

IDENTITÉ

Identité

Au début est la ressemblance. De soi avec un autre, d'abord (le duc de Bordeaux ressemble à son frère, son frère à son père, etc.). Mais cette ressemblance-là est toute privée, elle n'a pas de pertinence sociale (administrative, judiciaire). Elle alimente le roman familial du sujet, influe sur le régime de ses désirs : pour Swann, Odette ressemble à la Zéphora de Botticelli, et n'est finalement désirable que pour cela. Elle régit les rapports imaginaires de l'individu avec d'autres individus, l'aide à se situer en modulant la distance qui le sépare ou le rapproche d'eux (écart zéro : c'est X tout craché, c'est tout le portrait de son père ; écart maximum : on se demande où il est allé chercher ce nez, cette bouche). Autant dire qu'elle est faite autant de différences que d'analogies (au cœur de la ressemblance, on le sait, il y a cela : le noyau de la différence secrète). Autant dire aussi que la photographie a peu à faire avec cette ressemblance-différence. Trop brutale, trop « objective », elle ne sait pas traiter l'affinité, le je-ne-sais-quoi, le presque-rien. Aucun genre n'existe pour désigner la photo qui sanctionnerait la ressemblance, comme il y en a un pour la photo qui sanctionne l'identité (et en la sanctionnant la fixe). C'est que celle-ci s'occupe d'un autre type de ressemblance, celle de soi avec soi. Ici, pas de rapport imaginaire, pas de flottement, pas de degré dans le plus (d'identification) ou le moins (d'éloignement) : la photo d'identité me montre non pas ressemblant à un autre, mais comme un autre. Comme l'autre que je suis. Elle le fait imperturbablement, sans recours possible. C'est bien pourquoi elle ne se laisse pas regarder sans malaise, à la différence de l'image reflétée dans un miroir, qui elle se prête à toutes les complaisances. Dans le miroir mon image m'appartient encore, elle ne s'est pas détachée de moi, j'expérimente son obéissance (je fais des grimaces propitiatoires dans la glace de l'ascenseur, ou de la salle de bains, avant de me composer un visage présentable, normé, « social ») ; sur la photo la symétrie du visage s'inverse, il devient étranger (celui d'un étranger).

Il y a eu sans doute des précédents à cette projection de soi hors de soi : historiquement, le portrait, la miniature, ont fait circuler de telles images et probablement suscité de telles impressions d'étrangeté. Mais ces images étaient mises en scène, traversées par un désir de séduction (du modèle, du destinataire). Et la ressemblance qu'elles proposaient n'était pas garantie. Flottante, plutôt, oscillant selon la stratégie (et le talent) du peintre et la nature de la commande, entre reproduire et retoucher, ressembler et non ressembler. La différence radicale introduite par la photo a été de mettre fin à ce jeu (quitte à en inventer d'autres). Personne n'est libre de faire qu'une photo ne soit pas ressemblante à son modèle. Et d'autant moins que la place d'où pourrait s'exercer cette liberté est désormais une place vide : dans la cabine de photomaton qui est devenue le lieu moderne de la production d'images d'identité, il n'y a personne entre moi et la machine. Le portrait est devenu autoportrait, par une sorte de fatalité qui n'a que les apparences d'un progrès. Car ce rapport désormais purement instrumental entre soi et l'image de soi ne rend ni plus facile ni plus simple le rapport de l'être à lui-même. La preuve en est que chacun déteste les petites images carrées (les « petites photos » du film de Guy Mousset) qui sortent encore humides du flanc de la machine, et ne les montre jamais qu'avec un luxe symptomatique de précautions. En réalité, la photo, avec sa garantie de ressemblance, et la photo automatique, avec l'élimination du tiers dans le circuit de production de l'image de soi, ont rendu plus contraignant et plus angoissant que jamais le tête-à-tête intérieur qui fonde le sentiment d'identité. Cette contrainte (sociale) et cette angoisse (intime) ne pouvaient pas ne pas donner matière (au sens de « donner prise ») au cinéma, qui pour sa part sans doute la plus moderne est justement un retour à la vieille et lancinante question de l'identité. Cela est naturellement vrai du cinéma de fiction, et le nom de Wenders suffit bien sûr à le rappeler (« Attendre une photo devant un photomaton, il en sortirait une autre avec un autre visage. Ainsi commencerait l'histoire », écrit Peter Handke, esquissant une sorte de scénario Wendersien générique). Mais cela l'est aussi du cinéma documentaire, qui ne cesse de parcourir, pour son propre compte, l'histoire de la photo, et donc de rencontrer le point de passage obligé que constitue la photo d'identité, à la fois dans ses origines et dans ses procédures. Quand Gilles Delavaud filme *La petite classe de Monsieur Bertillon*, il saisit le moment de socialisation maximum d'une technique d'abord vouée à la vie privée. Le portrait-carte (de visite) devient tout d'un coup portrait signalétique et bientôt portrait-robot ; de simple signe de reconnaissance dans le jeu des rituels mondains (on laisse son image comme trace de son passage), il devient moyen d'identification dans celui des rituels policiers (on laisse son image comme preuve d'une physiologie criminelle). Cela ne va pas sans violence, et quand Bertillon se flatte d'avoir inventé avec la photo anthropométrique un moyen de marquage indélébile, quoique sans torture (la même torture dont Walter Benjamin notait la proximité symbolique avec l'appareil de la prise de vue/extorsion d'image : « Les studios, avec leurs escabeaux et leurs trépieds, leurs tapisseries et leurs chevalets, ont à la fois quelque chose du boudoir et de la chambre de tortures »), on ne peut s'empêcher de penser à « la colonie pénitentiaire » ou aux tatouages nazis, qui étaient bien eux aussi un marquage d'identité. L'enjeu de cette violence étant non pas l'aveu d'un acte mais celui d'un être ; non pas le « dis-moi ce que tu as fait » de l'ordre social de droit, mais le « dis-moi qui tu es » de l'ordre totalitaire.

C'est à la même interpellation, mais intériorisée et relancée par la pulsion autobiographique, que répond le film d'Alain Jaubert, *La flèche du temps*. Des photos par dizaines (non pas des photos d'identité, mais des photos ordinaires, prises au jour le jour, et prélevées dans l'espace et la durée d'un album de famille) sont enchaînées les unes aux autres dans un seul continuum visuel, que redouble sur la bande-son un autre continuum de bruits, de chansons, de discours politiques, de bribes de l'histoire sonore du temps. Le point de vue est ici délibérément sociologique, ou du moins se donne-t-il pour tel. Le « dis-moi qui tu es » devient un « dis-moi ce qui t'a fait » : de quelle époque, de quelle société, de quelle histoire es-tu à la fois le contemporain et le produit, la somme et la différence ? Le savant mixage de la rumeur du monde et de la petite musique privée de l'histoire individuelle apporte une modulation inédite à la question de l'identité. C'est bien comme un autre que le moi se saisit. En même temps il y a une stabilité essentielle dans ces images précaires de l'enfant ou de l'adolescent que je fus et que je ne suis plus, la même stabilité qui manque par exemple aux 36 976 portraits du film expérimental de Lerch et Holtz, qui sont la superposition vertigineuse du même nombre de visages, constituant l'identité problématique d'une foule contemporaine, à défaut d'une génération. D'un côté un sujet, qui est peut-être un sujet sociologique mais qui est aussi et surtout un individu doté d'une histoire ; de l'autre un archisujet, qui est un pur artefact, une pure hypothèse, image tremblée d'un temps trompeusement suspendu. L'identité n'est pas seulement une affaire d'image, c'est aussi une affaire de temps. Si nous l'avons oublié, le cinéma, qui n'est pas moins que la photo art de mémoire, se charge de nous le rappeler.

S.R.