



**HAL**  
open science

# LE VISAGE SOUMIS À LA QUESTION

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. LE VISAGE SOUMIS À LA QUESTION. Leszek Brogowski, Gwénola Druel et Anna Szykowska-Piotrowska. L'insaisissable visage. Envoûtement esthétique et regard éthique, Presses universitaires de Rennes, 2024, 978-2-7535-9844-7. hal-04714825

**HAL Id: hal-04714825**

**<https://hal.science/hal-04714825v1>**

Submitted on 30 Sep 2024

**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.

## LE VISAGE SOUMIS À LA QUESTION

Danièle Méaux

Au lendemain de la révolution française, se développe une formidable appétence pour l'enquête qui se manifeste dans le secteur des sciences humaines (histoire, sociologie ou ethnologie naissantes) comme dans les domaines de l'administration et de la justice. Une véritable « obsession du déchiffrement [...] taraude tout le XIX<sup>e</sup> siècle, [...] dont les facteurs sont sociaux autant que politiques<sup>1</sup> » note l'historien Dominique Kalifa : les démarches empiriques qui sont adoptées répondent à une soif de questionnement des réalités sociales dont l'opacité inquiète à l'heure de la démocratie naissante<sup>2</sup>. Il n'est pas indifférent de constater que c'est alors même que naît le genre du roman policier, qui travaille à intégrer le lecteur à la résolution d'une énigme comme à une approche rationnelle de la société<sup>3</sup>. Le courant réaliste procède, lui aussi, d'une volonté herméneutique instituant peu ou prou les phénomènes sociaux en énigmes à élucider. Le roman est alors investi d'une fonction de connaissance<sup>4</sup>. Le journalisme participe encore de ce tropisme, les médias gagnant alors en importance au sein des sociétés occidentales.

Dans ce contexte, le visage se présente comme un « terrain d'enquête » tout à fait privilégié, au sein d'approches diversifiées. Des démarches concertées sont mises en place afin « d'élucider [...] le tissu social<sup>5</sup> » *via* l'identification des personnes : il s'agit de reconnaître certains individus pour les mettre hors d'état de nuire ; mais le questionnement de

---

<sup>1</sup> Dominique Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX<sup>e</sup> siècle », in Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc dir., *L'Enquête judiciaire en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Creaphis, 2007, p. 253.

<sup>2</sup> Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme* n° 149, 2010/2, p. 3-23.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Dominique Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*, p. 253, mais aussi : Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.

<sup>4</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

<sup>5</sup> Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*, p. 9.

la figure conduit rapidement aussi à l'isolement de caractéristiques morphologiques jugées révélatrices de vices, de pathologies ou encore de l'appartenance à certains « types ». En France, dans les années 1880, Alphonse Bertillon, influencé par les écrits de l'italien Cesare Lombroso, met au point un dispositif normalisé de prise de vue destiné à faciliter l'arrestation des récidivistes. Les procédures rigoureuses qu'il instaure alimentent le mythe d'une « police scientifique<sup>6</sup> » infaillible dans l'identification des criminels ; la méthode procède, dans une certaine mesure, de l'approche des sciences naturelles : elle s'apparente à certains protocoles utilisés en botanique ou en zoologie. La procédure judiciaire – rencontrant ce que Claude Blanckaert a nommé le « paradigme naturaliste » des sciences de l'homme<sup>7</sup> – ne se présente pas séparée de présupposés idéologiques.

À la préfecture de Paris, une chambre photographique est spécialement construite et disposée afin de garantir un éclairage uniforme et une distance invariante avec le sujet. Un mécanisme de rotation du siège sur lequel est assis l'accusé permet de réaliser des clichés de face et de profil. Cette chaise est dotée d'un appui-tête et d'un « porte-mire » destiné à garantir la rectitude du regard. Sur chaque image, une encoche métallique reçoit un numéro d'ordre et une graduation fixée au dossier donne la hauteur anthropométrique du buste du modèle. Si la pratique du « portrait d'arrestation » existe quasiment depuis les débuts du médium, Bertillon instaure sa normalisation afin de la rendre plus efficace. Son exemple est très rapidement suivi par la police de pays tels que la Belgique, la Russie, les États-Unis ou la Tunisie.

C'est au même moment que se développent des entreprises d'identification iconographique de la maladie mentale, fondées sur des procédures très comparables ; le professeur d'anatomie, Jean-Martin Charcot tente ainsi de constituer un « véritable musée pathologique vivant<sup>8</sup> ». Les anthropologues adoptent également des protocoles de prise de vue qui diffèrent peu de ceux mis en place par Bertillon ; célèbre vulgarisateur des sciences, Louis Figuier invite à constituer, au moyen de la photographie, un riche panorama « de types authentiques des variétés humaines<sup>9</sup> ». On constate donc la concomitance frappante d'initiatives qui envisagent le visage comme « terrain d'enquête » et qui se servent de la photographie comme relais afin de discriminer certaines catégories d'individus. D'une

---

<sup>6</sup> Christian Phéline, *L'Image accusatrice, Cahiers de la Photographie* n° 17, 1885, p. 10.

<sup>7</sup> Claude Blanckaert, « 1800 – Le moment naturaliste des sciences de l'homme », *Revue d'histoire des sciences humaines* n° 3, 2000, p. 117-160.

<sup>8</sup> Philippe Ricou, Véronique Leroux-Hugon et Jacques Poirier, *La Bibliothèque Charcot à la Salpêtrière*, Paris, Pradel, 1993.

<sup>9</sup> Louis Figuier, *Le Merveilleux de la science ou description populaire des industries modernes*, tome III, Paris, Jouvert & Cie, 1888, p. 170.

volonté de soin du corps social à l'ostracisation de certains groupes humains, il n'y a qu'un pas.

Le dispositif normé qui est adopté tend à désigner d'emblée le sujet photographié comme un criminel, un malade ou un « type » potentiel ; il le constitue en champ d'application d'un savoir et, dans le même temps, en lieu d'exercice d'un pouvoir<sup>10</sup>. La Commune fut l'occasion d'une des premières utilisations répressives de la photographie ; les prises de vue réalisées par Eugène Appert dans les prisons de Versailles – auxquelles les détenus se soumettaient volontiers – furent ensuite utilisées à des fins punitives. La méthode mise en place par Bertillon définit de façon potentielle un « être intrinsèquement marqué des traits différentiels de la délinquance<sup>11</sup> ». Un peu plus tard, en procédant à la superposition de portraits photographiques, Francis Galton envisage l'identification de « types » criminels.

Cependant, la démarche se heurte rapidement à une difficulté majeure : celle du classement (et donc de l'exploitation) du nombre considérable des clichés réalisés. La consignation de données anthropométriques diverses s'avère nécessaire à une identification plus rigoureuse des individus, mais surtout à l'organisation et à l'utilisation d'une archive toujours croissante. Sont dès lors pratiquées des mesures variées : volume crânien, longueur des phalanges, largeur des maxillaires... – certaines de ces caractéristiques pouvant d'ailleurs être déduites des photographies elles-mêmes. Comme l'a montré Christian Phéline, la ressemblance ne suffit pas au repérage du criminel ; celle-ci doit s'appuyer sur le relevé complémentaire de paramètres discontinus<sup>12</sup>. Aux clichés sont encore associés des « portraits parlés » et des vues de détails particulièrement pertinents, tels que l'oreille ; des empreintes digitales viennent s'ajouter à cela. Pour progresser, l'enquête doit donc se baser sur des données discrètes qui correspondent à un morcellement des corps et des visages. Pour répondre à des finalités policières, l'observation est contrainte de se rétrécir, de se parcelliser pour aller vers la saisie de signes partiels. Dans une visée pragmatique, la totalité se perd, la figure s'efface : le portrait photographique n'aura ainsi servi que de relais<sup>13</sup>.

### **Défaite de la figure**

---

<sup>10</sup> Il relève des technologies de pouvoir mises en évidence par Michel Foucault dans *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « NRF », 1975.

<sup>11</sup> Christian Phéline, *L'Image accusatrice, op. cit.*, p. 52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 135.

La série *Portraits*, réalisée par Thomas Ruff dans les années 80, rejoue et emblématise, à sa manière, cette disparition du visage (qui n'existe qu'au travers d'une appréhension globale) au bénéfice d'une prise en compte de détails et de traits partiels, susceptibles de constituer des paramètres d'identification. Si, dans un premier temps, l'artiste réalise des tirages de taille moyenne, il se tourne ensuite vers de bien plus grands formats et, en raison même de la monumentalité des vues exposées, des éléments discrets viennent monopoliser le regard du spectateur, mettant en péril la perception du tout ; le visiteur n'est jamais assez éloigné des visages – de grandes dimensions – pour les saisir dans leur allure générale ; les innombrables informations proposées résistent à s'inscrire en une figure pour être proposées à une forme d'épellation progressive – ce qui n'est pas sans les rapprocher de composants de type linguistique ou chiffré.

Pour cette série, le photographe allemand travaille à la chambre, selon un protocole très strict, dans la lignée des pratiques systématiques mises en place par Bernd et Hilla Becher au sein de leurs typologies. Le cadrage se répète à l'identique et l'éclairage uniforme exclut quasiment les zones d'ombre. Les modèles, dont la physionomie refuse toute manifestation d'émotion, se trouvent enregistrés de manière frontale devant un fond neutre et homogène. La définition est très précise, du premier plan à l'arrière-plan et les tirages gigantesques sont recouverts d'une plaque de plexiglass transparente, ce qui tend encore à renforcer l'acuité du rendu des détails.

Les modèles sont des jeunes gens, étudiant dans la même École que Ruff. Toute expression est évacuée des visages impassibles – qu'une relative jeunesse prive également de l'empreinte des expériences de la vie ; ces portraits éveillent ainsi l'impression d'un manque. Dans un entretien, le photographe allemand confie avoir demandé à ses modèles de fixer l'objectif avec insistance, tout en s'efforçant d'avoir conscience qu'ils étaient précisément en train d'être photographiés<sup>14</sup>. Cette consigne explique peut-être que les vues suggèrent une telle tension entre présences individuelles et uniformité du dispositif. L'épiderme des modèles – exalté par la haute définition et le grand format – se trouve redoublé par la fine peau des images (le mot « pellicule » qui appartient au lexique de la photographie vient de *pellicula* qui signifie en latin « petite peau »). Toutefois, par-delà l'écho des surfaces, rien de la personnalité ou de l'histoire des sujets ne transparaît : l'examen des images reste déceptif.

---

<sup>14</sup> Entretien entre Gilles Blank et Thomas Ruff, *Influence Magazine*, Issue 2, 2004 : <http://www.gilblank.com/texts/intvws/ruffintvw.html>

Ruff reprend, dans cette série, le modèle de la photographie d'identité<sup>15</sup>, héritière des procédures mises en place par Bertillon et ses contemporains, très loin de pratiques professionnelles ou amateurs qui viseraient à saisir un caractère ou une expression ou présenteraient le modèle absorbé dans une action. Commentant les *Portraits*, l'artiste allemand évoque l'omniprésence des caméras de surveillance dans la société contemporaine où une visibilité intégrale est de mise<sup>16</sup> ; il invoque le personnage de Big Brother dans *1984* de George Orwell et rappelle que cette série fut réalisée en une période où les contrôles d'identité étaient extrêmement fréquents en Allemagne de l'Ouest, après les attentats commis par le groupe Fraction Armée Rouge. De fait, au sein des photographies de Ruff, tout est visible des modèles : le moindre poil, la moindre imperfection cutanée sont donnés à scruter, de sorte que Régis Durand a pu parler, à propos de ce travail, d'un « réalisme dermatologique<sup>17</sup> ». Les sujets photographiés se trouvent ramenés à leur enveloppe extérieure et cette dernière est placée sous surveillance.

La taille et la définition des images font des visages photographiés de purs objets, spécimens de l'espèce humaine dont l'apparence est examinée dans ses moindres particularités. La référence aux protocoles de représentation des criminels, des malades mentaux ou des types ethniques au XIX<sup>e</sup> siècle s'impose. Au sein de cette série comme d'autres travaux réalisés ultérieurement, Ruff s'emploie à une archéologie des images et des modèles de figuration. Dans les *Portraits*, la forme et la matérialité mêmes des représentations renvoient au principe d'un exercice de savoir et de pouvoir.

L'intériorité du modèle impassible échappe, tandis que l'extrême précision de toutes les parties du tirage gigantesque s'écarte de la vision naturelle – qui, pour des raisons physiologiques, ne peut saisir que des zones de netteté extrêmement restreintes. Le sujet percevant se trouve confronté à une débauche de détails et la multitude des signes parcellaires l'écrase au détriment de la perception d'une ressemblance globale : l'importance accordée aux détails fait obstacle à l'émergence d'une appréhension totalisante<sup>18</sup>. La durée de l'examen s'en trouve dilatée ; le spectateur déchiffre progressivement la surface qui lui est proposée, à l'instar d'un enquêteur prolongé d'une loupe.

L'observateur est amené à prendre acte d'un échec de la perception du visage doué d'une physionomie d'ensemble, quand il est contraint à un exercice analytique du regard. Les

---

<sup>15</sup> La carte nationale d'identité existe dans tous les pays de l'Union Européenne, excepté le Danemark.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Régis Durand, « L'imagerie laïque de Thomas Ruff », in *Thomas Ruff*, Paris, Centre National de la Photographie, 1997, p. 7.

<sup>18</sup> Érika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 19.

ails du nez, les commissures des lèvres, les plis, les cicatrices ou les boutons d'acné sont scrutés. Cette faillite de la vision entière au bénéfice de la saisie d'éléments distincts correspond somme toute à la trajectoire qui a été suivie par Bertillon : pour faire de son système un dispositif de contrôle efficace, il dut s'orienter vers la consignation d'éléments discrets (données anthropométriques, empreintes digitales, détails...), constituant une signalétique apte à servir l'organisation de l'archive collectée, tandis qu'ils éloignent de la perception d'ensemble des modèles. C'est cette déperdition – orchestrée à des fins policières – que rejouent, à leur façon, les portraits de Ruff.

Déçu par les performances de l'analogie, Bertillon recourt à des traits discrets qui s'apparentent à un mode de codage numérique. L'utilisation de l'archive requiert des procédures proches du traitement de l'information. Cette évolution, Ruff la retrace, dans une certaine mesure. Bien que réalisés avec une chambre photographique traditionnelle, les vues de la série *Portraits* semblent traduire une défaite des possibilités de la figuration analogique au bénéfice du repérage d'une multitude d'informations, propices au classement de l'archive. Nous ne sommes pas loin dès lors des propriétés de l'image digitale.

Pour la série *Other Portraits*, Ruff travaille quelque temps plus tard au moyen d'une unité de montage utilisée dans les années 70 par la police pour créer des portraits robots à partir des descriptions de témoins. Cet appareil permet la superposition de plusieurs négatifs. L'artiste crée ainsi des portraits de fiction, qui tiennent par leur processus de fabrication des types élaborés par Galton<sup>19</sup>. Se poursuit ainsi l'entreprise d'archéologie des images menée par Ruff.

### **Mise en crise de la surveillance**

Encore plus directe et explicitement politique, se présente l'installation *Suspects : les sept pêcheuses et les sept vertueuses* du groupe AES + F, telle qu'elle a été exposée aux Abattoirs de Toulouse en 2008<sup>20</sup>. Le dispositif est composé d'une large structure cylindrique rouge (ce coloris évoquant le sang ou encore le danger), au sein de laquelle le visiteur pénètre ; sur la face externe de ce volume, se déploient les lettres blanches du mot « suspects » qui apparaît tel un gros titre racoleur de la presse à scandale. À l'intérieur de la structure circulaire, sont disposées les images d'assez grand format de quatorze adolescentes photographiées en plan rapproché. Une « fiche de salle » explique que sept d'entre elles sont

---

<sup>19</sup> Leszek Brogowski, « La photographie composite de Francis Galton, son principe et son flou. L'épistémologie d'un protocole », in Danièle Méaux dir., *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2013, p. 219-237.

<sup>20</sup> L'œuvre a été créée en 1997.

des criminelles ayant perpétré un meurtre sanguinaire, tandis que sept autres sont des jeunes filles innocentes, scolarisées dans une école réputée de Moscou. Tous les modèles ont pareillement été photographiés devant un fond neutre et les vues ont été disposées aléatoirement. Les portraits photographiques numérotés cernent le visiteur qui se voit pour ainsi dire sommé de scruter les visages qui l'entourent, afin d'y traquer les indices de la vertu ou du vice. Les vêtements, l'expression, le grain de la peau, la forme des lèvres... sont dès lors passés au crible.

Aucun visiteur ne peut échapper à l'injonction qui lui est faite de « jouer » le rôle d'un inquisiteur : c'est là l'efficacité du dispositif. Comme dans le modèle panoptique inventé au dix-huitième siècle par Jeremy Bentham, les visages sont tournés vers le spectateur qui détaille les différents portraits photographiques. Si faible que soit la curiosité du visiteur pour la presse à sensations ou les faits divers scabreux, il est acculé par le dispositif à essayer d'exercer son jugement, à scruter les visages à la recherche de symptômes du bien ou du mal. Comme l'explique Michel Foucault, l'effet majeur du panoptique est de faire en sorte que « la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action [...] »<sup>21</sup> : celui qui occupe le centre du dispositif panoptique voit tout sans être vu, tandis que les individus situés dans l'anneau périphérique sont vus, sans voir<sup>22</sup>. L'installation *Suspects : les sept pêcheuses et les sept vertueuses* rejoue l'asymétrie drastique qui fonde la relation de pouvoir : le visiteur voit les jeunes filles photographiées, tandis que la prise de vue a transformé ces dernières en purs objets, mis en examen et privés de regard. L'installation du groupe AES + F se présente bien comme « une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence<sup>23</sup> ».

Le spectateur se surprend dès lors à reconduire peu ou prou le type d'enquête prônée par Cesare Lombroso ; pour le médecin italien, la criminalité est un atavisme de type biologique que trahissent certains traits anatomiques (forte mâchoire, arcades sourcilières proéminentes...), psychologiques (insensibilité à la douleur par exemple) ou encore sociaux (tatouages, argot...). Bien que moins resserrés sur le seul visage des modèles que les portraits de Ruff, les images présentées à l'intérieur de l'anneau circulaire font penser à des photographies d'identité. Les traits des jeunes filles ne sont pas impassibles et fermés, mais les vues sont réalisées de manière frontale, à distance égale des modèles, selon un éclairage identique. L'uniformité est renforcée par le port, par tous les sujets, d'un sweet-shirt

---

<sup>21</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 202.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>23</sup> *Id.*

comparable, de couleur vive, qui semble être celui de l'équipe de basket des Chicago Bulls. Cette normalisation rappelle la manière dont la technique photographique se mit au XIX<sup>e</sup> siècle au service d'un déchiffrement des visages et d'un contrôle des individus. Pour Allan Sekula, la prise de vue servit « à l'introduction du principe panoptique dans la vie quotidienne<sup>24</sup> ». C'est précisément la rencontre de la photographie et de ce dispositif paradigmatique que signe l'installation du groupe AES + F.

*Suspects : les sept pêcheresses et les sept vertueuses* renvoie à une réalité sociale et politique : après la dislocation du régime soviétique en 1991, le nombre des délits et des violences a explosé en Russie ; cette situation de crise se trouve pointée par l'installation comme par d'autres œuvres du groupe AES + F. Dans le même temps, l'agencement choisi invite le visiteur à participer à une sorte de jeu de rôle malsain : il se trouve, à son insu, transformé en inquisiteur et la conscience de cette position ne peut manquer d'engendrer chez lui un malaise diffus.

Le caractère aporétique de la situation s'impose : les traits ne livrent rien... Toutefois, scruter les visages avec cet objectif amène à les percevoir autrement ; le visiteur tend à discerner une forme de violence, inscrite en chaque sujet, conjuguée à une innocence pareillement partagée. Tout individu paraît dès lors susceptible de basculer dans le crime : une ambivalence profonde se trouve suggérée. Chaque jeune fille semble posséder une ambiguïté analogue à celle de Dr Jekyll et Mr Hyde. À la dualité des individus, répond symétriquement l'ambivalence de l'enquête qui peut être tension vers la vérité et la paix sociale, mais potentiellement aussi instrument de répression et d'ostracisation.

Dans le roman policier, les personnages se caractérisent par une comparable égalité face au crime ; le soupçon est généralisé. Les protagonistes sont égaux face à la justice, mais aussi face aux pulsions criminogènes. Siegfried Kracauer a mis l'accent sur la concomitance de la naissance du genre et du développement des sciences et des techniques, inscrits dans un même essor de la *ratio*<sup>25</sup>. Luc Boltanski a insisté sur la simultanéité de l'avènement du roman policier et de celui de la sociologie qui manifestent selon lui une même propension à sonder la réalité sociale afin d'en dévoiler la face cachée et « de travailler les contradictions qui l'habitent<sup>26</sup> ». Les enquêtes du détective comme celles du sociologue se tournent vers des événements minuscules qui se présentent comme autant d'énigmes<sup>27</sup> se détachant comme des

---

<sup>24</sup> Allan Sekula, « Le corps et l'archive », in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013.

<sup>25</sup> Siegfried Kracauer, *Le Roman policier [1922-1925]*, Paris, Payot, 1981.

<sup>26</sup> Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, op. cit., p. 15.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 20.

figures sur un fond<sup>28</sup>. L'installation *Suspects : les sept pêcheresses et les sept vertueuses* fait des quatorze portraits de jeunes filles représentées le terrain d'enquête d'un visiteur / inquisiteur – qui cherche en vain des saillances ou des symptômes au sein des visages qui l'entourent. Le dispositif interroge ainsi les formes de l'enquête, dans ses congruences possibles avec l'exercice du pouvoir ou de la répression.

Les œuvres de Ruff et du groupe AES + F orchestrent une faillite de la perception du visage pour faire des faces offertes au regard de véritables terrains d'enquête. Dans la durée, le spectateur scrute détails et traits minuscules se présentant comme autant de signes discrets susceptibles de permettre de remonter par induction à une réalité demeurant toutefois énigmatique. D'une manière ou d'une autre, la figure se trouve placée sous surveillance et y perd une part de son humanité. Ces réalisations s'inscrivent ainsi dans un questionnement de l'histoire du médium, jouant la manière dont la photographie, enrôlée par les sciences ou par la police, a pu servir le pouvoir et pactiser avec des idéologies contestables. Dans le même temps, elles engagent *via* l'image une réflexion sur la société dans laquelle nous vivons et sur les formes renouvelées qu'y prennent les modalités de surveillance. Engagé dans un excès de visibilité, le visage en tout cas échappe, et avec lui semble se déliter l'idée du sujet.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 22.