonse. « Le mensonge au théâtre », *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, Paris, Librairie de France, 1923, pp. 157-161.
- DE LANDA, Manuel. *War in the Age of Intelligent Machines*, New York, Swerve Éditions, 1991.
- DEBAT, Michelle. *La Photographie : Essai pour un art indisciplinable*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2020.
- DECHERNEY, Peter. « Copyright Dupes. Piracy and New Media in Edison v. Lubin (1903) », *Film History*, Vol. 19, No. 2, « Film and Copyright », 2007, pp. 109-124.
- Defense Systems*, « Sensory overload : Military is dealing with a data deluge », 4 février 2010 [en ligne] <https://defensesystems.com/articles/2010/02/08/home-page-defense-military-sensors.aspx>.
- DELBARD, Nathalie. *Le Strabisme du tableau. Essai sur les regards divergents du portrait*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2019.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation* [1981], Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2002.
- . *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.
- . *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
- DEMENÏ, Georges. *L'Éducation de l'effort. Psychologie — Physiologie*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914.

- DENIS, Vincent. « Imposteurs et Policiers au siècle des Lumières », *Politix*, Vol. 2, No. 74, 2006, pp. 11-30.
- DENZIN, Norman. *The Cinematic Society : The Voyeur's Gaze*, Londres, Thousand Oaks et New Delhi, Sage Publications, 1995.
- DEWITTE, Jacques. *Ce que donner veut dire*, Paris, La Découverte, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.
- . *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010.
- DISALVO, David. « Are Social Networks Messing with your Head ? », *Scientific American Mind*, Vol. 20, No. 7, janvier-février 2010, pp. 48-55.
- DOANE, Mary Ann. « Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator », *Screen*, Vol. 23, No. 3-4, Septembre-Octobre 1982, pp. 74-88.
- DOUPLITZKY, Karine. « Masques Mortuaires », *Médium*, No. 60-61, Vol. 3, 2019, pp. 152-173.
- DUBEY, Gérard. « Les deux corps de la biométrie », *Communications*, Vol. 81, « Corps et techniques », 2007, pp. 153-166.
- DUBOIS, Philippe. « La question des Figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : Note sur *Figura* d'Erich Auerbach », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 1999.
- DUFIEF, Anne-Simone. « Le mensonge est en effet l'élément dramatique par excellence », *Le Petit chose : Bulletin de l'association des amis d'Alphonse Daudet*, Paris, No. 96, 2007, pp. 103-116.
- DURAFOUR, Jean-Michel. « Cinéma Lyotard. Une introduction », *La Furia Umana-paper*, No. 3, « D'une critique de cinéma digne de son nom (en France) », 2013, pp. 121-136.
- . « Cinéma, imprimerie, illisibilité. Une composition anthropologique », *Ecrans*, Vol. 1, No. 7, 2018, « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », pp. 97-112.
- DURAND, Régis. *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », Paris, 2002.
- Encyclopedia.com*, « Public Viewing of John Dillinger's Body », [en ligne]  
<https://www.encyclopedia.com/law/educational-magazines/public-viewing-john-dillingers-body>.



- ELSAESSER, Thomas. « Harun Farocki : Filmmaker, Artist, Media Theorist », *Afterall : A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 11, Printemps-été 2005, pp. 54-63.
- ERDRICH, Nicolas. « Répliques, doubles et coïncidents purs. Trois régimes d'indiscernables », *Philosophia Scientiæ*, Vol. 24, No. 2, 2020, pp. 29-52.
- ERNST, Wolfgang. « Dis/continuities. Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space ? », in Wendy Hui Kyong Chun et Thomas Keenan (dir.) *New Media Old Media. A History and Theory Reader*, New York et Londres, Routledge, 2006, pp. 105-123.
- ESTIENNE, Charles. *La dissection des parties du corps humain divisée en trois livres, faits par Charles Estienne, docteur en médecine, avec les figures et déclarations des incisions, composées par Estienne de la Rivière, chirurgien*, Paris, imprimé par Simon de Colines, 1546.
- FADEN, Eric. « Visual Disturbances », *[in]Transition, Journal of Videographic Film and Moving Image Studies*, Vol. 5, No. 4, 2019 [en ligne] <http://videographicessay.org/works/videographic-essay/visual-disturbances>.
- FAROCKI, Harun. « Le point de vue de la guerre », *Trafic*, No. 50, Été 2004, pp. 445-454.
- FAUCON, Térésa. « Introduction », in *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, montage*, Térésa Faucon et Caroline San Martin (dir.), Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2019, pp. 11-24.
- FAULDS, Henry. « On the Skin-Furrows of the Hand », *Nature*, No. 22, 28 Octobre 1880, p. 605.
- . « On the Identification of Habitual Criminals by Finger-Prints », *Nature*, No. 50, 1894, p. 518.
- FELDSTEIN, Steven. « Types of AI Surveillance », *The Global Expansion of AI Surveillance Report*, Carnegie Endowment for International Peace, 2019, pp. 16-21.
- FLUSSER, Vilém. « L'image-calcul. Pour une nouvelle imagination », in *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Emmanuel Alloa (dir.), Paris, Les Presses du Réel, coll. « Perceptions », 2015, pp. 43-56.
- FORGEOT, René. « Des lignes papillaires et des empreintes au double point de vue médico-légal et ethnographique », *Publications de la Société Linnéenne de Lyon*, No. 11, 1892, pp. 19-26.
- FORSTER, Hal. *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1963.

- . *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- . *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.
- FRAMPTON, Hollis. « Pour une métahistoire du film. Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun » [1971], *Trafic*, No. 21, 1997, pp. 130-141.
- FRANK, Hannah. *Frame by Frame. A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*, Oakland, University of California Press, 2019.
- FRASER, Antoine. *Mary Queen of Scots* [1969], Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1994.
- FRAZER, John. *Artificially Arranged Scenes : The Films of Georges Méliès*, Boston, G.K. Hall & Co., 1979.
- FREUD, Sigmund. « L'inquiétant » [1919], in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD, Sigmund. « Le fétichisme », J. Laplanche et D. Berger (trad.), in *La vie sexuelle*, 7<sup>e</sup> éd., (1927), Paris, PUF, 1969, pp. 133-138.
- FRIED, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990.
- FRIZOT, Michel. « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences » , *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1995, pp. 259-271.
- GAINES, Jane M. « Early Cinema's Heyday of Copying. The too many copies of *L'Arroseur Arrosé* (*The Waterer Watered*) », *Cultural Studies*, Vol. 20, Nos. 2-3, 2006, pp. 227-244.
- GALTON, Francis. « Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 8, 1879, pp. 132-144.
- . *Finger Prints*, London et New York, MacMillan and Co., 1892.
- . *Fingerprint Directories*, Londres et New York, MacMillan and Co., 1895.
- GARNIER, Ludovic, LEBAS, Fabien, LEGER, Claire, LEMOINE, Raphaëlle, MARCILLY, Matthieu, MELLAL, Fatima, PAILLAT, Xavier, VERCELONNE, Samuel et VERGE, Mélanie. « Le contrôle de l'identité à travers les âges », *Revue juridique de l'Ouest*, 2012, No. 3, pp. 343-362.
- GAUDREAU, André (dir.). *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Québec, Université Laval / Méridiens Klincksieck, coll.

- « Méridiens Sciences Humaines », 1988.
- . « From "Primitive Cinema" to "Kine-Attractography" », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 85-104.
- GAUDREAULT, André et MARION, Philippe. « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés & Représentations*, avril 2000, pp. 21-36.
- GAUDREAULT, André et SECQ DE CAMPOS VELHO, Solène. « La stochastique des cristaux d'halogénure d'argent : l'histoire mouvementée des procédés cinématographiques de restitution du mouvement », *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 82, 2017, pp. 35-51.
- GIACOMIN, Joseph. *Thermal : Seeing the World Through 21st Century Eyes*, Winterbourne et Berkshire, Papadakis, 2010.
- GETZ, Leonard. *From Broadway to the Bowery*, Jefferson, McFarland & Company, 2006.
- GINZBURG, Carlo. « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1986], *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2010, pp. 218-294.
- GODARD, Jean-Luc. « Lettre à Carole Roussopoulos », *Cahiers du Cinéma*, No. 300, Mai 1979, pp. 30-31.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1968.
- GORDON, Rae Beth. *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* [2001], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013.
- GRELET, Stany et POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. « Une biopolitique mineure. Entretien avec Giorgio Agamben », *Vacarme*, No. 10, 2 janvier 2000, pp. 4-10.
- GRESPI, Barbara. « Mimismologie. Le geste cosmologique : Marcel Jousse et Jean Epstein », in Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Images, Médiums », 2018, pp. 35-54.
- GUERIN, Michel. « Le Geste de penser », *Appareil*, No. 8, 2011 [en ligne] <http://journals.openedition.org/appareil/1338>
- GUERRINI, Anita. « The Hermaphrodite of Charring Cross », in Erika Dyck et Larry Stewart (dir.), *The Uses of Humans in Experiment. Perspectives from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*, Leiden et Boston, Brill Rodopi, 2016, pp. 28-51.
- GUIDO, Laurent. « Corps, scènes, machines. Premières figures d'hybridation au cinéma », in *Chorégrapheur le film. Gestes, cadre, montage*, Térésa Faucon et Caroline San Martin (dir.), Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2019, pp. 49-70.

- GUNNING, Tom. « Tracing the Individual Body : Photography, Detectives, and Early Cinema », in Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 15-45.
- . « Lynx-Eyed Detectives and Shadow Bandits : Visuality and Eclipse in French Detective Stories and Films before WWI », *Yale French Studies*, No. 108, « Crime Fictions », 2005, pp. 74-88.
- . « Le Cinéma d'attraction : Le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 50, 2006, pp. 55-65.
- Harvard International Review*, « Too Much Information. Ineffective Intelligence Collection », 20 août 2013 [en ligne] <http://hir.harvard.edu/article/?a=10382>.
- HAUSMANN, Raoul. « Peinture nouvelle et photomontage », *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, pp. 46-49.
- HAVELANGE, Carl. « L'image incertaine. Plaidoyer pour une histoire culturelle du cinéma et de la photographie », *CiNéMAS*, Vol. 14, Nos. 2-3, « Histoires croisées des images. Objets et méthodes », Printemps 2004, pp. 179-189.
- HAYLES, N. Katherine. « Hyper and deep attention : The generational divide in cognitive modes », *Profession*, 2007, pp. 187-199.
- HENDERSON, Charles Richmond. « Rural Police », *Annals of American Academy of Political and Social Science*, 1er Mars 1912, pp. 228-233.
- IRIGARAY, Luce. « This Sex Which Is Not One », in Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (dir.), *New French Feminisms*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1980, pp. 99-106.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JEFFREYS-JONES, Rhodri. *The FBI : A History*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- JOHNSTON, John. « Machinic Vision », *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 1, Automne 1999, pp. 27-48.
- JONES, Leigh. « Perp Walk ? Blame Giuliani », *Reuters*, 18 mai 2011 [en ligne] <https://www.reuters.com/article/us-eddie-strausskahn-perpwalk-idUSTRE74H71720110518>.
- JOST, François. « Le Feint du monde », *Réseaux*, Vol. 13, Nos. 72-73, 1995, pp. 163-175.
- KACZYNSKI, Theodore. « Industrial Society and its Future », *The Washington Post*, 19

septembre 1995.

KALIFA, Dominique. « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, No. 4, « Images de l'enfance et de la jeunesse "irrégulières" », 2002, pp. 19-37.

KALUSZYNSKI, Martine. « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus*, 2014.

KAMMERER, Dietmar. « Video Surveillance in Hollywood Films », *Surveillance & Society*, No. 3, Vol. 2-3, 2002, pp. 464-473.

———. « Surveillance in literature, film and television », in Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty et David Lyon (dir.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Londres et New York, Routledge, 2012, pp. 99-106.

KEENAN, Thomas. « Counter-Forensics and Photography », *Grey Room*, No. 55, Printemps 2014, pp. 58-77.

KITTLER, Friedrich A. *Essays : Literature, Media, Information Systems*, Amsterdam, G+B Arts, coll. « Critical Voices in Art, Theory and Culture », 1995.

KOSKELA, Hille. « "You shouldn't wear that body". The problematics of surveillance and gender », in Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty et David Lyon (dir.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Londres et New York, Routledge, 2012, pp. 49-56.

KRAUSS, Rosalind. « Grilles », *Communications*, No. 34, 1981, pp. 167-176.

*L'homme transparent. L'imagerie biomédicale contemporaine*, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », 1999.

*L'Œil de la police*, No. 234, 1913.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue Française de Psychanalyse*, Vol. 13, No. 4, 1949, pp. 449-455.

LACASSAGNE, Alexandre. « Alphonse Bertillon, l'homme, le savant, la pensée philosophique », *Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, Tome 29, 1914, pp. 161-166.

LAITE, Julia A. « Taking Nellie Johnson's Fingerprints : Prostitutes and Legal Identity in Early Twentieth-Century London », *History Workshop Journal*, No. 65, printemps 2008, pp. 96-116.

LAUVIN, Rémi. « “Des images comme des aveux” : Stase, répétition et élucidation à l'écran », *Sociétés & Représentations*, No. 51, printemps 2021, pp. 91-104.

- LAVOISIER, Antoine. *Opuscles Physiques et Chymiques*, Paris, Durand, Didot et Esprit, 1774.
- LE BIHAN, Anne. « Malédiction. (Sur le fétichisme) », *Erès*, « Psychanalyse », Vol. 1, No. 26, 2013, pp. 5-19.
- LE POULICHET, Sylvie. *Psychanalyse de l'informe. Dépersonnalisations, addictions, traumatismes* [2003], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009.
- LEM, Stanislas. *Le Congrès de futurologie* [1971], Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1976.
- LEMAÎTRE, Elodie. *L'œil sécuritaire. Mythes et réalités de la vidéosurveillance*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « L'envers des faits », 2019.
- LEROY, Alice. « Utopie de la transparence et machines de projection. De la nature des corps au cinéma », *Archives de Philosophie*, No. 81, 2018, pp. 255-268.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Charles Vanderbourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802.
- LEVIN, Thomas Y.. « Rhetoric of the Temporal Index : Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time" », in in LEVIN, Thomas Y. (dir.), *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe et Cambridge, ZKM Center for Art and Media et Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 578-593.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1961], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1990.
- LEYDA, Jay. « A Note on Progress », *Film Quarterly*, Été 1968, Vol. 21, No. 4, pp. 28-33.
- Libération*, « Quand l'armée française voulait changer le bariolage des treillis », 23 décembre 2009 [en ligne] <http://secretdefense.blogs.liberation.fr/2009/12/23/quand-larmee-francaise-voulait-changer-le-bariolage-des-treillis/>.
- Libération*, « L'Iran châtie Jafar Panahi », 21 décembre 2010 [en ligne] [https://www.liberation.fr/cinema/2010/12/21/l-iran-chatie-jafar-panahi\\_702106/](https://www.liberation.fr/cinema/2010/12/21/l-iran-chatie-jafar-panahi_702106/).
- LIMA, Hermeto. *A identidade de homem pela Impressão digital*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1908.
- LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire », 2013.
- LOCARD, Edmond. *L'Identification des récidivistes*, Paris, Maloine, 1909.
- . « Ouvrages nouveaux sur l'identification et sur la police scientifique en Belgique, au Brésil, en Argentine, en Italie, en France », *Archives de l'anthropologie*

- criminelle*, Tome 24, 1909, pp. 523-538.
- . « Les policiers dans les romans d'Emile Gaboriau », *Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, No. 25, 1910, pp. 241-270.
- . « Laboratoire de police et Instruction criminelle », *Publications de la Société Linnéenne de Lyon*, No. 31, 1912, pp. 127-164.
- . « Alphonse Bertillon. L'homme, le savant, la pensée philosophique », *Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, Tome 29, 1914, pp. 167-186.
- . *Policiers de romans et policiers de laboratoire*, Paris, Payot, 1924.
- LOMBROSO, Cesare et FERRERO, Gina. *La Donna Delinquente. La prostitua e la donna normale*, Turin et Rome, L. Roux éditeur, 1893.
- LUKÁCS, György. « Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos » [Pensées sur une esthétique du cinéma], in *Pester Lloyd*, Budapest, 1911. Repris et corrigé dans la *Frankfurter Zeitung*, No. 251, 10 septembre 1913. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, in *Trafic*, No. 48, p. 134-140. In *Le Cinéma : Naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008, pp. 214-222.
- LYON, David. *Surveillance Society : Monitoring Everyday Life*, Buckingham et Philadelphia, Open University Press, 2001.
- . *Surveillance Studies : An Overview*, Cambridge, Polity, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.
- MALINIAK, Jacques W. « The Plastic Surgeon and Crime », *Journal of Criminal Law and Criminology (1931-1951)*, Vol. 26, No. 4 (Novembre 1935), pp. 594-600.
- MALONEY, Wendi A. « Centennial of Cinema Under Copyright Law », *Library of Congress* [en ligne] <https://blogs.loc.gov/loc/2012/10/centennial-of-cinema-under-copyright-law/>.
- MANDRESSI, Rafael. *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2003.
- MANOVICH, Lev. « Modern Surveillance Machines : Perspective, Radar, 3-D Computer Graphics, and Computer Vision », *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe, et Cambridge, ZKM Center for Art and Media, et Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 382-395.
- MAREY, Etienne-Jules. *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878.



- MARION, Philippe. « Les Avatars du cinéma. De la *GoPro* à la *Performance capture* », *Communication & Langages*, No. 182, Vol. 4, 2014, pp. 61-76.
- MARKER, Chris. « L'imparfait du subjectif », *Esprit*, No. 9, Septembre 1948, pp. 387-391.
- MARKS, Peter. « Imagining Surveillance : Utopian Visions and Surveillance Studies », *Surveillance & Society*, Vol. 3, No. 2-3, 2005, pp. 222-239.
- MARRET, Christine. « Le Primitivisme moderne : appropriations, emprunts et détournements. Les Carnets des *Demoiselles d'Avignon* », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, No 15, 2000, pp. 29-42.
- MARX, Gary T. « A Tack in the Shoe and Taking Off the Shoe : Neutralization and Counter-Neutralization Dynamics », *Surveillance & Society*, No. 6, Vol. 3, 2009, pp. 294-306.
- MASSEY, Lyle. « On Waxes and Wombs: Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus », in Roberta Panzanelli (ed.), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, Getty Research, 2008, pp. 83-105.
- MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'Histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*, Paris, 1898.
- MAUFFREY, Nathalie et OHANA, Sarah (dir.). *La Prise au départ du cinéma*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2021.
- McCAFFREY, Donald W. « The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy », *The Journal of the Society of Cinematologists*, Vol. 4/5, 1964-1965, pp. 1-8.
- MESSBARGER, Rebecca. *The Lady Anatomist: the Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1977.
- MEYER, Michaël. « Copwatching et perception publique de la police. L'intervention policière comme performance sous surveillance », *Ethnographiques*, No. 21, 2010, « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films » [en ligne] <https://www.ethnographiques.org/2010/Meyer>.
- MICHAUD, Henriette. « "Le bref essai sur le fétichisme m'a électrisée". "Fétichisme" (1927) dans l'histoire éditoriale de la psychanalyse », *Che Vuoi ?*, Vol. 2, No. 32, 2009, pp. 73-84.
- MITCHELL, William John Thomas. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2011.
- MORN, Frank. *The Eye That Never Sleeps. A History of the Pinkerton National Detective Agency*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.



- MOURLET, Michel. *L'écran éblouissant. Voyages en cinéphilie (1958-2010)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2011.
- MUIR, Lorna. « Transparent Fictions : Big Data, Information and the Changing Mise-en-Scène of (Government and) Surveillance », *Surveillance & Society*, No. 13, Vol. 3, 2015, pp. 354-369.
- MULVEY, Laura. « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) », *Framework*, Été 1981, pp. 12-15.
- MUSSER, Charles. *History of the American Cinema, Volume 1*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990.
- . *Before the Nickelodeon : Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- . *The Emergence of Cinema : The American Screen to 1907*, Berkeley, The University of California Press, 1991.
- . « A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment : Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, 2006, pp. 159-179.
- NABOKOV, Vladimir. *Autres Rivages. Autobiographie* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
- NACACHE, Jacqueline. « Comédie américaine : Le moment du double », in *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque Française / Musée du cinéma, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, 1994-1995, pp. 75-90.
- NASH, Jay Robert et OFFEN, Ron. *Dillinger : Dead or Alive ?* (Chicago, Henry Regnery Company, 1970).
- NEWTON, Michael. *The Encyclopedia of Robberies, Heists, and Capers*, New York, Checkmark Books, 2002.
- New York Times*, « Operators of Drones Are Faulted in Afghan Deaths », 26 mai 2010 [en ligne] <https://www.nytimes.com/2010/05/30/world/asia/30drone.html>.
- New York Times*, « In New Military, Data Overload Can Be Deadly », 16 janvier 2011 [en ligne] <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2011/01/17/technology/17brain.html>.
- New York Times*, « The Real Dangers of Surveillance. What Americans can learn from the protests in Hong Kong », 12 juin 2020 [en ligne] <https://www.nytimes.com/2020/06/12/technology/surveillance-protests-hong-kong.html>.

NISSENBAUM, Helen et BRUNTON, Finn. *Obfuscation : A User's Guide for Privacy and Protest*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2015.

Ouest-France, « "Beauvau de la sécurité". La police doit "s'adapter à la société de l'image", selon Darmanin », 8 février 2021 [en ligne] <https://www.ouest-france.fr/societe/securite/beauvau-de-la-securite-la-police-doit-s-adapter-a-la-societe-de-l-image-selon-darmanin-7146950>.

PAGLEN, Trevor. « Limit Telephotography, 2005-2008 », *Cahier du BAL 03*, « Les images manquantes », 2012, Paris, Le BAL/Images en Manoeuvres Éditions/Centre National des Arts Plastiques, p. 219.

PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

PECK, William H. « Mesopotamian Cylinder Seals », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 42, No. 4, Été 1963, pp. 73-75.

PÉRIOT, Jean-Gabriel et BROSSAT, Alain. *Ce que peut le cinéma. Conversations*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Cahiers Libres », 2018.

PETERSEN, J.K. *Understanding Surveillance Technologies. Spy devices, Privacy, History & Applications*, New York, Auerbach Publications, 2007.

PHELAN, Peggy. *Unmarked, The Politics of Performance*, New York et Londres, Routledge, 1993.

PHÉLINE, Christian. « L'image accusatrice », *Le Cahiers de la photographie*, No. 17, Laplume, ACCP, 1985.

« Piquett v. United States, 81 F.2D 75 (7<sup>th</sup> Cir. 1936) » [en ligne].

PINGUET, Léo. « Sur les images du meurtre de Georges Floyd », *Débordements*, 8 juillet 2020, [en ligne] <https://www.debordements.fr/Sur-les-images-du-meurtre-de-George-Floyd>.

PLINE, *Histoire naturelle*, Livre VII, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1989.

POINTON, Marcia. « Casts, Imprints, and the Deathliness of Things : Artifacts at the Edge », *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 2, pp. 170-195.

PORADA, Edith. « Why Cylinder Seals ? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C. », *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 4, Décembre 1993, pp. 563-582.

PORTMANN, Adolf. *La Forme animale* [1948], Paris, Payot, 1961.

———. *La vie et ses formes*, Paris, Bordas, 1968.

- . « L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes » [1958], *Etudes phénoménologiques*, No. 23-24, 1996, pp. 131-164.
- PREVOST, Bertrand. « L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », *Images Re-vues*, No. 6, 2009 [en ligne] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/379>.
- . « Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur) » in Bertrand Prévost et Bertrand Rougé (dir.) *L'Adresse. XVI<sup>e</sup> colloque du Cicada*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2011.
- QUETELET, Adolphe. *Sur l'homme et le Développement de ses Facultés, ou Essai de Physique Sociale*, Paris, Bachelier Imprimeur-Libraire, 1835.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méfiance. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- . *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- . *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- . *Les Ecarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011.
- RASMI, Jacopo. « Il n'y aura plus de nuit, Eléonore Weber. Essayer de voir », *Débordements*, 10 avril 2020 [en ligne] <https://www.debordements.fr/Il-n-y-aura-plus-de-nuit-Eleonore-Weber>.
- REGENER, Susanne. « Criminological Museums and the Visualization of Evil », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 7, No. 1, 2003, pp. 43-56.
- RENARD, Maurice. *Les Mains d'Orlac*, Paris, Nilsson, 1920.
- RIVIERE, Joan, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, pp. 303-313.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.
- . *Fantasmagories, suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- ROYNETTE, Odile. « L'uniforme militaire au XIX<sup>e</sup> siècle : Une fabrique du masculin », *Clio*, No. 36, « Costumes », 2012, pp. 109-128.
- SAMSON, Hélène. « Autour du portrait d'identité. Visage, empreinte digitale et ADN », *Intermédialités*, No. 8, « Envisager », Automne 2006.
- SANCHEZ, Jean-Lucien. « L'anthropométrie au service de l'identification des récidivistes : l'exemple de la relégation en Guyane française », *Criminocorpus*, 2011, [en ligne]

<http://journals.openedition.org/criminocorpus/365>.

- . « Accommodements, contournements et preuves identitaires : réflexions sur quelques stratégies individuelles déployées devant la commission de classement des récidivistes pour échapper au bagne (fin XIXe-début XXe siècle) », *Criminocorpus*, 2017, [en ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/3645>.
- . « Alphonse Bertillon et la *méthode anthropométrique* », *Sens-Dessous*, 2012, Vol. 1, No. 10.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SCHEFER, Olivier. « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, No. 630, Novembre 1999, pp. 912-925.
- SCHMITT, Thomas Louis Jacques. « Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques "hérités" du café-concert », *1895*, No. 61, 2010, pp. 174-190.
- SEIPLE, Samantha. *Lincoln's Spymaster : Allan Pinkerton, America's First Private Eye*, New York, Scholastic Press, 2015.
- SEKULA, Allan. « The Body and the Archive », *October*, Vol. 39, Hiver 1986, pp. 3-64.
- SERVENAY, David. « L'armée française à l'assaut de nos imaginaires », *Mediapart*, 31 août 2020 [en ligne] <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/310820/l-armee-francaise-l-assaut-de-nos-imaginaires?onglet=full>.
- SIEREK, Karl. « Sans Gestes. Dialogique des corps au cinéma », in Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Images, Médiums », 2018, pp. 163-180.
- Smithsonian Magazine*, « The First Criminal Trial that Used Fingerprints as Evidence », 5 décembre 2018 [en ligne] <https://www.smithsonianmag.com/history/first-case-where-fingerprints-were-used-evidence-180970883/>
- SOLOMON, Matthew. « Up-to-Date Magic : Theatrical Conjuring and the Trick Film », *Theatre Journal*, Vol. 58, No. 5, « Film and Theatre », Décembre 2006, pp. 595-615.
- SOMAINI, Antonio. « Le Blockbuster, entre haute et basse définition », in Laura Odello (dir.), *Blockbuster. Philosophie et Cinéma*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Essais », 2013, pp. 61-78.
- STODOLA, Petr. « Unmanned Surveillance Problem : Mathematical Formulations, Solution Algorithms, and Experiments », *Military Operations Research*, Vol. 25, No. 2, 2020, pp. 31-48.
- STOICHITA, Victor I. *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, coll. « Titre Courant », 2000.

- SZENDY, Peter. *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- TABET, Frédéric. « Entre art magique et cinématographie : Un cas de circulation technique, le Théâtre Noir », 1895, No. 69, 2013, pp. 26-43.
- TABET, Frédérique et TAILLEFERT, Pierre. « Influence de l'occulte sur les formes magiques : l'anti-spiritisme spectaculaire, des *Spectres* d'Henri Robin au *Spiritisme abracadabrant* de Georges Méliès », 1895, No. 76, 2015, pp. 94-117.
- TAGG, John. « A Means of Surveillance : The Photograph as Evidence in Law », in *The Burden of Representation : Essays on Photographs and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 66-102.
- TALBOT, Henry Fox. *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green et Longmans, 1844.
- TecheBlog, « Bizarre Wearable Face Projector Can Be Used to Foot Facial Recognition Systems », 7 octobre 2019 [en ligne] <https://www.techeblog.com/wearable-face-projector/>.
- Télérama, « Jafar Panahi, itinéraire d'un réalisateur obstiné qui dérange », 15 avril 2015 [en ligne] <https://www.telerama.fr/cinema/jafar-panahi-itineaire-d-un-realisateur-obstine-qui-derange,125483.php>.
- TESQUET, Olivier. *À la trace. Enquête sur les nouveaux territoires de la surveillance*, Paris, Premier Parallèle, 2020.
- The Guardian, « Hacker fakes German minister's fingerprints using photos of her hands », 30 décembre 2014 [en ligne] <https://www.theguardian.com/technology/2014/dec/30/hacker-fakes-german-ministers-fingerprints-using-photos-of-her-hands>.
- The Verge, « K-pop stans overwhelm app after Dallas police ask for videos of protesters », 1er juin 2020 [en ligne] <https://www.theverge.com/2020/6/1/21277423/k-pop-dallas-pd-iwatch-app-flood-review-bomb-surveillance-protests-george-floyd>.
- THÉBAUD-SORGER, Marie. *Compound Histories. Materials, Governance and Production, 1760-1840*, Leyde, Brill, 2018.
- THOMAS, Benjamin. *Fantômas de Louis Feuillade*, Paris, Vendémiaire, coll. « Contrechamp », 2007.
- THOMAS, Claire. *Cubisme et camouflage*, Paris, L'Histoire par l'image, Réunion des musées nationaux, 2014.
- TORTAJADA, Maria. « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, No. 40, 2003, pp. 5-23.

- TOULMIN, Vanessa. « An Early Crime Film Rediscovered : Mitchell and Kenyon's "Arrest of Goudie" (1901) », *Film History*, Vol. 16, No. 1, 2004, pp. 37-53.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 1984.
- TURNER, John S. « Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle, and Suspense in Popular Cinema », *Wide Angle*, Vol. 20, No. 4, 1998, pp. 93-123.
- TURVEY, Malcolm. *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2008.
- UPDEGRAFF, Howard L. « Changing of Fingerprints », *American Journal of Surgery*, Vol. 26, No. 3, 1934, pp. 533-534.
- UTTING, Rachael. « Reading the Bodies of the Bounty Mutineers », in Sylvie Largeaud-Ortega (ed.), *The Bounty from the Beach : Cross-Cultural and Cross-Disciplinary Essays*, Canberra, Australia National University Press, 2018, pp. 95-123.
- VAN DE WATER, Marjorie. « Can Fingerprints Be Forged ? », *The Science News-Letter*, Vol. 29, No. 774, 8 février 1936, pp. 90-92.
- VAN DIJCK, José. « Datafication, dataism and dataveillance : Big Data between scientific paradigm and ideology », *Surveillance & Society*, Vol. 12, No. 2, 2014, pp. 197-208.
- VANCHERI, Luc. *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2011.
- VERNET, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Etoile, coll. « Essai », 1988.
- VÉSALE, André. *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543.
- VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition* [1980], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1989.
- VOLLMER, August et SCHNEIDER, Albert. « The School for Police as Planned at Berkeley », *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, Vol. 7, No. 6, mars 1917, pp. 877-898.
- WAJCMAN, Gérard. *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.
- WALON, Sophie. « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps », in Priska Morrissey et Emmanuel Siety (dir.), *Filmer la peau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017, pp. 71-84.
- WELLS, Herbert George. *L'homme invisible* [1897], Paris, Albin Michel, 1958.
- WHITAKER, Reg. *The End of Privacy. How Total Surveillance is Becoming a Reality*, New

York, The New Press, 2000.

WICKY, Érika. « Le Portrait photographique : Des "trivialités du visage" à la "ressemblance intime" », *Romantisme*, 2017, Vol. 176, No. 2, pp. 36-46.

WILLIAMS, Chris A., PATTERSON, James et TAYLOR, James. « Police filming English streets in 1935 : The limits of mediated identification », *Surveillance & Society*, No. 6, Vol. 1, 2009, pp. 3-9.

WRINGE, Bill. « Perp Walks as Punishment », *Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 18, No. 3, 2015, pp. 615-629.

YOURCENAR, Marguerite. *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991.

ZAOUI, Pierre. *La Discretion. L'art de disparaître*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

ZIMMER, Catherine. « Surveillance Cinema : Narrative Between Technology and Politics », *Surveillance & Society*, Vol. 8, No. 4, 2011, pp. 427-440.

## **FILMOGRAPHIE**



*L'Agent a le bras long* (Roméo Bosetti, Pathé, 1900)

*Arrest in Chinatown* (James A. White, Williamson Kinematograph Company, 1897)

*Arrest of Goudie* (Réalisateur anonyme, Mitchell and Kenyon, 1901)

*As Seen Through a Telescope* (George Albert Smith, G.A.S. Films, 1900)

*The Barbershop* (William Heise et William Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894)

*Le Barbier fin de siècle* (Réalisateur anonyme, Pathé, 1896)

*Bertoldi, Table Contortionist* (William Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894)

*Big Brown Eyes* (Raoul Walsh, Paramount Pictures, 1936)

*The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, Universal Pictures, 2007)

*The Boy Detective, or the Abductors Foiled* (Wallace McCutcheon, American Mutoscope & Biograph, 1908)

*Chapeaux à transformations* (Louis Lumière, Lumière, 1896)

*Charlie Chan : Dark Alibi* (Phil Karlson, Monogram Pictures, 1946)

*Chirurgie fin de siècle* (Alice Guy, Gaumont, 1900)

*Coiffures* (Louis Lumière, Lumière, 1896)

*The Conversation* (Francis Ford Coppola, The Directors Company / The Coppola Company / American Zoetrope, 1974)

*The Counterfeiters* (Réalisateur anonyme, Lubin, 1905)

*Daredevil* (Mark Steven Johnson, Marvel / New Regency Productions, 2003)

*Dark Passage* (Delmer Daves, Warner Bros., 1947)

*Défense d'afficher* (Georges Méliès, Théâtre Robert-Houdin, 1896)

*Dendromité* (Karine Bonneval, Diagonale Paris-Saclay, 2015)

*Déshabillage impossible* (Georges Méliès, Théâtre Robert-Houdin, 1900)

*Dragonfly Eyes* (Xu Bing, Xu Bing Studio, 2017)

*Edge of Tomorrow* (Doug Liman, Warner Bros. / Village Roadshow Pictures, 2014)

*Entrapment* (Jon Amiel, Twentieth Century Fox / New Regencies Productions / Fountainbridge Films, 1999)

*Escaped Prisoner in Hampshire* (Réalisateur anonyme, British Pathé, 1946)

*Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (Edwin Stanton Porter, Edison Manufacturing Company, 1901)

*Execution of Mary, Queen of Scots* (Alfred Clark, Edison Manufacturing Company, 1895)

*Falsely Accused* (Lewin Fitzhamon, Hepworth, 1905)

*Fantômas* (Louis Feuillade, Gaumont, 1914-1915)

*Grandma and the Bad Boys* (James H. White, Edison Manufacturing Company, 1900)

*Grandma's Reading Glass* (George Albert Smith, G.A.S. Films, 1900)

*Hands of a Stranger* (Newton Arnold, Glenwood-Neve Productions, 1962)

*Hollow Man* (Paul Verhoeven, Columbia Pictures, 2000)

*Hollow Triumph* (ou *The Scar*, Steve Sekeley, Bryan Foy Productions, 1948)

*Hôtel électrique* (Segundo de Chómon, Pathé, 1908)

*L'Illusionniste fin de siècle* (Georges Méliès, Théâtre Robert-Houdin, 1899)

*L'Insaisissable Pickpocket* (Segundo de Chomón, Pathé, 1908)

*Japanese Acrobats* (Edwin Stanton Porter, Edison Manufacturing Company, 1904)

*The Kleptomaniac* (Edwin Stanton Porter, Edison Manufacturing Company, 1905)

*Kugelkopf* (Mara Mattuschka, Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1985)

*Lady in the Lake* (Robert Montgomery, Metro-Goldwin-Mayer, 1946)

*Latina Contortionist Act* (Gottfried Wilhelm Bitzer, American Mutoscope and Biograph, 1905)

*Life of an American Fireman* (Wallace McCutcheon et Edwin Stanton Porter, Edison Manufacturing Company, 1903)

*Life of an American Policeman* (Wallace McCutcheon et Edwin Stanton Porter, Edison Manufacturing Company, 1905)

*The Lonedale Operator* (David W. Griffith, Biograph, 1911)

*Luis Martinetti, Contortionist* (William Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894)

*The Maltese Falcon* (John Huston, Warner Bros., 1941)

*Minority Report* (Steven Spielberg, Twentieth Century Fox / Dreamworks Pictures / Cruise/Wagner Productions, 2002)

*Mission:Impossible Ghost Protocol* (Brad Bird, Paramount Pictures, Skydance Media, TC Production, 2011)

*Mounted Police Charge* (James Henry White, Edison Manufacturing Company, 1896)

*Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, RKO Pictures, 1944)

*Nabelfabel* (Mara Mattuschka, Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1984)

*Ni le ciel ni la terre* (Clément Cogitore, Kazak Productions / Tarantula / Orange Cinéma Séries, 2015)

*Ocean's 12* (Steven Soderbergh, Warner Bros. / Village Roadshow Pictures / Jerry Weintraub

Productions, 2004)

*The Old Maid Having her Picture Taken* (Edwin S. Porter, Edison Manufacturing Company, 1901)

*Orlacs Hände* (Robert Wiene, Pan Films, 1924)

*Panorama of Blackwell's Island, N.Y.* (Réalisateur anonyme, Edison Manufacturing Company, 1903)

*Panorama of Riker's Island, N.Y.* (Réalisateur anonyme, Edison Manufacturing Company, 1903)

*Par le trou de la serrure* (Ferdinand Zecca, Pathé, 1901)

*Pickpock ne craint pas les entraves* (Segundo de Chomón, Pathé, 1909)

*Photographing a Female Crook* (Réalisateur anonyme, American Mutoscope and Biograph Company, 1904)

*La Police en l'an 2000* (Roméo Bosetti, Gaumont, 1910)

*Policeman and Burglar* (George Albert Smith, G.A.S. Films, 1902)

*Predator* (John McTiernan, Twentieth Century Fox / Lawrence Gordon Productions / Silver Pictures, 1987)

*The Puzzled Bather and his Animated Clothes* (James Williamson, Williamson Kinematograph Company, 1901)

*La Sentinelle* (Arnaud Desplechin, Why Not Productions / 2001 / La Sept Cinéma, 1992)

*A Street Arab* (Réalisateur anonyme, Edison Manufacturing Company, 1898)

*Subject for the Rogues' Gallery* (Réalisateur anonyme, American Mutoscope and Biograph Company, 1904)

*Taxi Téhéran* (Jafar Panahi, Jafar Panahi Film Productions / Kino Lorber, 2015)

*Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, Carolco Pictures / Pacific Western / Lightstorm Entertainment, 1991)

*The Thieving Hand* (James Stuart Blackton, Vitagraph Company of America, 1908)

*Undressing Extraordinary* (Walter R. Booth, Paul's Animatograph Works, 1901)

*Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, Discina Film / Cady Films / Specta Films, 1953)

*La Vie nouvelle* (Philippe Grandrieux, Arte France Cinéma / Blue Light / Canal+, 2002)

*Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma, 1962)

*What Demoralized the Barbershop* (William Heise, Edison Manufacturing Company, 1898)

*xXx : The Next Level* (Lee Tamahori, Columbia Pictures / Revolution Studios / Original Film, 2005)

*You Can't Get Away With It* (Charles E. Ford, Universal, 1936)

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>3</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>5</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>10</b>
<b>I. CINÉMA ET SURVEILLANCE : DES RAPPORTS OBSOLÈTES ?.....</b>	<b>11</b>
<b>II. POUR UNE HISTOIRE MÉDIATIQUE DES RAPPORTS ENTRE CINÉMA         ET SURVEILLANCE.....</b>	<b>13</b>
<b>III. LE SPECTACLE DE LA SURVEILLANCE SUBIE ET LA         CONTREFAÇON DE SOI.....</b>	<b>17</b>
<b>IV. CORPUS FURTIF.....</b>	<b>29</b>
<b>V. LOGIQUE DU PLAN.....</b>	<b>31</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE DRESSAGE DES IMAGES.....</b>	<b>36</b>
<b>I.1 PARADES DU POUVOIR SURVEILLANT.....</b>	<b>37</b>
I.1.1 Discretion et exhibition du pouvoir surveillant.....	37
I.1.2 Portrait du pénitencier ( <i>Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison</i> ).....	39
I.1.3 Le dressage des images : Filmer la police montée ( <i>Mounted Police Charge</i> ).....	43
I.1.4 Condamner et consacrer ( <i>Policeman and Burglar ; Grandma and the Bad Boys</i> ).....	51
I.1.5 Cire et cinéma ( <i>Arrest of Goudie ; Arrest in Chinatown</i> ).....	59
I.1.6 Le réel hostile au portrait ( <i>Life of an American Policeman</i> ).....	67
I.1.7 Filmer la traque ; traquer en filmant ( <i>Escaped Prisoner in Hampshire</i> ).....	75
<b>I.2 DÉMONTAGES ET REMONTAGES DU CORPS ET DE L'IMAGE.....</b>	<b>84</b>
I.2.1 L'Anthropométrie invisible (1894-1913) ?.....	84
I.2.2 Découpages.....	86
I.2.3 Corps en kit, images et regards composites.....	94
I.2.4 Le regard étoilé.....	103
I.2.5 La rêverie médico-légale ( <i>La Sentinelle</i> ).....	113
I.2.6 Du fétiche au postiche.....	119
<b>I.3 COSTUMES, TRAVESTISSEMENTS, DÉDOUBLEMENTS.....</b>	<b>124</b>
I.3.1 Contrefaçons. L'image costumée ( <i>The Counterfeiters</i> , 1905).....	124
I.3.2 Destins du camouflage policier.....	127
I.3.3 L'image anodine.....	136
I.3.4 L'identification à l'écran, question esthétique et industrielle.....	140
I.3.5 Politique de la garde-robe.....	145
I.3.6 Vols d'empreintes.....	157

I.3.7 Vers un extractivisme biométrique.....	164
<b>DEUXIÈME PARTIE : LA DÉFIGURATION : PROJET ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE.....</b>	<b>167</b>
<b>II.1 SUR LE PORTRAIT FILMÉ DE JOHN DILLINGER AU PÉNITENCIER DE CROWN POINT.....</b>	<b>168</b>
II.1.1 L'indifférence à la prise de vue.....	168
II.1.2 <i>Perp Walk</i> .....	172
II.1.3 Empreintes déroulées, sceaux cylindriques et machines pré-cinématographiques.....	177
II.1.4 Le profilmique, auteur de son propre portrait ?.....	184
II.1.5 Masques mortuaires : Cinéma et sculpture.....	189
II.1.6 Un en-deçà du montage politique ?.....	196
II.1.7 Comédie et politique du portrait.....	204
<b>II.2 L'IMAGE RÉTIVE À L'ANTHROPOMÉTRIE.....</b>	<b>209</b>
II.2.1 Main basse sur l'industrie hollywoodienne.....	209
II.2.2 <i>Contra rotulus</i> .....	213
II.2.3 Le pouce et son mouvement.....	222
II.2.4 Emprunts de l'empreinte : moulage et génétique.....	233
II.2.5 Chorégraphies.....	237
II.2.6 Le miroir déformant ( <i>Hollow Triumph</i> ).....	246
<b>II.3 GRIMACES.....</b>	<b>253</b>
II.3.1 Figurer sans attester ?.....	253
II.3.2 L'image grimaçante.....	259
II.3.3 Le portrait saccadé.....	269
II.3.4 Larmes.....	274
II.3.5 Vers une politique du visage moyen.....	281
<b>TROISIÈME PARTIE : L'IMAGE DÉFAILLANTE.....</b>	<b>288</b>
<b>III.1 POLITIQUE DU VISAGE MOYEN.....</b>	<b>289</b>
III.1.1 L'art parasite.....	289
III.1.2 Éloges de l'illisible.....	295
III.1.3 Détournements du portrait composite.....	304
III.1.4 Le leurre.....	307
III.1.5 Vers un flou spectaculaire ( <i>Dragonfly Eyes</i> ).....	315
<b>III.2 ESTHÉTIQUE DU CAMOUFLAGE. L'IMAGE ÉVAPORÉE.....</b>	<b>320</b>
III.2.1 Pauvres images.....	320
III.2.2 Retours de l'anatomie.....	328
III.2.3 Un cinéma du décor.....	334

III.2.4 Devenir-animal, devenir-végétal.....	346
III.2.5 Errances du regard surveillant.....	349
<b>CONCLUSION. LE CINÉMA, ART DE LA DISCRÉTION ?.....</b>	<b>356</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>367</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>392</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>397</b>