



HAL
open science

Faces of Infamy Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi

Ilse About

► **To cite this version:**

Ilse About. Faces of Infamy Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Jonathan Larcher; Alo Paistik. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work, Amsterdam University Press, 2023. hal-03103342

HAL Id: hal-03103342

<https://hal.science/hal-03103342>

Submitted on 10 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Visages de l'infamie.

Images du bannissement chez Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi.¹

Ilse About

Dans l'œuvre de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, les ravages de l'histoire, la déflagration des guerres et les désastres produits sur les corps forment la matrice d'une réflexion ininterrompue sur la capacité des formes visuelles à rendre compte des violences à l'œuvre. Le jeu du montage et les ruptures rythmiques soulignent bien souvent comment l'espace linéaire d'un récit se trouve envahi par les signes de l'effroi et les marques de la terreur qui s'impriment sur les corps ou les visages. La catastrophe s'impose alors comme une *blessure cinématographique* qui prend la forme visuelle des empreintes laissées sur la peau des témoins et des survivants (Lumley, 2011, 2014 ; Arantzazu Ruiz, 2017). Bien souvent, l'épreuve de l'histoire surgit brutalement, par contraste, et brise le déroulé silencieux des gestes de l'enfance et du cercle familial. De nombreuses figures souriantes et des images malicieuses et enfantines parsèment les films des cinéastes, laissant découvrir *a contrario* l'étendue de ce que les historiens nomment, depuis George L. Mosse, la brutalisation des sociétés contemporaines (Mosse, 1990 ; Audoin-Rouzeau, 2008). Entre la fin du XIX^e siècle et la fin de l'entre-deux-guerres, lorsque la civilité des rapports entre individus et de nouvelles codifications institutionnelles des positions sociales coïncident avec une militarisation organisée de la société et l'extension des chaînes de décision, la brutalité se déplace hors du champ de bataille et se propage dans tous les espaces de la vie quotidienne. Le temps d'un *avant-guerre* perdu pour toujours, qui bascule irrémédiablement, prend la forme de ces objets de la banalité et l'image de visages radieux. Ce passé disparu ressurgit alors par vagues et les ondes saccadées de l'histoire et de la mémoire forment un *discontinuum* qui habite toute l'œuvre des cinéastes. Évoquer les traces inscrites sur les visages marqués par l'histoire et donner à voir le caractère soudain de cette inscription revient ainsi sous la forme de récurrences ou *survivances*, au sens d'Aby Warburg, d'un film à l'autre, sans que cet objectif n'apparaisse sous forme énoncée ou explicite (Didi-Huberman, 2001, 2002).

Le corps modelé et idéalisé, dans *Archivi italiani n.1 – Il fiore della razza* (1991), se présente comme une « célébration de la race, de la "perfection physique", de la "jeunesse éternelle" » et invite à observer le travail fasciste des corps à travers le réemploi de matériaux filmiques de propagande (Gianikian, Ricci Lucchi, 1995). À l'opposé de ces figurations, le marquage des corps se trouve associé à la guerre et aux défigurations des visages qui forment l'écueil visuel obsédant de *Oh ! Uomo* (2004) dans une tentative de « réhumanisation de ces êtres, que le temps, la mort et le classement des archives avaient recouverts » (Maury, 2011, 103). D'autres corps éprouvés apparaissent dans des œuvres qui s'intéressent au principe de la relégation appliquée à des catégories sociales ou ethniques,

¹ L'auteur tient à remercier, pour leur confiance et leurs suggestions innombrables et précieuses, les directeurs du volume, Jonathan Larcher et Alo Paistik.

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

désignées par l'État ou par un empire moderne ou colonial. Le travail de destruction n'est pas observé uniquement sous le prisme du démantèlement ou de l'annihilation mais à travers les marques qu'il laisse sur les corps et les visages. La redécouverte, dans les archives filmées comme dans les archives filmiques, des signes et des regards échappés des ravages de l'histoire n'offre pas seulement une succession de souvenirs et de témoignages qui ne prendraient sens qu'avec un appareil descriptif ou documentaire élaboré. L'expression des visages forment davantage une surface sensitive multiple qui permet de raconter, par une multitude d'essais et de tentatives, leurs capacités à témoigner : les expériences visuelles et optiques se multiplient sans cesse pour scruter les lignes et les couleurs des visages et l'infinie variété des possibilités expressives. La géographie des regards et des plis repérés sur le corps des êtres humains compose alors le territoire illimité des marques de l'histoire sur la peau (Courtine, Haroche, 1988 ; Le Breton, 2003).

L'exploration de ces rémanences corporelles mobilise toutes les techniques filmiques employées par Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi : étirement des couleurs, dilatation du temps, dramatisation musicale du film, arrêt sur image, saccade du montage, fabrique du plan fixe à partir d'un film en mouvement (Blümlinger, 2001). Ces gestes permettent de saisir au vol une texture inédite des corps et des visages qui permet de révéler la part singulière des individus. Le réemploi exhause la fragilité des supports pour les engager dans un geste cinématographique et politique, qui participe d'une réhabilitation des sujets et des figurants de l'histoire, rejoignant ainsi le vaste corpus d'une *imago humilis* décrite par George Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2012).

Deux films face-à-face

Dans les deux films qui seront évoqués ici, *Cesare Lombroso – Sull'odore del garofano* (10', 1976) et *Frammenti elettrici n. 1 – Rom (Uomini)* (mus. Luis Agudo, 9', 2002), le corps de sujets dégradés, au fil de dispositifs à la fois historiques et optiques, est placé, selon des modalités différentes, au cœur du travail des cinéastes. Le premier film résulte d'une confrontation avec les archives de Cesare Lombroso (1835-1909) dont la découverte et la sidération qu'elles provoquèrent s'inscrivent dans un projet collectif qui traverse toutes les sciences sociales et de nombreux projets artistiques de la deuxième moitié des années 1970. Au cœur de Turin, des observateurs découvrent alors les collections produites et collectées par l'école italienne d'anthropologie criminelle, fondée par Lombroso. Au début des années 1970, ces collections étaient restées inchangées depuis leur transfert en 1947 à l'Institut de médecine légale lorsque les paradigmes d'une conception biologique de la déviance sont progressivement écartés. Fondé par Lombroso lui-même et enrichi par ses élèves et successeurs, le Musée d'anthropologie criminelle de Turin devient alors un vestige inédit des dérives de la science. Fermé au public, ce musée se trouve investi par des chercheurs qui étudient l'histoire de l'anthropologie criminelle en Italie. Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi figurent parmi les tous premiers artistes à s'emparer de matériaux qui y sont alors conservés sans véritable archivage. Sans doute aiguillonné par la parution, en 1975, des

toutes premières études historiques et critiques consacrée à Lombroso, ils visitent ses collections et filment très rapidement, suivant un dispositif très léger de tournage, les plans qui formeront la matière de leur film (Bulferetti, 1975 ; Colombo, 1975). Le choix de ce lieu appartient aussi à un moment singulier de la recherche historique. L'analyse des manières de surveiller les individus et d'objectiver les formes désignées de déviance s'impose en effet comme un axe central d'investigation. Au cœur de cette nouvelle histoire des dispositifs, autant intellectuels que pratiques, de surveillance et de catégorisation, se pose alors aussi la condition des êtres visés par ces dispositifs et la nécessité, éthique et politique, de procéder à leur réhabilitation.

Dans son texte sur « la vie des hommes infâmes », en préface d'un projet éditorial avorté, Michel Foucault décrivait ainsi le sens d'une collecte en devenir :

« Des vies qui sont comme si elles n'avaient pas existé, des vies qui ne survivent que du heurt avec un pouvoir qui n'a voulu que les anéantir ou du moins les effacer, des vies qui ne nous reviennent que par l'effet de multiples hasards, voilà les infamies dont j'ai voulu rassembler ici quelques restes. » (Collectif Maurice Florence, 2009, p. 15 ; Foucault, 1977)

Le terme de *restes* n'est pas choisi au hasard. Michel Foucault vient d'achever son étude panoramique sur la prison, saisie comme le lieu emblématique d'une transformation moderne de la surveillance et de l'individualisation des peines (Foucault, 1975 ; Lafont, 2006). Au contact d'une histoire de l'enfermement et des régimes de la peine, il constate que les sujets décrits par la littérature pénale se trouvent en quelque sorte isolés du reste de la société, placés sous l'œil omniscient des gardiens et des sciences pénales, objectifiés et *minéralisés*. Ses travaux successifs insistent ainsi en particulier sur la démarche visant à exhumer les restes et les traces, au sens archéologique, capables de restituer l'identité de sujets placés au centre d'un dispositif destiné à les réduire au silence. La confrontation filmique avec l'archive de Lombroso, l'une des rares expériences de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi qui consiste à filmer une archive documentaire stable et multiforme, semble jouer un rôle moteur et heuristique d'une recherche de ces *restes* de vies anonymes et silencieuses qui inspire par la suite une multitude de leurs projets. Il est ainsi possible de saisir, à travers ce film, leur contribution à une découverte contemporaine en cours : l'exhumation de l'archive des sciences criminologiques du XIX^e et du premier XX^e siècle, comme le réceptacle de vies effacées par un pouvoir scientifique et politique annihilateur. Mais il semble aussi s'agir d'une matrice visuelle d'une quête visant à rechercher à travers l'archive, documentaire ou filmique, les traces, surgies parfois par hasard, d'une humanité oubliée ou occultée.

Presque trente années plus tard, dans l'un des *Frammenti elettrici*, série de films privés tournés après la Seconde Guerre mondiale et retravaillés en vue de procurer un « choc électrique », le corps des Roms s'impose comme la forme survivante du génocide de

la Seconde Guerre mondiale (De Rosa, 2014). Le film est projeté tout d'abord en 2002 puis présenté, à partir de 2005, au sein d'une installation regroupant plusieurs autres œuvres de la série des *Frammenti elettrici*. En 2015, le même film rejoint une installation particulière qui compose une fenêtre polyphonique sur les mondes roms présentée sous le titre *Fragments électriques – Tsiganes* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2015). Le film considéré ici repose sur le réemploi d'un film amateur, tourné après 1945 sur les rives du lac de Côme. Par une série de gestes visuels et sonores, les ralentis, arrêts sur image et séquences scandées par une musique de Luis Agudo, le film semble explorer les modalités d'un ancrage territorial des Roms qui leur est dénié et aussi, subrepticement, les dispositifs optiques et moraux qui ont contribué à une ségrégation spatiale des Roms. En poursuivant l'arpentage de l'Italie du nord, les cinéastes s'appliquent aussi à repérer les brisures occasionnées par la double occupation du territoire, par le Fascisme et le National-Socialisme, des années de paix aux années de guerre.

C'est en ces termes que les cinéastes évoquent la nature du film utilisé :

« Dans le jardin de la propriété, la caméra 8 mm enregistre un exotisme à portée de main. L'exotisme est toujours la différence. Attitudes typiques, comportement "modèle" de la famille qui filme les Tsiganes. Des Tsiganes qui réapparaissent en Italie après les horreurs de la guerre et du génocide qu'a connu leur peuple dans les camps nazis. Nous ne connaissons pas l'auteur de ces plans, ni les personnes qui apparaissent dans ces minuscules photogrammes, ni le pays d'où viennent ces gens de passage. Les lieux où ont été tournées les "fragiles" images du portrait des Tsiganes sont, aujourd'hui, ceux où la volonté de sécession du reste de l'Italie est la plus grande. Et où est terrible l'intolérance raciste à l'égard des nouveaux immigrés, ces personnes sans toit et constamment menacées d'expulsion. Ces images provoquent en nous "*una emozione nervosa*", à un moment où la vague de xénophobie ne cesse de croître, tout comme le révisionnisme et le retour du fascisme en Italie. » (Gianikian, Ricci Lucchi, 2002, 63)

Si le marquage des corps criminels effectué par les représentants d'une science triomphale avait laissé des traces sur les étagères d'un musée-laboratoire curieusement intact, le sort d'une population, marquée par une discrimination ancienne et frappée par les projets de nettoyages ethniques du sol européen, semblait n'avoir laissé aucune trace. Un film amateur se transforme alors en *restes* d'une histoire méconnue et interroge aussi le regard porté sur une population à la fois ancrée sur un territoire donné mais aussi marginalisée par l'histoire et l'image. L'exotisation filmée des Roms n'est pas envisagée seulement comme une unique parenthèse historique : elle résonne jusqu'à aujourd'hui et désigne, par ses échos, toutes les marques du refus des étrangers, des réfugiés et de tous ces Autres dénoncés par le parti sécessionniste néo-fasciste qui est né et s'est déployé dans la même Italie du Nord à partir des années 1990.

Au début des années 2000, au moment où les cinéastes réalisent ce film, rares étaient encore les récits historiques et les souvenirs de la persécution des “Zingari” en Italie (Karpati, 1984 ; Boursier, 1996 ; Trevisan, 2013, 2017 ; Porcedda, 2018). L’émigration contemporaine des Roms issus des pays effondrés de l’ancien bloc de l’Est, de Roumanie en particulier, suscite alors le télescopage inédit des mémoires et des histoires. Sur les mêmes territoires de l’Europe occidentale, cohabitent désormais des groupes issus des diverses composantes des sociétés romani, toutes marquées par des histoires différenciées de persécution durant la Seconde Guerre mondiale. Roms, Sinti-Manouches et Kalé-Gitans, ces trois principales dénominations ne suffisent pas à exprimer la grande diversité et la porosité des frontières au sein des peuples Romani présents en Europe et au-delà (Matras, 2015). Surtout, la circulation contemporaine de migrants roms issu de l’Europe de l’Est semble avoir déclenché le renouvellement d’un antitsiganisme ancien. De nouvelles interrogations sont ainsi apparues sur les expressions cumulées d’une xénophobie historique qui a concerné et concerne tous ceux qui se retrouvent investi du qualificatif, considéré bien souvent comme infamant dans le langage courant, de *Roms* (Piasere, 2015). Ainsi la nouvelle multiplicité de la présence romani européenne se transforme en un questionnement élargi qui vise à comprendre l’ancrage historique de ces populations, mais aussi la nature, la temporalité et les effets des persécutions sur le long terme (Stewart, Williams, 2011 ; Stewart, 2012 ; Coquio, Poueyto, 2014). Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi déplacent un film amateur, issu des territoires de l’intime et de la familiarité, et le transforment en un document et un témoignage d’une présence évidente, en quelque sorte immanente, sur un territoire occupé, habité et vécu. Ce détournement permet alors de déjouer les images traditionnelles et éculées d’une condition marquée par l’imaginaire du nomadisme. Une *contre-image de l’infamie* détourne les évidences de la science et du politique et produit les outils visuels d’une dénonciation des dispositifs d’exclusion : la marque de l’infamie se fissure dès lors et se délite, laissant surgir des sujets en disgrâce mais triomphants.

Les visages criminels : éloge des matériaux infâmes

Cesare Lombroso – Sull'odore del garofano. Un visage sans corps posé sur une étoffe rouge, les yeux fermés, la bouche légèrement ouverte. Premier visage. Des taches sombres semblent imprimées sur la surface de la peau qui porte cette tonalité orangée des figures de cire. Au-dessous, un long morceau de papier qui porte le numéro “114” et la dénomination “*Grassatore*” (Brigand) et une autre série d’inscriptions illisibles. L’étoffe rouge et ce visage sans corps reposent sur une surface blanche, sous le faisceau d’une lumière presque aveuglante. L’image vibre, les plans se succèdent rapidement : “n° 77 – *Ladro*” (Voleur), “n° 95 – *Omicida*” (Assassin), “n° 79 – *Uxoricide*” (Uxoricide, c’est-à-dire meurtrier de son épouse), “n° 141 – *Corrutore*” (Corrupteur), “n° 115 – *Stupratore*” (Voleur), “n° 124 – *Falsario* (Fausseur), “n° 101 – *Omicida*” (Assassin), etc. Des têtes dénuées de numéro et de dénomination apparaissent. L’une d’entre-elles porte le visage d’un jeune garçon, ses yeux mi-clos, la bouche entrouverte, il semble vouloir dire quelque chose. Les paupières

refermées, certains paraissent dormir d'un sommeil apaisé. D'autres ouvrent les yeux et nous regardent du côté de la mort, la peau brunie, presque brûlée, les orbites saillantes². À un certain point, le fond blanc disparaît et de nouveaux visages de cire apparaissent côte à côte, posés sur une étagère, filmés de face ou de profil. L'étoffe rouge entoure chaque tête, formant une infinité de plis baroques, et compose une sculpture contrastée qui n'est pas sans rappeler le mélange des genres, entre extase et mort, des anciennes et classiques figures de cire (Düring, Poggesi, 2006). Une rupture formelle intervient lorsque les plans saccadés n'isolent plus des visages individuels mais des séries de têtes nues, sans numéro, ni étiquette, ni cadre, posées les unes à côté des autres. Les visages criminels deviennent dès lors une *matière* dont le film retient la tentative inachevée d'en dresser un catalogue, abandonnant les remises de cet ordonnancement, des visages devenus masses.

Une deuxième partie du film saisit les autres objets résiduels du catalogue des objets criminels qui a pris forme dans les archives de Lombroso (Colombo, 1975 ; Villa, 1985 ; Porret, 1998 ; Leonardi, 2015) : les pages d'un album photographique qui réunit des portraits de femmes, peut-être des prostituées, parfois plus ou moins dénudées, dans le cadre d'appartements ou de chambres ; des flacons de verres qui contiennent des jetons colorés en carton ou des sortes de coquilles ; des boîtes en cartons et une petite fourchette en bois. Lombroso et ses assistants recevaient régulièrement ou collectaient eux-mêmes des objets ainsi que des œuvres graphiques et photographiques réalisés en prison, formant un inventaire illimité de formes et de supports (Lombroso, 1888 ; Caffaratto, 1980). La caméra saisit toutes les parties d'une large planche composée de multiples photographies d'hommes et de femmes censée présenter des "*Tipi di pazzi*" (Types de fous) : un homme nu posant devant un drap noir présente ces paumes ouvertes au photographe. À ses côtés, se tient une femme de profil et de dos, vêtue bourgeoisement. Le contraste des formes et des figures s'impose dès lors dans le film comme une nouvelle règle visuelle et des objets iconographiques aux formes divergentes voisinent les uns avec les autres. Se démultiplient à l'infini des portraits de femmes et des petites cartouches décorées, des tirages photographiques contrecollés sur carte-de-visite, de face et de profil, d'homme et de femmes, parfois couvertes d'un voile. Un petit cartel typographié annonce les "*Lavori di pazzi*" (Ouvrages de fous). Des portraits photographiques d'hommes et de femmes succèdent ou précèdent de minuscules constructions de cartons ou de bois, parcelles minimalistes d'un inventaire de ces objets conservés pour leur supposé pouvoir révélateur.

Des visages riants surgissent de cette accumulation surprenante et souvent informe : celui d'une petite figurine en bois, celui de figures féériques et d'angelots tirés de cartes postales fantaisistes découpées et collées sur un éventail artisanal. Une figure religieuse, montée à l'intérieur d'une bouteille, voisine avec des cartes à jouer, manuscrites et déchirées. Dans une boîte, résident une infinité de petits bouts indéfinissables de papier

² Ces moulages furent réalisés par un criminologue de l'école de Lombroso, Lorenzo Tenchini, et montrent les usages criminologiques en Italie de la céroplastie moderne (Musumeci, 2015).

colorés. Les plans se succèdent à toute vitesse³ : de microscopiques oiseaux en papier apparaissent ainsi qu'une corde tressée, des embouts et des cartouches colorées, des plaques entourées d'un liséré noir et, au centre de ces plaques, des taches informes. Une oreille déchirée maintenue dans un bocal introduit la dernière séquence présentée par un cartel portant l'annotation "*Anatomia comparata*" (Anatomie comparée) : des morceaux de corps, des squelettes de fœtus, des figures de cires obstétricales, des insectes épinglés, des outils, des scies et de tous petits scalpels, des couteaux et un marteau, une chaussure de femme peut-être en terre cuite, deux petits personnages figurant un acte sexuel, la tête entière d'un homme plongée dans du formol, des morceaux de corps et les visages d'enfants dans le formol également. Le dernier plan surgit des abysses, d'une humanité dépourvue d'identité, où des restes de corps et d'un visage minuscule, à peine formé et comme effacé, envoient les derniers rayons d'une existence plongée dans un néant crépusculaire.

L'un des projets des films parfumés était de susciter une expérience olfactive inédite comme le raconte les cinéastes à propos de la première projection du film :

« Nous avons été invités à Londres pour présenter les "films parfumés" au National Film Theatre. Une performance avec des brûleurs d'odeurs, sous un écran où passaient les images de nos films. C'était une recherche, unique, sur l'olfactif. Aux images poétiques de jeux s'opposaient les images féroces du Musée Lombroso de Turin. Cesare Lombroso avait fait une recherche sur l'odorat des criminels, en utilisant l'odeur des œillets. Le sens de l'odorat chez les hommes criminels était pour lui inférieur à celui des gens "normaux".

Le sens de l'odorat chez les femmes criminelles est encore plus en dessous du seuil de celui des hommes criminels. Il avait criminalisé une grande partie de la société. Les femmes qui avortaient étaient naturellement criminelles. De cette manière, la société de la bonne bourgeoisie en crinoline tenait sous contrôle les gens "différents". Les premiers mouvements socialistes furent congelés dans les asiles, comme celui par exemple du Monte Amiata. Aujourd'hui, est-ce que cette méthode, si bien éprouvée, ne se répète-t-elle pas malheureusement ? » (Angela Ricci Lucchi, 2018, 14-15)

Ce témoignage relie ainsi l'ambition de recomposer un catalogue qui rendrait compte du regard brutal et classificateur, total et destructeur, porté sur la catégorie illimitée des « criminels » et l'objectif de fabriquer un film qui troublerait les sens, projeté à travers le masque d'effluves envoûtantes. Le parfum se retournerait alors contre l'alchimiste et le criminologue dont la collection se retrouverait soudain enveloppée entièrement par un filtre conçu pour affiner le tri entre les gens "normaux" et les "criminels". Soumis à cette irradiation olfactive, les spectateurs devaient faire en quelque sorte l'expérience de cette sélection mais ils devenaient aussi, le temps d'un instant, les parties de cette même

³ [Note des éditeurs.]

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

expérimentation ininterrompue dont ils pouvaient constater, sur l'écran, les effets sur les visages et les corps (Gianikian, Ricci Lucchi, 2015a ; Giuffrida, Toffetti, 1992).

Un retournement évoqué par les cinéastes insiste sur la capacité du film à transformer l'archive labyrinthique de la collection Lombroso en un catalogue. Le rythme des séquences et le jeu du montage produisent l'image d'un registre visuel et restituent l'ambition démiurgique d'un inventaire total des déviations. Le regard des cinéastes s'impose cependant progressivement et ils parviennent à exposer, à travers le motif apparemment linéaire de la série, un point de vue subjectif qui défie et dénonce l'ordre lombrosien des corps. Le catalogue se transforme alors en une nouvelle archive : le fichier mis en désordre par le jeu du montage, la réorganisation d'un classement dont l'inventaire se consume à vue d'œil provoquent la réincarnation de fragments objectifiés des corps. Les documents, déplacés du cadre savant, se changent alors en archives du vivant et portent à nouveau la mémoire des sujets dont ils sont issus. Le reconditionnement par le film et le déplacement d'objets dépersonnalisés en fragments d'une biographie effacée entrouvrent une autre porte. Les cinéastes ont évoqué ce film comme issu d'« archives insoutenables », produits d'une criminalisation étendue à tous les sujets de l'expertise lombrosienne mais aussi producteurs d'une figuration des corps humains qui fait écho à une déshumanisation bien plus ancienne et plus profonde :

« Les corps sont décolorés, craquelés, parfois sans tête, la toile fine des membres, les tissus usés, les visages expressionnistes, sont ceux de *Oh! Uomo?* [film de 2004] Tout est déchiré, abimé, rongé : les porcelaines, l'organdie, le biscuit, le sucre, le papier mâché, le celluloid, le caoutchouc, la cire, les matériaux autarciques défilent, décomposés et délabrés, autrefois caressés, aimés, avec quelques sanglots dans le son. L'horreur encore une fois. Les corps sont marqués, des tatouages qui indiquent leur provenance. Ils sont tellement prisonniers de leur lieu d'origine. Ils renvoient aux corps des lager. Les corps brisés, entassés comme des poupées, des marionnettes, renvoient à d'"autres" corps brisés, jetés, entassés, dans les fosses communes des guerres. » (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2007, 9)

Dans ce propos, le film devient une suite sur la destruction des corps, avant leur anéantissement : dès lors, l'expérience lombrosienne ne se limite pas à tracer des limites entre des catégories jugées à l'aune de leur criminalité. Le musée se transforme en matrice intellectuelle et visuelle de la *décomposition*, légitimée par les principes de la biologie criminelle (Gibson, 2002). Les objets et matériaux non-corporels figurent alors les dernières parcelles d'une humanité qui a quitté les restes encore visibles des sujets.

Des visages face au déni : filmer la relégation des Roms

Frammenti elettrici n. 1 – Rom (Uomini) se rattache à un territoire géographique précis, le Nord de l'Italie, et se présente d'emblée comme le rappel d'une exclusion au long

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

cours et comme l'évocation d'une trace laissée par les persécutés (Paini, 2015). Un carton, à la fois précis et lacunaire, décrit en italien le sujet du film :

« Après-guerre, au Nord de l'Italie. La caméra 8 mm enregistre l'exotisme sur la pelouse de la maison. L'exotisme est toujours [une] diversité. [Des] Tsiganes qui réapparaissent en Italie après les horreurs de la guerre et du génocide subi par leur peuple dans les camps nazis ».

Une période, un lieu, un sujet semblent précisément désignés, mais de larges zones d'imprécision demeurent dans cette présentation même. Ce carton semble indiquer la provenance d'un film réalisé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, après 1945, dans l'Italie du Nord. Un témoin filmerait alors la présence de familles roms qui, peut-être, avaient disparu et qui ressurgissent, survivantes, des décombres de l'Europe en guerre et des massacres qui ont décimé leur communauté. D'un côté, l'origine des acteurs filmés par l'opérateur semble claire : il s'agirait de victimes rescapées, déplacées par leurs bourreaux et revenues sur leurs terres, l'épreuve de la dévastation passée. Mais, d'un autre côté, des questions demeurent ouvertes sur leur itinéraire, les lieux de leur souffrance, en Italie, ou ailleurs en Europe, à la suite d'éventuelles déportations. Aucune information ne peut permettre de désigner, avec plus de précision, l'identité et la trajectoire des familles représentées. L'imprécision, qui relie les mots aux visages montrés par la suite, participe du regard distancié d'un observateur dont on ignore l'identité.

Les lacunes de cette accroche historique ne doivent pas étonner. Les réalisateurs ne conçoivent pas leur travail comme l'illustration filmique de scènes historiques et leurs films se déploient davantage dans l'espace indéfini qui sépare le fait historique et sa description visuelle. Le film fondé sur le réemploi de prises de vue amateurs forme alors un territoire à part et suspendu qui confronte l'énoncé d'un contexte historique à une série de plans décontextualisés : les lieux ne sont pas précisés, les personnes montrées ne sont pas nommées, les conditions de la rencontre entre l'opérateur et ses sujets restent inconnues. Mais cette discontinuité structurelle ne résulte pas d'un oubli, elle conditionne le statut des sujets filmés qui deviennent les témoins fugaces et en même temps les figures éternelles d'une histoire tragique et collective.

Dans une toute première séquence, une petite fille accompagne sa mère, au bord du lac. Toutes deux s'égaient ensuite sur les marches d'un escalier. L'amorce d'une musique lancinante installe la tension qui demeure jusqu'à la fin du film. Le visage de la mère balaie alors autour d'elle et croise le regard de la caméra. Un autre univers visuel se découvre alors sous la forme d'enfants qui roulent et rampent à terre sur des nattes étalées au sol. Sur une étendue dont on devine peu à peu les contours, ces tissus prennent la forme de grands draps mais aussi de plus petites taches textiles ou même d'un pantalon. Si le cinéaste du film amateur semble suivre les enfants à la trace dans leurs courses et leurs chutes variées, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi suspendent à l'excès, la vitesse du mouvement, au

point de l'interrompre parfois pour composer des tableaux vivants. L'un d'entre eux s'inscrit dans la longue histoire des figurations canoniques des Roms en Europe : un homme accroupi devant une carriole surmontée d'un amas informe de tissus et de paniers, un linge suspendu à la poignée du chariot immobilisé sous l'œil d'une jeune fille adossée à un arbre. Les éléments intemporels d'un campement précaire, prêt au mouvement, le calme réputé inquiétant de sujets maîtres d'un équilibre indéchiffrable, entre une mobilité permanente et des stationnements indéfinis, composent les éléments traditionnels de la *Halte* ou du *Campement des Bohémiens* (Amic, 2002 ; Périanez, 2017). L'exposition d'une scène qui peut paraître classique précède l'exposition d'une suite de portraits, à la fois en mouvement et arrêtés : une jeune fille souriante aux boucles d'oreilles, le visage d'un bambin aux cheveux frisés, un homme à moustache portant un bébé dans ses bras, regardant la caméra de longues secondes. La scène de genre s'oppose ainsi au temps suspendu de ces portraits muets qui semblent raconter l'histoire d'une vie oubliée et occultée. L'exposition des visages et ces portraits arrêtés marquent le regard et questionnent leur capacité à redonner un sens plastique à l'histoire des Roms et des Sinti. Les portraits apparaissent fréquemment, dans le travail des cinéastes, en tant que césure narrative permettant de suspendre la trame filmée et d'exhausser la part subjective des sujets. Ils prolongent ici, incidemment, les travaux de nombreux photographes qui se sont interrogés sur la capacité des portraits à renouveler le récit historique des sociétés romani. Qu'il s'agisse de fresques visuelles panoramiques qui brouillent les frontières territoriales, ou de recherches centrées sur l'histoire fracturée d'individus face à l'histoire, le portrait photographique, est utilisé pour produire une narration et susciter des césures productives (Daettwyler, Maximoff, 1959 ; Koudelka, 1975 ; Pernot, 1999, 2017 ; Stehli, 2002) : les scènes de genre et le surgissement inévitable de certains canons esthétiques traditionnels de la mise en image des "Tsiganes" se fragmentent en scènes de l'intimité, en fenêtres ouvertes sur la vie des familles, le regard des visages et les portraits d'individus à la fois singuliers et inscrits dans l'espace d'une sociabilité élargie. L'arrêt sur image et le relief donné à des individus en particulier semblent rejoindre aussi le travail au long cours d'un Christophe Boltanski dont le travail a été décrit par Gaëlle Périot-Bled comme une pratique artistique de résistance face à « l'occultation de la singularité du sujet » (Périot-Bled, 2014). Privés d'histoire et, en particulier, du récit d'une persécution évoquée au début du film, les sujets filmés sont présentés par les cinéastes sans qu'une narration permette aux spectateurs de restituer l'ancrage temporel de leur existence. Ils affirment toutefois, par les adresses à l'objectif et l'intimité qui se dégage des regards échangés, une appartenance au cercle d'une famille ou d'un univers social dont le spectateur devient le témoin.

Une césure intervient dans *Frammenti elettrici n. 1 – Rom (Uomini)*, à la fois visuelle et sonore, lorsqu'apparaissent soudain, dans le champ, des figures *anormales*, qui rappellent celles de la petite fille et de sa mère des tous premiers plans. Dans le tumulte d'une musique qui n'est pas sans rappeler les klaxons de voitures, les Gadjé – les non-Roms – semblent reprendre le pouvoir sur l'image. Ils traversent le champ au deux sens du terme : celui de la

prise de vue et du territoire qu'ils envahissent par leurs mouvements et leurs regards. Des hommes aux costumes sombres et des femmes aux colliers de perles et aux larges sourires strient désormais l'image, observent les objets répandus au sol, investissent le rivage et s'adonnent à la pêche. Laissant une impression étrange d'inachevé, le film s'interrompt sur une succession qui n'offre apparemment aucune prise : un enfant dort, une femme dont les escarpins sont visibles soulève un chapeau qui le protège et regarde l'enfant endormi ; les hommes en costume ajustent leurs appareils photographiques et l'un d'entre eux regarde, à travers le viseur, hors champ. Les sujets du campement semblent se détourner et s'éloignent. Une femme tourne le dos à la caméra et se baisse pour tirer la laisse d'un chien. Le film s'interrompt sur un plan qui fixe les mains de l'enfant endormi.

L'occupation symbolique, spatiale et visible du *terrain des Roms* manifeste, en quelques plans, la manière dont la relégation des Roms opère ou, du moins, la manière dont cette relégation peut prendre une forme filmique (Anquetil, 2013 ; Stewart, 1997). Ce qui surgit ici est la possibilité d'une forme d'occupation au sens spatial et politique : le terrain des Roms est conquis en quelques instants et ceux qui apparaissent comme des riverains, tranquillement décidés à se promener en visite sur cet espace, investissent les lieux sans contrepartie. Il semble s'agir ici d'une autre version d'un « tourisme vandale », concept autour duquel les cinéastes ont élaboré plusieurs projets de films (Gianikian, Ricci Lucchi, 2001). Les touristes du lac de Côme visitent et observent avec curiosité cet habitat ainsi exotisé, ils en capturent quelques images, tentent de réveiller ceux qui dorment. La visite des campements roms s'instaure au XIX^e siècle comme un élément du spectacle des nouvelles cultures urbaines et rurales, comme en témoigne par exemple le célèbre témoignage d'Émile Zola qui évoque, dans les années 1870, la frénésie des Parisiens autour d'un campement de la porte de Saint-Ouen (Zola, 2014 [1874], 409-413). Une pratique courante et monétisée prévoit la venue des Gadje qui s'invitent sur un terrain spécialement apprêté pour saisir l'image et observer un idéal imaginaire de la vie rêvée des Roms qui prêtent ainsi, souvent avec ironie, une partie artificielle de leur image. Ces pratiques sont particulièrement repérées dans les groupes qui circulent à l'échelle transnationale et combinent diverses activités économiques, dont le spectacle de soi (Sutre, 2013). De nombreux témoignages évoquent aussi les moments d'une visite non consentie qui entraînent des tensions et l'amorce d'une négociation. Ici, le doute subsiste d'un accord préalable, et la dramatisation opérée par le montage semble dévoiler davantage un moment de rupture et une observation qui profane et outrage l'intimité des Roms. L'arrivée sur le terrain et le regard des riverains apparaissent alors comme le résultat d'une pratique unilatérale qui ensevelit les sujets, les conduit au repli et à l'effacement.

L'occupation à l'œuvre est aussi visuelle au sens optique du terme lorsque les visiteurs s'appliquent à photographier les sujets qui s'offrent à eux. Les recherches consacrées aux différentes captations photographiques des mondes romani ont montré la position centrale du geste photographique dans l'intensification négative des relations entre Roms et non-Roms avant la Seconde Guerre mondiale (Peritore, Frank Reuter, 2011 ; Reuter,

2014 ; About, Pernot, Sutre, 2018). La démultiplication et la massification des images stéréotypées accompagnent et se nourrissent de l'observation photographique. Qu'elle soit de nature scientifique ou journalistique, celle-ci a alimenté une définition à la fois raciale et argentine de la catégorie *tsigane*, placée dans le territoire visuel malléable de l'infamie et de la marginalité (Larcher, 2018 ; Auraix-Jonchière, Bauer, 2018). Mais cette observation récurrente ne s'est pas limitée aux reportages de presse et aux enquêtes institutionnelles, elle se retrouve dans une pratique quotidienne et banalisée qui consiste à photographier « pour son plaisir » les sujets romani, dans toutes les expressions supposément authentiques de leur vie quotidienne. Des témoignages précieux rendent ainsi compte d'une objectification à l'œuvre des sujets, en particulier féminins, parfois négociée mais souvent subie par les modèles qui font face à une contemplation mécanique et ritualisée, inscrite dans l'ordre établi d'un assujettissement par l'image (Padure, 2018 ; Foisneau, 2018).

Deux autres films, *Frammenti elettrici n° 7 – Afghanistan Before the Wars* (mus. Djivan Gasparyan, 8', 2012) et *Frammenti elettrici n° 8 – Shooting Party* (India) (mus. Djivan Gasparyan, 8', 2012), se rattachent aussi aux Roms et composent, selon les mots des auteurs, des fragments complémentaires : « une transhumance, celle de la caravane en mouvement en Afghanistan ; un campement pendant le voyage en Inde » (Gianikian, Ricci Lucchi, 2015b, 48). À l'appui de cette description, les cinéastes ajoutent, sans autre explication, une citation d'Emil Michel Cioran tirée des *Syllogismes de l'amertume* :

« Peuple authentiquement élu, les Tziganes ne portent la responsabilité d'aucun événement ni d'aucune institution. Ils ont triomphé de la terre par leur souci de n'y rien fonder ». (Cioran, 1995 [1952], 801)

Cette citation qui rejoint certains des points de vue forgés par la philosophie dans l'histoire à propos des *Tsiganes*, insiste sur l'authenticité fondamentale d'un peuple qui entretiendrait une relation singulière avec l'appartenance puisque, précisément, celui-ci ne posséderait à la fois rien et n'appartiendrait à personne (Piasere, Solla, 2018). Si cette citation véhicule quelques représentations éculées, elle résonne toutefois dans *Frammenti elettrici n. 1 – Rom (Uomini)*, qui tente de replacer le peuple rom dans les événements de l'histoire mais aussi de montrer comment leur est en quelque sorte refusé le droit d'appartenir à l'histoire et de devenir responsable de l'événement de leur propre existence. Les plans montrant des lambeaux et des restes rendent compte ainsi d'une présence territoriale dont l'évanescence pourrait être contestée : cette présence, apparemment délitée, invente et semble imposer au contraire une manière de résider et de faire société au milieu d'un espace à la fois repéré topographiquement mais illimité géographiquement. Aucune fondation, au sens architectural du terme, ne semblerait en effet marquer un espace de vie qui pourtant triomphe des épreuves de l'histoire et demeure, malgré tout, là où il se trouve. Les visages des Roms reprennent place alors dans la temporalité des lieux et viennent contester l'histoire visuelle de l'infamie dans laquelle ils se sont trouvés enfermés.

Conclusion

Le regard porté par Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi sur certaines catégories des réprouvés de l'histoire a pris des formes détournées et changeantes au fil de leur œuvre. Dans *Cesare Lombroso – Sull'odore del garofano*, la confrontation avec les matériaux du musée de Lombroso semble donner lieu à une « épiphanie négative » au sens qu'a donné Susan Sontag à propos de sa découverte des photographies des camps de concentration (Sontag, 1977, 19-20). Les matériaux issus des recherches de l'école d'anthropologie criminelle italienne ont laissé derrière eux une matière brutale, froide et déroutante. L'accumulation des morceaux de corps et de visage et le dédale formé par des objets de la vie quotidienne et du monde carcéral composent un labyrinthe qui semble à première vue sans issue. Les restes humains paraissent renvoyer à une destruction physique et totale, une réduction de leur valeur humaine par des signes graphiques ou des catégories auxquelles ils sont définitivement réduits. Le geste cinématographique opéré dans ce film s'attache à restituer la première impression face à ce montage d'artefacts et d'images entremêlés : l'œil s'attache à un visage et tente de saisir, à sa surface, les traces d'une singularité, puis répète la même tentative sur un autre visage. Pour saisir la valeur d'une destruction de toutes les identités dont les vestiges se retrouvent entreposés dans un musée, il faudrait être capable de regarder chacun de ces visages et de ces restes, un à un. Mais la tâche est impossible. L'œil restitue alors le vertige qui saisit l'observateur face à une suite infinie de ces restes, pour saisir l'ampleur du monument élaboré par les sciences criminologiques mais aussi pour rendre compte de l'étourdissement qui saisit l'observateur. Une mise en récit s'impose peu à peu et surmonte l'effet de sidération pour affirmer un regard subjectif, tout en rendant compte d'une entreprise qui dépasse les limites du laboratoire turinois. La sérialisation des sujets humains et la définition biologique de qualités sociales sont en effet consubstantielles d'une conception du corps humain qui autorise toutes les expériences, les sélections eugénistes et la réduction des identités en sujets d'expérience.

Pour saisir les fils qui relient *Cesare Lombroso – Sull'odore del garofano* et *Frammenti elettrici n. 1 – Rom (Uomini)*, il faudrait observer avec attention comment la découverte du corpus lombrosien s'est imposé comme une référence ou une contre-référence au sein d'une œuvre au long cours qui n'a cessé d'interroger ce que l'histoire fait aux corps et ce que leurs corps filmés racontent de leur expérience en tant que sujets. Le choix de ce film amateur et sa transformation en un nouvel objet filmique suggèrent que l'évocation de l'histoire contemporaine des Roms revient à saisir une autre technique de marginalisation des sujets considérés comme suspects, dangereux ou biologiquement asociaux. Cette population fut une cible privilégiée de l'investigation criminologique et de la sociologie judiciaire mais le film ne s'interroge pas sur cette partie de l'histoire qui est, par exemple, le sujet d'un autre film de réemploi d'archives, réalisé par le groupe autrichien Charmant Rouge, *Fingerprints* (2007). Au bord du lac de Côme, se joue davantage l'histoire d'une exclusion qui déborde les limites du laboratoire scientifique : lorsque toutes les définitions

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

catégorielles et les tris de population ont échoué à extirper l'asocialité biologique du corps sain de la société, les survivants hantent les lieux qui leur sont à jamais interdits, au lendemain d'un massacre dont ils restent les témoins sans voix (Stewart, 2004). Ils revisitent l'espace de leurs ancêtres et promènent avec eux l'imaginaire lointain et atemporel d'un exotisme indéfinissable. Mais ce film s'impose aussi comme une critique du mythe tenace d'une déterritorialisation assumée et consentante des Roms. Après avoir échappé aux entreprises de destruction qui les ont visés, ils se détournent des regards curieux et scrutateurs qui sont portés sur eux et affirment une présence incontestable, certes encore sous la menace. Après avoir échappé à leur poursuivants, armés de loupes et de matraques, ils créent un lieu où les sujets criminalisés se retrouvent et reconstruisent une nouvelle histoire.

Ilsen About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

Films cités

Anquetil Bijan, *Le Terrain*, L'atelier documentaire, 2013, 41 min.

Charmant Rouge, *Fingerprints*, AT, 2007, 7 min.

Bibliographie

About Ilsen, Pernot Mathieu, Sutre Adèle, eds. 2018. *Mondes tsiganes. Une histoire photographique, 1860-1980*, Arles, Actes Sud.

Amic Sylvain, ed. 2012. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, RMN-Grand Palais,.

Anon. 2015. *Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi*, Paris, Centre Pompidou, 2015.

Arantzazu Ruiz Paula. 2017. « Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi: Archive, Technology and Body », *Found Footage Magazine*, 3, 17-26.

Audoin-Rouzeau Stéphane. 2008. *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil.

Auraix-Jonchière Pascale, Bauer Sidonia, eds. 2018. *Bohémien und Marginalität. Künstlerische und literarische Darstellungen vom 19. bis 21. Jahrhundert*, Berlin, Frank & Timme.

Blümlinger Christa. 2001. « Cinéastes en archives », trad. Pierre Rusch, *Trafic*, 38, 68-78.

Boursier Giovanna. 1996. « La persecuzione degli zingari nell'Italia fascista », *Studi Storici*, 37:4, 1065-1082.

Bulferetti Luigi. 1975., *Cesare Lombroso*, Torino, UTET.

Caffaratto A. T. 1980. « La raccolta di fotografie segnaletiche del museo di antropologia criminale di torino. La fotografia come documento e testimonianza dell'opera di cesare lombroso », *Annali dell'Ospedale Maria Vittoria di Torino*, 23:7-12, 295-332.

Cioran Emil Michel. 1995 [1st ed. 1952]. « Syllogismes de l'amertume », in Emil Michel Cioran, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 743-817.

Collectif Maurice Florence. 2009. *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires.

Colombo Giorgio. 1975. *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino, Bollati Boringhieri.

Conrath-Scholl Gabriele, Lange Susanne, Sander Gerd, eds. 2002. *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen*, 7 vol., München, Schirmer Mosel.

Coquio Catherine, Poueyto Jean-Luc, eds. 2014. *Roms, Tsiganes, Nomades : un malentendu européen*, Paris, Karthala.

Courtine Jean-Jacques, Haroche Claudine. 1988. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle)*, Paris, Payot.

Daettwyler, Otto, Maximoff, Matéo. 1959. *Tsiganes. Wanderndes Volk auf endloser Strasse*, Zürich, Buchergilde Gutenberg.

De Rosa, Miriam. 2014. « Frammenti elettrici. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's cinematic embroidery », in Greg deCuir Jr, ed., *On fragmentation. Alternative Film/Video Research Forum, 2012-2013*, Belgrade, Student City Cultural Center, 28-33.

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

- Didi-Huberman Georges. 2001. « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, 10, 144-168.
- Didi-Huberman Georges. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman Georges. 2012. *L'Œil de l'histoire, 4. Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Düring Monika von, Poggesi Marta, eds. 2006. *Encyclopædia anatomica. Museo La Specola Florence*, Köln, Taschen.
- Foisneau Lise. 2018. « "Se donner en photo". Le purane pildi la Gildake, les vieux clichés de Gilda », *Hommes & migrations*, 1321, 112-116.
- Foucault Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Foucault Michel. 1977. « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, 29, 12-29.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela. 1995. « Notre caméra analytique », trad. Jean-Claude Biette, *Trafic*, 13, 32-40.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela. 2001. « Tourisme vandale. Deux projets », trad. Jean-Claude Biette, *Trafic*, 38, 63-65.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela. 2002. « Deux lacs en Italie », trad. Christian Longchamp, in Harald Szeemann, ed., *Aubes. Rêveries au bord de Victor Hugo*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, 63.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela. 2015a. « Note sur les films parfumés, 1977 », trad. Séverine Weiss, in Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, eds., *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, Fécamp, Post-éditions, 83-84.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela. 2015b. « L'archive comme œuvre, l'œuvre comme archive », trad. Nathalie Gailius, *Trafic*, 95, 39-51.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela. 2007. « Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi », *Fata Morgana*, 2, 7-25.
- Gibson Mary S. 2002. *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport, Praeger.
- Giuffrida Daniela, Toffetti Sergio. 1992. « Catalogues of Memory. A Conversation with Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Sergio Toffetti, ed., *Yervant Gianikian – Angela Ricci Lucchi*, Torino, Hopefulmonster, 7-21.
- Karpati Mirella. 1984. « La politica fascista verso gli zingari in Italia », *Lacio Drom*, 2-3, 41-47.
- Lafont Suzanne, ed. 2006. *Le reste*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.
- Koudelka Josef. 1975. *Gypsies*, New York, Aperture.
- Larcher Jonathan. 2018. « Un siècle d'infamie. Jalons pour une histoire politique du "Romani cinema" », *Recherches & Travaux*, 93, 1-15.
- Le Breton David. 2003. *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
- Leonardi Nicoletta. 2015. « Il metodo lombrosiano e le fotografie come oggetti sociali », in Silvano Montaldo, ed., *Il Museo di antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, Milano, Silvana editoriale, 36-51.

Ilsen About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

Lombroso Cesare. 1888. *Palimsesti del carcere. Raccolta unicamente destinata agli uomini di scienza*, Torino, Fratelli Bocca.

Lumley Robert. 2011. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Bern, Peter Lang.

Lumley Robert. 2014. « The Body in and of the Image in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Sarah Patricia Hill, Giuliana Minghelli, eds., *Stillness in Motion. Italy, Photography and the Meanings of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 273-287.

Matras, Yaron. *The Romani Gypsies*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

Maury Corinne. 2011. « Détournements imaginaires d'archives de guerre », in Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow now, 99-110.

Mosse George L. 1990. *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford, Oxford University Press.

Musumeci Emilia. 2015. « Tra criminologia, arte e medicina: le maschere della collezione "Lorenzo Tenchini" », in Silvano Montaldo, ed., *Il Museo di antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, Milano, Silvana editoriale, 183-191.

Padure Ionela. 2018. « Le regard d'une Romni sur quelques photographies », in Ilsen About, Mathieu Pernot, Adèle Sutre, eds., *Mondes tsiganes. Une histoire photographique, 1860-1980*, Arles, Actes Sud, 161-163.

Païni Dominique. 2015. « Les Fragments électriques : analyser et accuser », in Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, eds., *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, Fécamp, Post-éditions, 167-174.

Périot-Bled Gaëlle. 2014. « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli », *Images Re-vues*, 12, 1-15.

Peritore Silvio, Reuter Frank, eds. 2011. *Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung*, Heidelberg, Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.

Pernot Mathieu, *Tsiganes, 1995-1999*, Arles, Actes Sud, 1999.

Pernot Mathieu, *Les Gorgan, 1995-2015*, Paris, Xavier Barral, 2017.

Piasere Leonardo. 2015. *L'antiziganismo*, Roma, Quodlibet.

Piasere Leonardo, Solla Gianluca, eds. 2018. *I filosofi e gli Zingari*, Roma, Aracne editrice.

Porcedda Licia. 2018. « À la recherche des sources. Écrire l'histoire des Tsiganes en Italie durant le fascisme, 1922-1943 », in Ilsen About, Marc Bordigoni, eds., *Présences tsiganes. Enquêtes et expériences dans les archives*, Paris, Le Cavalier Bleu, 233-262.

Perianez Mélissa. 2017. « Souffrances et survivances bohémiennes », *Transversales*, 10, 1-8.

Porret Michel. 1998. « "Signalement", "portrait parlé", cliché judiciaire : le visage des scélérats », *Images*, 4, 34-41.

Reuter Frank. 2014. *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des "Zigeuners"*, Göttingen, Wallstein Verlag.

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

Ricci Lucchi Angela. 2018. « Il Diario di Angela (estratto) », in Rinaldo Censi, « Vicino a lei. In proiezione speciale a Venezia, *Il Diario di Angela: un estratto dalle pagine della cineasta* », *Film TV*, 35, 14-15.

Sontag Susan. 1977. *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Stewart Michael. 1997. « A Place of Their Own », in Michael Stewart, *The Time of the Gypsies*, Oxford, Westview Press, 27-49.

Stewart Michael. 2004. « Remembering without Commemoration: The Mnemonics and Politics of Holocaust Memories among European Roma », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10:3, 561-582.

Stewart Michael, ed. 2012. *The Gypsy 'Menace'. Populism and the New Anti-Gypsy Politics*, London, Hurst.

Stewart Michael, Williams Patrick, eds. 2011. *Des Tsiganes en Europe*, Paris, Éditions de la MSH.

Sutre Adèle. 2013. « Des pièces d'or pour parcourir le monde. Les circulations transnationales de familles tsiganes au tournant du XX^e siècle », *Autrepart*, 67-68, 53-68.

Stehli, Iren. 2002. *Libuna. A Gypsy's Life in Prague*, Zürich, Scalò.

Trevisan Paola. 2013. « The internment of Italian Sinti in the province of Modena during Fascism: from ethnographic to archival research », *Romani Studies*, 23:2, 139-160.

Trevisan Paola. 2017. « 'Gypsies' in Fascist Italy: from expelled foreigners to dangerous Italians », *Social History*, 42: 3, 342-364.

Villa Renzo. 1985. *Il Deviante e i suoi segni : Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Milano, Franco Angeli.

Zola Émile. 2014 [1st ed. 1874]. « Souvenirs », in Émile Zola, *Nouveaux contes à Ninon*, Paris, Gallimard, 409-413.

Résumé

À travers les visions des ravages de l'histoire et des entreprises de relégation des identités suspectes et infâmes, l'œuvre de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dessine les effets du bannissement qui prennent forme sur les visages et les parties du corps. En reprenant et en décomposant les techniques d'une coercition qui s'exercent sur la chair, l'image scrute les formes nouvelles prises par les plis de la peau et les contours des silhouettes. L'environnement et les cadres politiques et scientifiques se réfèrent à une cartographie toujours inachevée des identités, saisies au fil des expériences de l'ingénierie sociale selon leurs propriétés supposées ou leur ontologie apparente. Le criminel ou le Rom prennent les visages de ces entreprises qui usent de moyens différents : la mise à plat du visage, le classement des formes, l'attribution de caractéristiques, mais aussi l'enfermement des corps, l'exercice d'une pression et de la violence, ou le bannissement vers des marges spatiales destinées à supporter une errance, à la fois pénalité et condition d'identités déterminées par la déviance. Mais la caméra capte et renvoie aussi l'irréductibilité des identités et le caractère toujours partiel et inabouti de la coercition. Quelle que soit

Ilse About, « Faces of Infamy. Images of banishment in the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi », in Alo Paistik, Larcher Larcher (dir.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, à paraître.

l'intensité des politiques de cet encadrement, le visage s'échappe par le regard ou même l'absence de regard, les corps se dérobent par un mouvement même imperceptible.