
De l'indice visuel à la trace fantomatique

(Fantômas, Louis Feuillade, 1913-1914)

Emmanuelle André



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1070>

DOI : 10.4000/doublejeu.1070

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 97-114

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Emmanuelle André, « De l'indice visuel à la trace fantomatique », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1070> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1070



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DE L'INDICE VISUEL À LA TRACE FANTOMATIQUE

(*FANTÔMAS*, LOUIS FEUILLADE, 1913-1914)

Le cinéma est contemporain d'une pratique inédite du regard tout à la fois fondée sur une instrumentation de la vision et sur un regard clinique porté sur le sujet, issu des sciences positivistes qui affectent au XIX^e siècle plusieurs domaines de la vie sociale et culturelle. De ce règne de l'observation, qui s'exerce à différents niveaux de l'organisation des connaissances, Carlo Ginzburg a déduit un modèle épistémologique pour les sciences humaines qui s'étend bien au-delà des frontières de cette époque.

Le point de départ de son article – « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire »¹ (1979) – est une série de textes sur la peinture italienne qui paraissent en Allemagne entre 1874 et 1876 et proposent une nouvelle méthode pour déterminer l'attribution des tableaux anciens. L'auteur est un médecin, Giovanni Morelli, qui explique que, pour trouver le peintre véritable d'un tableau, il ne faut pas se fonder sur ses caractères les plus apparents, sur la forme d'ensemble de l'œuvre, mais au contraire examiner les détails les plus négligeables : les lobes des oreilles, la forme des doigts.

Ginzburg remarque que la méthode de Morelli fut rapprochée de celle de Sherlock Holmes qui repère les indices pour remonter aux faits. Elle attira également l'attention de Freud qui la rapprocha de « la technique de la psychanalyse médicale », comme elle fondée sur « le rebut

1. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1979], in *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, M. Aymard (trad.), Paris, Flammarion (Nouvelle bibliothèque scientifique), 1989.

de l'observation»². Selon Ginzburg, cette méthode est à l'origine d'un « paradigme indiciaire » qui traverse l'histoire depuis les récits anciens jusqu'à la science en passant par l'anthropologie et la paléontologie, soit d'un modèle d'analyse phénoménologique, fondé sur un raisonnement abductif: partir des traces – symptômes, indices, signes picturaux – pour remonter aux causes qui les ont produites.

Cette manière d'aborder les faits à partir de la trace rayonnante et du détail signifant permet de décloisonner des manières de raisonner séparées par des champs de compétences différenciés. Grâce au paradigme indiciaire, il devient donc possible, comme le note Sylvie Catellin, d'« articuler les dimensions rationnelles et esthétiques au procès de la connaissance [...] de pratiquer des manières de voir, de raisonner, de ressentir, d'imaginer généralement opposées »³. Cette approche méthodologique emprunte à l'iconologie de Warburg – dont Ginzburg reconnaît l'influence – cette importance accordée à l'inconscient des formes à partir duquel le détail symptomatique d'une culture dessine des configurations figurales entre les œuvres. Elle gagne également à être rapprochée de la notion de « généalogie », définie par Michel Foucault comme un « couplage des connaissances érudites et des mémoires locales », qui autorise, si on la rapporte à l'étude de films, l'hypothèse d'un principe de raccordement des images, non pas fondé sur une approche linéaire, chronologique des événements historiques mais sur l'opposition entre des savoirs discontinus, non légitimés et l'instance théorique qui prétend les ordonner⁴. Il ne s'agit donc pas de remonter le fil chronologique d'une histoire des images à partir d'une origine supposée fixe des figures, mais de solliciter des champs de connaissance variés, afin de saisir le commencement d'un raisonnement par l'image, que le cinéma déplie. Une iconologie critique des films serait ainsi dégagée de ce réfléchissement disciplinaire, qui déplace la question de la migration des formes vers celle des migrations de la pensée – ancrée en des gestes et des pratiques distincts – que les images véhiculent.

*Fantômas*⁵ de Feuillade se situe au carrefour d'une histoire visuelle: entre la culture du XIX^e siècle (les romans populaires et leurs illustrations)

-
2. Sigmund Freud, *Le Moïse de Michel-Ange* (1914), in *Œuvres complètes*, vol. XII (1913-1914), Paris, PUF, 1995, p. 143.
 3. Sylvie Catellin, « L'abduction: une pratique de la découverte scientifique et littéraire », *Hermès*, n° 39, 2004, p. 184.
 4. Michel Foucault, « Cours du 7 janvier 1976 », in *Microfisica del potere: interventi politici*, A. Fontana, P. Pasquino (dir.), Turin, Einaudi, 1977, p. 163-177, repris in *Dits et écrits*, vol. III, 1976-1979, D. Defert, F. Ewald (dir.), Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1994, texte n° 193, p. 165.
 5. En réalité, une saga cinématographique composée de cinq films tournés en 1913 et 1914, adaptés des romans de Pierre Souvestre et de Marcel Allain, publiés entre 1910 et 1913:

et la modernité du XX^e siècle, pour les surréalistes notamment qui l'érigent en modèle poétique et sujet iconographique. Je propose ici de déplacer vers le champ de l'analyse d'images la pertinence du paradigme indiciaire, pour comprendre comment le film engage une forme de sensibilité inédite, nouée au contexte anthropologique du fait social et politique, qui fut celui de son époque.

1 .

Fantômas retourne à son profit la logique de la traque raisonnée qui, au sein du paradigme indiciaire mis en œuvre dans l'intrigue policière, permet au policier de mettre la main sur l'assassin. Si le bandit échappe toujours à ses assaillants, l'inspecteur Juve et le journaliste Fandor, c'est parce qu'il est passé maître dans l'art du maniement de la trace visuelle en associant la répartition des indices qu'il laisse sur son passage à leur disparition calculée.

Ainsi, le feuilleton convertit le principe narratif du roman policier en une logique figurale. Fantômas ne laisse derrière lui que les traces qu'il souhaite que ses adversaires découvrent, comme les cartes de visite imprimées à l'encre invisible qui fait apparaître et disparaître son nom.

Mais ce n'est pas tout. Fantômas échappe aussi à l'emprise de l'anthropométrie judiciaire qui a pour but d'arrêter les récidivistes criminels grâce à une méthode de codification visuelle, dont Ginzburg relève les ressemblances avec le travail de Morelli. Inventée par Bertillon, nommé chef du service photographique de la préfecture de Police de Paris en 1882, cette entreprise vise le recensement systématisé des images des malfaiteurs par une saisie photographique de leur portrait : *portrait signalétique* qui suppose la double capture du visage de face et de profil, ou *portrait parlé* qui entraîne la description visuelle des traits physiologiques à partir de tableaux synoptiques (fig. 1)⁶.

Fantômas (À l'ombre de la guillotine) ; Juve contre Fantômas ; Le mort qui tue ; Fantômas contre Fantômas ; Le faux magistrat. L'appellation *Fantômas* désignera ici la saga dans son ensemble.

6. Voir Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villard & fils, 1890. Du même auteur, *Identifications anthropométriques. Instructions signalétiques*, Melun, Imprimerie administrative, 1893. Et par Alphonse Bertillon et le D^r A. Chervin, *Anthropologie métrique : conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de mesurer, de photographier et de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques : anthropométrie, photographie métrique, portrait descriptif, craniométrie*, Paris, Imprimerie nationale, 1909.



fig. 1 – Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, 1893, planche 59 a © BNF

Comme Morelli, Bertillon opère une étude comparative des petits détails anatomiques pour identifier l'auteur non pas du tableau, mais du délit. Dans *Le mort qui tue*, Fantômas détourne l'usage policier des empreintes digitales, fixé pour la première fois en 1901 par l'anthropologue Francis Galton qui met au point un fichier pour Scotland Yard, et repris ensuite par Bertillon car les empreintes « constituent une excellente caractéristique de l'identité individuelle »⁷. L'épisode montre à plusieurs reprises la « police scientifique » au « service d'anthropométrie de la Préfecture », présenté comme tel par un carton (fig. 2).

En écho au discours assuré de Bertillon qui vante les mérites de ce système d'identification infaillible, la police dans le film ne doute pas de ses compétences et se plie à l'exercice : elle relève les empreintes (fig. 3) et les photographie. Dupés par la manigance, Juve et Fandor découvrent un peu tard la supercherie : Fantômas s'est fabriqué des gants de peau humaine. « Voilà le secret des empreintes du mort, c'est la peau des mains de Doillon assassiné par toi », hurle Juve à la fin de l'épisode en une scène inattendue de dévoilement de la peau par la peau. Fantômas « retire » ses mains comme on retire des gants et détourne la logique indiciare 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 (fig. 4).

7. Alphonse Bertillon et Dr A. Chervin, *Anthropologie métrique...*, p. 140.

fig. 2 à 4
Le mort qui tue

2



3



4



Si l’empreinte est au cinéma ce qui relie la figure de la trace au principe d’enregistrement de la réalité, alors 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.

2.

Deuxième critère du paradigme indiciaire : un « éloge du fragment »⁸ qui privilégie aux documents officiels les surprises de la vision, tout ce qui échappe au regard savant et construit. Or, cette sensibilité nouvelle pour l’anodin, le fortuit, l’anomalie, définit un nouveau régime esthétique de l’art (Jacques Rancière) et rencontre la culture du fait divers qui, au XIX^e siècle, a nourri *Fantômas*. De quoi est faite cette culture dans la société industrielle fin de siècle, qui voit son épanouissement ?

D’un goût pour le détail que les titres des journaux affichent comme tel. Défini comme un « petit scandale », le fait divers est considéré pour ses « DÉTAILS HORRIBLES », ainsi que l’annoncent les canards en lettres capitales. Les détails sont les petits motifs aux conséquences terribles, comme le démontrent sur un autre terrain les théories psychanalytiques naissantes, dans une quête à donner à l’absurdité d’un phénomène. Dans cet écart entre le fait – spectaculaire – et son origine, il y a place pour la surprise. « Il n’y a pas de fait divers sans étonnement »⁹, écrit Barthes. Or, l’étonnement, dit l’étymologie, rappelle l’ébranlement sublime, la commotion violente, l’épouvante et la terreur, doublées d’une stupéfaction à la *vue* d’un spectacle inattendu. « Le goût du fait divers [remarque Merleau-Ponty], c’est le désir de voir »¹⁰, d’où l’empressement de la presse pour les illustrations que favorisent les techniques d’impression.

Frappe alors dans ces images l’hypertrophie du regard qui réplique à cet effet d’anamorphose narrative que constitue « la structure du fait divers », analysée par Barthes – aux petites causes, des grands effets – et, de manière plus générale, à la place de l’observation dans la culture du XIX^e siècle. C’est particulièrement le cas dans cette revue, au titre évocateur, *L’œil de la police*, lancée le 25 janvier 1908 et publiée jusqu’en 1914, très engagée pour la défense de la peine de mort (maintenue en 1907 par un vote de

8. Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », in *L’interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, D. Thouard (dir.), Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Opuscules ; 21-22), 2007, p. 42.

9. Roland Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil (Tel quel), 1964, p. 191.

10. Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 388.

l'Assemblée nationale) et le rétablissement des châtiments corporels¹¹. Sa devise insiste sur le pouvoir répressif du regard qui « voit tout, démasque tout et pénètre tout », au point d'instruire la mise en page des livrets.

L'œil représenté y est panoptique quand il disperse son regard pour assurer sa surveillance et fait converger l'ensemble des méfaits vers une destinée commune, représentée au centre de la page par la sentence suprême : la condamnation à mort de l'homme masqué, qui sombre dans un trou (fig. 5). Ailleurs, l'œil est divin, qui diffuse cette fois de manière oblique son rayon d'observation, et aboutit en une vignette de même forme circulaire, qui décrit une exécution capitale (fig. 6). Parfois encore, le corps de la police n'est plus qu'un œil vêtu du costume de circonstance qui, de ses mains gantées, agrippe littéralement ce qu'il regarde (fig. 7).

« Hebdomadaire illustré parfaitement sadique »¹², écrira Georges Bataille, il rattache un discours populiste ultra-sécuritaire à la figure d'une surveillance ubiquitaire et inscrit à même le dessin l'incarnation diabolique du regard, dont le cinéma n'a pas fini d'étendre l'influence. En un retournement ironique de situation, l'œil hypnotique du pouvoir n'est plus celui de Bertillon mais de Fantômas et bientôt du docteur Mabuse, comme lui du côté des malfaiteurs.

Cette hypertrophie du regard dans les images a par ailleurs constitué pour Bertillon un volet capital de l'anthropométrie judiciaire. Complémentaire au portrait signalétique, la photographie métrique est une méthode mise au point en 1904, fondée sur la projection numérisée d'un espace représentationnel pour reconstruire une profondeur allusive, soit la transformation d'une photographie en un plan. Grâce à un « abaque redresseur », également nommé perspectomètre, construit sur la base d'un système de graduations géométriques, il est désormais possible, croit-on, de restituer la scène du crime en simulant la profondeur de l'image ; pour les portraits des victimes, explique Philippe Comar, un « encadrement perspectomètre », « sorte de cuve en raccourci dont les parois intérieures sont graduées [...] restitue la volumétrie de la tête » (fig. 8)¹³.

11. Voir la présentation et la réédition de nombreuses unes de cette revue par Michel Dixmier et Véronique Willemin, « *L'œil de la police* » : crimes et châtiments à la Belle Époque, Paris, Alternatives, 2007.

12. Georges Bataille, « Œil », *Documents*, n° 4, 1929, p. 216.

13. Philippe Comar, « La scène du crime », in *Crime & châtimement*, J. Clair (dir.), Paris, Gallimard / musée d'Orsay, 2010, p. 244.



fig. 8 – Affaire de Colombes (Seine), avenue de Gennevilliers
Assassinat de époux M. : M^{me} vue de dessus dans la salle à manger, 2 janvier 1909
Musée des collections historiques de la préfecture de Police

© Préfecture de Police. Tous droits réservés

Ainsi, ajoute l'auteur,

[...] les photographies sont installées dans une « fenêtre » munie d'un encadrement en raccourci, qui reprend l'idée fondatrice de la perspective du Quattrocento : la fameuse fenêtre de Leon Battista Alberti. Mais dont le principe est ici inversé. Il n'est plus question de représenter une scène, mais de savoir quelle scène est représentée¹⁴.

En d'autres termes, on cherche 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. Où l'on voit bien que l'image produite n'existe pas dans la réalité mais dans le regard qu'on porte sur elle, selon une logique de numérisation des phénomènes propre à l'époque.

En bref, comprendre la scène du crime revient à imposer à l'image la mesure du regard qu'on lui porte, littéralement projeté dans l'espace. Dans la photographie du *Crime de la rue Chalgrin à Paris*¹⁵ (1903), l'effet de profondeur unit en une même direction la femme abattue et la Vénus accrochée au mur, laissant croire que le photographe a cherché à capter celle-ci à la ressemblance de celle-là. La perspective relie l'arête du tableau à l'angle de la pièce et met en valeur la reprise de la posture, de sorte que le regard tout à coup échappe à sa finalité anthropométrique pour prendre, *a contrario* des consignes policières, la Vénus pour modèle et l'art (de la copie) pour finalité (fig. 9). La photographie métrique apparaît finalement comme une pensée du numérique – dans le rapport entre le calcul mathématique et la réalité à reconstruire, qui dépend des principes positivistes : l'identité est avant tout cette mécanique qui se conçoit à l'aune de la mesure du corps.

On ne trouve pas de tel creusement calculé de la perspective dans *Fantômas* mais un contraste entre des plans, dont la perspective est bouchée et des ouvertures soudaines de l'espace causées par le jeu croisé de trappes et de caches qui s'ouvrent et se referment sur les personnages. En revanche, dans *Judex* (Franju, 1963), ouvertement inspiré des films à épisodes de Feuillade, l'hypertrophie du regard est mise en scène *via* un écrasement du personnage comme sur les photographies de Bertillon (fig. 10).

14. Philippe Comar, « La scène du crime », p. 245.

15. *Crime de la rue chalgrin (n° 9) à Paris*, photographie attribuée à Alphonse Bertillon. Sur le mur : une reproduction de la *Naissance de Vénus*, d'Alexandre Cabanel, 1863. Citée en *Crime & châtement*, p. 247.



fig. 9 – Attribué à Alphonse Bertillon,
Crime de la rue Chalgrin (n° 9) à Paris, 8 mai 1903
Musée des collections historiques de la préfecture de Police
© Préfecture de Police. Tous droits réservés



10



11

fig. 10 et 11 – *Judex*, Franju, 1963

Favraux est un riche homme d'affaires véreux, fait prisonnier par Judex, un hors-la-loi humaniste à la tête d'une organisation secrète. Le spectateur découvre l'étrange cachot par l'intermédiaire de son système panoptique où l'œil mobile pourchasse sans trêve le détenu.

Avec précaution, Judex règle l'ouverture de l'iris qui s'impose à l'image. L'œil s'agrandit et s'illumine (fig. 11). Entouré de légers faisceaux, il scintille dans le noir et offre l'image d'un étonnant spectacle. Sur une sorte d'écran, encadré comme un miroir, apparaît Favraux qui arpente les murs de sa cellule à la recherche d'une issue. Il va et vient, s'agite suivi de près par cette caméra de surveillance que Judex actionne de ses mains à l'aide de deux petites manettes. Soudain, Favraux comprend le subterfuge et regarde la caméra. C'est alors que le point de vue bascule: nous sommes maintenant avec le prisonnier, dont le visage en gros plan fixe la caméra. S'ensuit une traque du regard qui révèle la petitesse de la pièce et accuse les angles de ses parois.

Nouveau changement de perspective. Après la série de gros plans, l'homme apparaît en pied, la silhouette miniaturisée par l'enfermement de

son reflet dans un miroir accroché dans la pièce, visible en plan d'ensemble. Ce redoublement du cadre écrase le corps et produit l'impression d'un relief accentuée par l'accrochage du miroir au niveau de l'arête de la pièce qui accuse la perspective. Favreaux longe les parois, se plaque contre les murs, en un trajet qui quadrille le territoire et matérialise sa profondeur. Pas d'abaque redresseur ici, mais un marquage de l'image sur l'image qui évoque le collage des photos sur un carton de montage, pratiqué par Bertillon. Pas de mesure graduée, mais une succession de mouvements latéraux et verticaux, une variation de vitesse dans les déplacements qui simulent l'évaluation mesurée de l'espace. La maîtrise par Judex est totale, grâce à cet œil qui voit tout et reste impénétrable au point de brûler une fois identifié.

C'est alors qu'une trappe s'ouvre dans le plafond devant Favreaux, qui regarde médusé ce fond noir duquel jaillit un point lumineux qui grandit : cet œil clignote et miroite comme un vrai ; il simule un regard divin ou le faisceau d'un projecteur bientôt confondu avec un écran blanc qui se noircit comme par magie d'un texte écrit de la main de Judex, lequel de l'autre côté du miroir règle la mise au point. Le geste évoque le réglage d'un écran de télévision, dont la fonction de surveillance accomplit le vœu du canard du XIX^e siècle.

3.

Directement issu de la sémiotique médicale, l'ultime critère du paradigme indiciaire est présenté comme suit par Ginzburg : « diagnostiquer les maladies inaccessibles à l'observation directe basée sur des symptômes artificiels, parfois insignifiants aux yeux du profane – le docteur Watson par exemple »¹⁶ – soit inférer à partir des effets. Le détail est à l'origine d'un dépliement de la pensée, il permet l'interprétation des phénomènes, reliés entre eux par une méthode d'analyse commune à un ensemble de disciplines. On a dit combien le détail favorise l'hypertrophie du regard, qui règle la mise en scène dans les illustrations de fait divers ou dans le film de Franju. Pourtant, si l'on suit Roland Barthes, la « structure du fait divers » est contraire au paradigme indiciaire du fait de cette aberration causale qui produit un effet de raccourci narratif et bloque l'enchaînement logique entre causes et conséquences.

À la force de cet argument s'oppose le raisonnement de Jacques Rancière, qui ne rapporte pas le fait divers à la fable aristotélicienne (sur laquelle repose le raisonnement de Barthes), mais au régime esthétique de l'art. Celui-ci valorise les petits événements sensibles dont la résonance

16. Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », p. 149.

s'oppose à l'ancien enchaînement des actions mais n'en constitue pas moins un mode d'interprétation de la réalité désordonnée. Ainsi, le fait divers est « appelé à prendre un surcroît de signification, à signifier notamment l'état d'une société », dit Rancière, « sa promotion accompagne le développement de toute activité d'auto-interprétation de la société à partir des petits faits considérés comme significatifs justement parce qu'ils sont insignifiants »¹⁷. Le fait divers devient le symptôme d'un état social ou politique – comme le laisse supposer l'engagement politique des canards illustrés –, fût-il soumis aux perturbations du monde. Finalement, la force de l'événement – celle-là même qui provoque surprise et étonnement – contrebalance la logique narrative du récit d'interprétation mais n'est pas étrangère au paradigme indiciaire, qu'elle redéploie dans les images de cinéma.

Si *Fantômas* est adapté d'un roman-feuilleton à succès, les histoires qui se succèdent au fil des épisodes sont rattrapées par une ultime proposition figurale qui hérite une fois de plus du bertillonage. Dans *Fantômas*, la poursuite du meurtrier par Juve et Fandor se heurte à un problème visuel. Comme l'indique son nom d'emprunt, Fantômas n'a pas de visage. Telle est bien la raison de sa célébrité qui explique sa postérité au cinéma : non pas tant le jeu masqué qui cache son identité que l'impossibilité pour le spectateur de le reconnaître et l'envie de le voir qui en découle.

Au cours du premier épisode, Fantômas est emprisonné, condamné à la peine capitale. Sa maîtresse prépare son évasion ; elle organise un échange avec le comédien Valgrand, qui joue au théâtre le rôle du célèbre bandit. Le subterfuge est découvert *in extremis* et Valgrand est finalement identifié. Autrement dit, il manque de mourir d'avoir trop bien joué. Dans sa loge de théâtre, nous le voyons se maquiller, l'œil rivé sur le journal où une photographie du meurtrier est reproduite en une posture expressive, très proche de la gestuelle du comédien. Alors que Valgrand est dans la *mimesis* (la copie, le maquillage, le jeu), Fantômas apparaît sous les traits de deux représentations (une photographie, un acteur) qui disséminent sa figure. C'est que, à l'inverse du comédien, Fantômas n'est pas un homme de théâtre, mais l'homme futur du numérique, comme l'indique le générique de film qui présente, sous le même visage de l'acteur, plusieurs portraits de personnages qui se succèdent en surimpression d'une manière qui évoque les planches de l'identification anthropométrique de Bertillon et leur folie classificatoire. Échapper à Juve et à Fandor – moteur et principe narratif de tous les épisodes –, c'est avant tout cela : échapper à Bertillon, c'est-à-dire au recensement systématique du visage et à l'obscurantisme judiciaire qui l'accompagne.

17. Jacques Rancière, « Il y a bien des manières de traiter la machine », *Vertigo*, hors série « Faits divers », juillet 2004, p. 17.

Mais cette succession rappelle aussi les portraits composés de Galton, qui utilisait la technique de recouvrement, à savoir la superposition méthodique de photographies pour obtenir l'image-type du meurtrier, conforme au visage supposé de la criminalité qui n'existe pas, bien sûr, dans la réalité¹⁸. Le film de Feuillade apporte donc une réponse fictionnelle à la folie descriptive du XIX^e siècle en déplaçant l'enjeu politique et social de la description anthropométrique (capturer les hors-la-loi, sécuriser la société) vers une question de représentation.

Si Bertillon, d'un côté, Galton, de l'autre, cherchent à fixer les traits de l'assassin, Fantômas lance un pied de nez à ce paradigme indiciaire par une mise en mouvement des images et des visages, qui brouille la ressemblance et empêche la reconnaissance, deux notions fondamentales à la problématique du portrait. Contrairement à Charcot, féru d'art et de peinture, Bertillon a banni la question de l'art de l'œuvre qu'il pratique¹⁹. Car le problème de Bertillon est de coller au plus près à la ressemblance pour atteindre la reconnaissance qui permettra d'identifier le criminel :

Toute photographie de portrait est faite pour être reconnue. [...] Mais nulle part l'acte de la reconnaissance ne se fait d'une façon plus brutale que dans l'exercice de la photographie judiciaire. [...] Le but visé est toujours une question d'identification et le moyen d'action, la Photographie²⁰.

Alors que dans le portrait classique, le regard est dirigé vers le hors champ salutaire d'un temps d'éternité, dans les prises dédoublées du portrait signalétique, le regard bute contre le profil du visage qui interrompt son échappée et fixe son arrêt (son arrestation, sa mort prochaine). Fantômas, d'emblée, est l'homme de la fiction qui échappe aux classifications parce qu'il redonne la possibilité au portrait judiciaire de ne plus ressembler à son modèle. Voilà aussi pourquoi Juve ne peut concurrencer Sherlock Holmes : Fantômas a rompu le lien entre la réalité et son référent, selon un principe de non-coïncidence identitaire. En évinçant la portée esthétique du portrait, Bertillon se débarrasse de sa dimension temporelle que le générique du film réintroduit en la déplaçant. Il invente le temps de la transformation continue du visage, le principe du morphing qui transformera le jeu d'acteur, lequel oppose dès le générique Fantômas au comédien de théâtre.

18. Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Londres, Macmillan, 1883.

19. En 1890, Bertillon déclare : « Dans les portraits artistiques et commerciaux, les questions de mode et de goût dominant tout. La Photographie judiciaire, dégagée de ces considérations, nous permet d'envisager le problème sous un aspect plus simple : quelle pose est théoriquement la meilleure pour tel ou tel cas ? », *La photographie judiciaire...*, p. 2.

20. *Ibid.*, p. 2-3.

À l'inverse de Valgrand, Fantômas ne joue pas, il laisse advenir sur son visage le contrechamp impossible de la photographie judiciaire rigidifiée par ce double cadre qui enferme la représentation, soit le visage du temps qui passe, et la succession des fantasmes, peurs et désirs qui l'accompagnent. Juve échoue à mettre la main sur le bandit parce qu'il n'est plus capable d'interpréter les signes de cette réalité numérique, déplacée par le film. Finalement, Fantômas a échangé plus que son identité : il a converti la signalétique judiciaire en un mode d'expressivité visuelle et offert l'espace poétique de la liberté individuelle.

EMMANUELLE ANDRÉ
UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT – PARIS 7