



Marco Ferreri, *Dillinger è morto*, 1969.

Ouverture

Lors d'un séjour à Chicago en 1974, Joseph Beuys se remémore la fin de John Dillinger. Le 22 juillet 1934, trahi par une prostituée, le bandit est abattu par des agents du FBI en sortant du cinéma « Biograph » où il venait de voir *Manhattan Melodrama* (W. S. Van Dyke, 1934). Frappé par la vie héroïque du gangster, Beuys décide de rejouer l'épisode. Dans ce court film dirigé par l'artiste, composé de trois plans, tourné le 14 janvier par Klaus Staeck et Gerahrd Steidl, Beuys sort du cinéma, court précipitamment et tombe à terre dans une ruelle adjacente enneigée, celle où fut abattu le bandit. La concision du film, le noir et blanc contrasté du support vidéo, la performance improvisée et fulgurante font de ces brèves images un document émouvant et fragile. « J'attache une grande importance à l'énergie concentrée dans un parcours comme celui de Dillinger. Ces énergies, en l'occurrence négatives chez Dillinger, peuvent émettre une pulsion positive », déclare Beuys¹. Ce film d'artiste, édité à quarante exemplaires, représente une sortie tragique du cinéma². Est-ce un hasard ?

-
1. K. Staeck, « Dillinger », trad. C. Ulivucci, in *Joseph Beuys. Films et vidéos*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 53.
 2. En 1973, Beuys édite un multiple, *Das Schweigen*, composé de cinq bobines 35 mm galvanisées de la version allemande du film *Le Silence* (I. Bergman, 1963). Le film, désormais invisible, est devenu une sculpture.

Quelques années auparavant, un cinéaste italien, Marco Ferreri, réalise un curieux chef-d'œuvre du cinéma d'auteur, *Dillinger è morto* (1969). Dans ce film énigmatique, Glauco, un ingénieur ou dessinateur industriel, interprété par Michel Piccoli, rentre chez lui après une journée de travail, retrouve sa femme malade et alitée, prépare avec soin son dîner, regarde distraitemment la télévision, peint en rouge avec des pois blancs un revolver qu'il découvre parmi de vieux journaux annonçant la mort de Dillinger, projette des films de vacances dans son salon (spectacle d'une corrida, scènes de vacances au bord de la mer, visite au parc de Tibidabo à Barcelone, jeux abstraits de mains sur un miroir), se livre à des jeux érotiques avec la domestique, enregistre la respiration de sa femme qu'il finit par tuer dans son sommeil après avoir simulé quelques situations de suicide devant son miroir, sort de chez lui au petit matin et se fait engager comme cuisinier sur un voilier à destination de Tahiti. Au fil de cette nuit blanche hasardeuse et méthodique, en proie au désœuvrement, il ne cesse de manipuler différents objets techniques : projecteur de cinéma, tourne-disques, poste de radio, téléviseur, magnétophone et, bien sûr, arme à feu. Lors de la longue séquence de *home movies* projetés sur les différents murs de son salon, après s'être exercé à des effets d'anamorphose avec l'objectif, il s'immisce dans le faisceau de lumière et joue avec les images en mimant des mouvements de brasse sur des plans de vagues, caressant les visages de femmes sur la plage, cherchant à s'emparer des corps, utilisant son dos et son torse comme écran, apparaissant de profil en ombres chinoises, le canon de son pistolet pointé dans la bouche, le bras tendu vers l'écran dans un geste qui rappelle l'épisode rossellinien *Illibatezza* du film collectif *Ro.Go.Pa.G.* (1963) dans lequel l'un des personnages tente de pénétrer dans l'image du film projeté sur les murs de sa chambre pour assouvir ses désirs. En affichant une telle volonté de fusion avec l'image, quasi régressive, la scène du film de Ferreri a souvent été interprétée comme une critique féroce de l'aliénation de la société post-industrielle, familière au cinéma politique des années 1970. Mais ne s'agit-il pas également d'un hommage fasciné au cinéma élargi ? La référence à Rossellini ne renvoie-t-elle pas à la conférence donnée par le cinéaste à Rome en 1963 au cours de laquelle celui-ci annonce : « *Il cinema è morto* » ?

Peu avant cette scène, un critique de cinéma, interprété par Adriano Aprà, commente un film *overground* à la télévision (ce sont ses propres

termes). Nous apercevons brièvement quelques images en noir et blanc où apparaissent Gerard Malanga et Donyale Luna, deux familiers de la Factory d'Andy Warhol³. Tourné dans la maison du peintre italien Mario Schifano, *Dillinger è morto* s'inspire du film récent de l'artiste, *Satellite* (1968), qui se déroule également dans un appartement vide où sont projetées des images en mouvement. Les peintures visibles sur les murs, le pistolet peint en rouge et blanc, la présence d'Anita Pallenberg, alors compagne de Schifano, les quelques images entrevues sur le téléviseur renvoient à l'univers de l'artiste. Mentionnons le rôle du même chef-opérateur, Mario Vulpani, sur les deux films. « En fait, *Dillinger è morto* est presque une version "avec personnages" de *Satellite* », insiste Aprà⁴. Hypothèse confirmée par Bruno Di Marino qui propose de considérer *Dillinger* davantage comme « une longue performance d'artiste » inspirée de l'art de Schifano que comme un film narratif⁵. « Peut-être qu'au lieu de faire une mauvaise œuvre révolutionnaire, il vaut toujours mieux faire une œuvre la plus négative possible, une œuvre qui veuille détruire. *Dillinger est mort* n'est certainement pas un film positif, c'est un film assez négatif, parce que c'est un film assez tragique. [...] Le suicide cinématographique n'est pas interdit », déclare Ferreri⁶. Ce film d'auteur où s'exprime le retour à l'enfance par l'obsession des jeux et la régression du personnage principal est aussi hanté, à travers le cinéma élargi et la référence à l'art, par une sortie du cinéma. Est-ce un hasard ?

Au-delà de la référence à une figure mythique liée au banditisme, ces deux œuvres, explorant les limites du médium, actualisent une *sortie du cinéma*, littérale chez Beuys et plus allégorique chez Ferreri. Ce « travail du négatif » témoigne des passerelles et des inquiétudes dans les années 1970 entre le champ de l'art et celui du cinéma. En 1975, Roland Barthes publie dans la revue *Communications* son texte

3. Il s'agit d'un film 16 mm tourné par Mario Schifano. Donyale Luna est aussi actrice dans *Satyricon* (F. Fellini, 1970) et *Salome* (C. Bene, 1972).
4. Correspondance avec l'auteur, juillet 2011.
5. B. Di Marino, *Sguardo Inconscio Azione, Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Rome, Lithos, 1999, p. 105. Cf. également G. Calò, *Trilogia d'artista. Il cinema di Mario Schifano*, Rome, Lithos, 2004, ainsi que l'entretien avec A. Aprà dans l'édition DVD Criterion du film de Ferreri (2010).
6. Entretien M. Ferreri avec A. Aprà, trad. J. Aumont, *Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 30.

12 célèbre, « En sortant du cinéma⁷ ». Sortir du cinéma est une expression volontiers ambiguë qui peut s'entendre de multiples manières. Elle renvoie à la situation ordinaire du spectateur qui sort de la salle, hébété et quelque peu étourdi. Expérience familière qui suppose pour lui de s'arracher à la douce torpeur de la pénombre, de se lever de son fauteuil, de rejoindre le groupe des spectateurs, d'emprunter le boyau longiligne qui ouvre parfois, à sa plus grande surprise, sur un emplacement différent de l'entrée, et de se retrouver subitement dans la rue. Barthes fut infiniment sensible à cette expérience puisqu'il évoque quelques années plus tard ce souvenir personnel : « Vers 1932, au Studio 28, un jeudi après-midi de mai, seul, je vis *Un chien andalou*; en sortant, à cinq heures, la rue Tholozé sentait le café au lait que les blanchisseuses prenaient entre deux repassages. Souvenir indicible de décentrement par excès de fadeur⁸. » Sortir du cinéma renvoie donc à une situation ordinaire de retour au réel qui peut s'entendre de manière critique, voire métaphorique : elle est aussi le propre de la pulsion documentaire pour éprouver le monde, en faire l'épreuve. À cet égard, le finale du film de Ferreri tourné au bord de la mer au petit jour n'est pas sans évoquer la sortie du spectateur de la salle après l'enfermement nocturne dans l'appartement. Mais bien sûr, et surtout, sortir du cinéma signifie échapper au médium lui-même, à son histoire, à sa culture, à sa vocation, pour reprendre le terme d'Élie Faure. Dans son article, en jouant sur les deux significations, Barthes stigmatise le cinéma, ramené à l'hypnose, au leurre, à l'idéologie (on sait que pour lui la photographie a été un antidote au cinéma), et propose au spectateur, pour échapper à la fascination filmique, une manière de « distance amoureuse » qui consiste non pas à opposer un effort de distanciation critique, de type brechtien, aiguisant la vigilance et la lucidité, mais à développer une attention en marge du film : « Mais il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie); en s'y laissant fasciner *deux fois*, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non

7. R. Barthes, « En sortant du cinéma » (1975), repris dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, pp. 407-412.

8. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 113.

l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie⁹. » Ce propos de Barthes préfigure une sortie du cinéma au sens élargi : il s'agit certes de sortir de la salle, mais de modifier également la relation du spectateur à l'image en vue d'éprouver, écrit-il, « une jouissance possible de la discrétion ». Cette attention à ce qui excède l'image évoque les diverses expériences artistiques, contemporaines de la publication du texte de Barthes, proches des jeux d'ombres de Glauco dans son appartement, qui soulignent le contexte matériel de la projection, à l'instar par exemple des performances d'Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), de la conférence donnée par Hollis Frampton (1968), des environnements *Quasi-Cinemas* conçus par l'artiste brésilien Helio Oiticica lors de son séjour à New York au début des années 1970 ou des projections de Fabio Mauri sur le corps de Pasolini¹⁰. Lisons Barthes : « Dans ce cube opaque, une lumière : le film, l'écran! Oui, bien sûr. Mais aussi (mais surtout!), visible et inaperçu, ce cône dansant qui troue le noir, à la façon d'un rayon de laser. Ce rayon se monnaie, selon la rotation de ses particules, en figures changeantes; nous tournons notre visage vers la *monnaie* d'une vibration brillante, dont le jet impérieux rase notre crâne, effleure, de dos, de biais, une chevelure, un visage¹¹. » Au-delà de ces coïncidences troublantes, témoignant de la sensibilité, intuitive ou non, de Barthes à l'actualité artistique, ne sommes-nous pas aujourd'hui prêts à fétichiser « la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie » en pénétrant dans les boîtes noires des galeries et des musées d'art contemporain où sont projetées des images en mouvement ?

Longtemps le cinéma a dû répondre à l'appel de sa *vocation*. Qu'il s'agisse du modèle réaliste bazinien, privilégiant les vertus ontologiques

9. « En sortant du cinéma », *op. cit.*, p. 411.

10. Cf. Ch. Eamon (dir.), *Anthony McCall, The Solid Light Films and Related Works*, Gottingen, Steidl Publishers, 2005; H. Frampton, « Une conférence », trad. S. Chauvin, in *L'Écliptique du savoir*, Paris, Centre Pompidou, 1999, p. 120; H. Oiticica, *Quasi-Cinemas*, Cologne/New York/Columbus, Kölnischer Kunstverein/New Museum of Contemporary Art/Wexner Center for the Arts, 2001; F. Mauri, *L'Écran mental*, catalogue, Tourcoing, Le Fresnoy, 2003.

11. « En sortant du cinéma », *op. cit.*, p. 409.

14 de l'enregistrement, ou moderniste, reposant sur l'exploration de ses propres spécificités, l'histoire du cinéma a été pensée sur le mode d'une révélation progressive, voire téléologique, de sa vérité. Ce chapitre est clos. Désormais le cinéma ne répond plus à une vocation. Il doit répondre au contraire à la *convocation* du numérique qui bouleverse la donne. Calcul des images, composition numérique, diffusion interactive, taille miniaturisée des écrans, lecture des films sur l'ordinateur ou le téléphone mobile, démocratisation des pratiques, retour du cinéma dans la chaîne des médias (radio, téléphone, ordinateur) constituent autant d'impératifs qui attestent un déplacement du cinéma si radical, si abrupt, si violent, qu'il semble en passe de disparaître au cours de sa transformation. Si le cinéma s'est stabilisé comme technique et comme référence pendant plusieurs décennies depuis son institutionnalisation, autour des années 1915, il n'est plus un art qui peut s'intéresser à sa seule histoire, il doit composer. « L'image cinématographique, cette illusion et machine thérapeutique par excellence qui dominait la salle obscure des cinémas du vingtième siècle, n'est plus qu'une petite fenêtre sur un écran d'ordinateur, un flux parmi d'autres qui nous parviennent de tout le réseau, un fichier parmi d'autres sur le disque dur¹². » En migrant de la salle de projection vers le musée ou l'ordinateur, le cinéma transforme son propre cadre théorique. Quelle est la raison de ce déplacement ? S'agit-il d'une fin ou d'une métamorphose ?

Force est de constater que la question du devenir du cinéma rencontre aujourd'hui celle de ses relations avec le champ de l'art. Ce n'est pas un hasard. Le futur du médium a longtemps été pensé sous la forme de son devenir artistique. Si l'on relit nombre de textes critiques et théoriques à ce sujet, on est frappé par l'insistance du motif de la promesse. Il semble que la possibilité d'envisager le cinéma comme un art, voire comme le septième art, se soit éprouvée, dès le début des années 1920, sur le mode de la *promesse*. Au slogan de l'« invention sans avenir » des frères Lumière a succédé le leitmotiv de la promesse, formulé explicitement chez Abel Gance, Élie Faure et Ricciotto Canudo, l'inventeur de l'expression « septième art ». Cet impératif ne cessera de

12. L. Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, trad. R. Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010, pp. 381-382.

15 revenir en filigrane, de manière latente, occulte et discontinue, pour nouer le fil rouge de ses relations avec le champ de l'art moderne et contemporain. Le cinéma n'est pas encore un art, il doit le devenir. Art à venir sinon de l'avenir, art en puissance qui doit tenir sa promesse en conjurant les entraves et les obstacles toujours menaçants de l'industrie et du commerce. Sa puissance artistique ne demande qu'à s'actualiser, elle reste toutefois fragile, incertaine, menacée par les périls adverses qui n'ont de cesse de tordre sa vérité et de dévier sa trajectoire. Art en attente, suspendu au mouvement même de sa promesse qui induit une temporalité différée, voire rétroactive. « Tous les arts, avant de devenir un commerce et une industrie, ont été à leur origine des expressions esthétiques de quelque poignée de rêveurs. Le Cinématographe a eu un sort contraire, commençant par être une industrie et un commerce. Maintenant il doit devenir un art. On veut accélérer le moment où il le deviendra pour de bon¹³. » Assertion souvent reprise par Cocteau : « Le cinématographe a commencé à l'envers. Il a commencé tout de suite par les gros tirages, alors que toutes les écoles ont commencé par les petits tirages¹⁴. » La promesse suppose de redresser sa vérité en exerçant une torsion temporelle.

Le cinéma doit inverser le cours du temps. Il n'est pas encore un art, il le sera, dit-on, s'il sait contourner les obstacles du récit, du théâtre, du parlant, du commerce, de la couleur, de la télévision, du numérique. « Réclamons pour le cinéma le droit de n'être jugé que sur ses promesses », écrit René Clair en 1925¹⁵. Sa vérité comme art n'est pas originelle mais à venir. Ce nœud temporel, complexe, caractérise les liens du cinéma avec l'art. Promesse jamais tenue, toujours reconduite, qui engage une temporalité de nature prophétique et suppose le retour paradoxal à une origine dérobée. Le motif de la promesse délivre une aporie temporelle. L'art et le cinéma se conjuguent au *futur antérieur*. En exprimant un fait futur comme accompli par rapport à un autre fait futur, ce temps suppose deux foyers temporels. Il peut exprimer un fait passé transporté dans le futur pour en marquer la supposition ou en

13. R. Canudo, *L'Usine aux images*, édition établie par J.-P. Morel, Paris, Séguier, 1995, p. 45.

14. J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Ramsay, 1986, p. 104.

15. R. Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 47.

- 16 souligner le caractère exceptionnel. Autrement dit, il établit une projection relative entre deux repères. Le futur antérieur éclaire le passé en pliant la ligne du temps à la manière d'une ellipse.



Marco Ferreri, *Dillinger è morto*, 1969.

« L'idée qu'à un moment précis la roue a tourné, et que le cinéma est tombé en désuétude et s'est, par conséquent, transformé en art, est une fiction touchante qui implique, de la part du métahistorien du cinéma, une tâche particulière », écrit Frampton dans son article célèbre, énigmatique et dense, « Pour une métahistoire du film », publié en 1971 dans *Artforum*. « Le métahistorien du cinéma, pour sa part, se préoccupe d'inventer une tradition, c'est-à-dire un ensemble maniable et cohérent de monuments discrets qui implantent dans le corps grandissant de son art une unité résonnante. De telles œuvres peuvent ne pas exister, il est alors de son devoir de les faire. Ou elles peuvent exister quelque part en dehors de l'enceinte de cet art (par exemple, dans la préhistoire de l'art du cinéma, avant 1943). Il faut alors qu'il les refasse¹⁶. » Sommes-nous tenus de répondre, à l'heure du cinéma

16. H. Frampton, « Pour une métahistoire du film : notes et hypothèses à partir d'un lieu commun » [1971], trad. C. Wasjbro, *Trafic*, n° 21, 1997, repris in *L'Écliptique du savoir, op. cit.*, pp. 108-109.

d'exposition, à la mission du métahistorien définie par Hollis Frampton ? Assurément. La part non accomplie des relations entre l'art et le cinéma forme une réserve temporelle dont nous nous proposons d'explorer au cours de cet ouvrage les traces et les promesses en racontant ce qui est resté sans suite ou sans mémoire, ce qui relève de l'utopie et du présage, de l'amnésie ou du symptôme. La généalogie trouble du cinéma d'exposition ne dessine pas une ligne droite mais obéit à des courbes et des retours en arrière, sur le mode de la promesse (le film manquant de Georges Méliès et de Hans Richter), de la virtualité (Jean Epstein lecteur de Maya Deren), de la bifurcation (l'évolution de l'avant-garde des deux côtés de l'Atlantique), de l'inachèvement (le cinéma d'auteur en regard de l'art contemporain), de la prophétie (Joseph Cornell muséographe), de la reprise (Fluxus et le *slapstick*), de la limite (le devenir installation du cinéma d'auteur) ou de la dissociation (le cinéma d'exposition). Il ne s'agit pas d'exprimer une quelconque fascination cinéphilique pour les films inachevés ou les projets laissés en suspens, mais de rebrousser l'histoire du médium en inquiétant ses nœuds, ses embranchements, ses occasions manquées, en interrogeant ses amnésies et ses refoulements, ses hantises et ses symptômes. « Toute histoire recueille les inhibitions autant que les actes, les disparitions autant que les événements, les choses latentes autant que les choses patentes : elle est donc affaire d'*oublis influents* autant que de souvenirs disponibles. Quelquefois, elle se précipite en *crises décisives*. Elle se constitue bien dans la scansion des refoulements et des retours du refoulé¹⁷. » Sans doute les deux moments clés de ces relations sont-ils centrés autour des avant-gardes : leur reflux à la suite de la Seconde Guerre mondiale et leur retour inattendu au cours des années 1970, qui s'accompagnent de jeux complexes de légitimation culturelle et de violence symbolique. *Dillinger* et *Dillinger è morto* représentent à cet égard les deux foyers de l'ellipse : d'un côté, le film d'artiste et ses avatars ; de l'autre, le cinéma d'auteur et ses crises. L'un des fils rouges de notre enquête concerne également le motif de la *destruction*, comme en témoignent les propos de Beuys ou de Ferreri, admiratifs de la dimension tragique et héroïque du bandit Dillinger, mais également

17. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 329.

18 les différents courants artistiques, de Dada à Fluxus en passant par le lettrisme, qui traversent le vingtième siècle. « NOUS affirmons que l'avenir de l'art "cinématographique" est la négation de son présent. La mort de la "cinématographie" est indispensable pour que vive l'art cinématographique. NOUS *appelons à accélérer sa mort*¹⁸. » Curieusement, ces moments de crise reviennent régulièrement au cours de l'histoire, nous invitant peut-être à délaisser le modèle péremptoire de la rupture radicale au profit d'une temporalité contradictoire, plastique, sinueuse, au fil de remous et de vortex chargés de mémoire. « Tel un fleuve, l'histoire de la culture ne peut pas changer soudainement de cours : son mouvement est plus celui d'une courbe que d'un ensemble de lignes droites entre des points¹⁹. »

Donner le récit de ce qui n'a jamais eu lieu, n'est-ce pas, selon Oscar Wilde, la tâche propre à l'historien ? « Faire une description précise de ce qui n'arriva jamais, ce n'est pas seulement le rôle de l'historien, mais le privilège inaliénable de tout homme de talent et de goût²⁰. » L'écriture de cette histoire virtuelle suppose une rhétorique. Nos exemples seront pour la plupart familiers au lecteur. C'est l'hypothèse d'une temporalité au *futur antérieur* qui est susceptible en revanche, en proposant un éclairage latéral, de déplacer notre regard sur les œuvres et d'induire de nouvelles interprétations. Aussi l'ouvrage procède-t-il par tableaux, par scènes, en faisant usage de tropes comme la prosopopée, la métaphore ou l'allégorie selon une technique dramatique proche de la fiction, voire du roman, ménageant ses coups de théâtre et ses rebondissements, à l'interface de l'invention et de l'érudition. D'où l'emploi récurrent de *biographèmes*, pour reprendre le terme de Roland Barthes, détail biographique qui révèle un pan de l'histoire à la manière d'un symptôme, *punctum* « dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion²¹ ». D'où le recours privilégié à un mode allégorique d'interprétation qui dissocie

18. D. Vertov, « Nous » [1922], in *Articles, journaux, projets*, Paris, U.G.E. 10/18, 1972, p. 16.

19. *Le Langage des nouveaux médias*, op. cit., p. 489.

20. O. Wilde, *Intentions*, trad. P. Neel, revue par C. Bonafous-Murat, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 132.

21. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 14.

les œuvres de leurs significations premières au profit de nouveaux agencements, manifestant une temporalité paradoxale et anachronique qui produit une déflagration du présent dans le passé, selon les termes de l'hypothèse proposée par Benjamin et développée plus récemment par Craig Owens à propos du postmodernisme²². D'où l'attention accordée aux figures de la sortie déclinées par les motifs du cadre, de la fenêtre, de l'écran, du plan, du hors champ, de la salle de cinéma et du médium lui-même. D'où l'usage du post-scriptum comme supplément. D'où, enfin, la dimension performative de cet essai avec le choix d'un titre qui fait écho, par l'emploi d'un verbe, à ma propre situation de cinéaste et de théoricien, au seuil du cinéma.

22. Cf. W. Benjamin, « Allégorie et *Trauerspiel* », in *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 2000, pp. 171-254. Lire également C. Owens, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, nos 12 et 13, 1980, respectivement pp. 67-86 et pp. 58-80, repris in *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 52-87.