

A quoi ça ressemble ?

Quand on a répondu : « à rien », tout se passe comme si on avait tout dit : « ça ressemble à quoi ? ». Cela doit ressembler à quelque chose ou à quelqu'un, disposé devant ses yeux. Comme s'il fallait que ça ressemble à quelque chose ou à quelqu'un de déjà connu. Mais à quoi en effet ? A l'apparence extérieure ? A ce qui anime cette apparence et la rend vivante, donne chaleur à un corps, esprit à un visage ? A ce qui constitue un être humain ? Il n'est d'ailleurs pas inutile de se demander pourquoi on ne parle jamais d'humain à propos de l'être de l'image. Que serait une image humaine ? Ne tirerait-elle pas son origine de la *figure humaine*...si difficile à envisager et à représenter ?

En tout état de cause, ce qui est proposé à la perception ne doit pas perturber la reconnaissance. Ressemblance et reconnaissance ont partie liée dans le langage commun. Je te reconnais dans une image parce que cette image te ressemble. Mais reconnaître quelqu'un n'équivaut pas à le connaître. « Il ne faut pas se fier aux apparences ». D'ailleurs, on n'en a jamais fini d'apprendre à connaître quelque chose ou quelqu'un.

Ne dit-on pas aussi que: « qui se ressemble s'assemble ». La ressemblance rassemble, comme un individu disparaît dans une foule. Elle se fonde sur quelques traits communs et n'exige pas d'aller y voir de plus près, qui ferait saillir des différences. Ces deux personnes ont un *air de ressemblance*, on pourrait s'y tromper, mais à y regarder de plus près, elles ne se ressemblent pas vraiment. L'enjeu de la reconnaissance ne semble pas se situer sur le même plan de perception et d'analyse que celui de la connaissance, avec ses arrières - plans de subjectivité et d'irrationalité.

Tout, ou presque tout, passe par la ressemblance. Un tableau doit ressembler à son modèle, sauf à sombrer dans l'inanité du rien. Et pourtant, ne dit-on pas aussi : « cela ne te ressemble pas » alors que l'image paraît ressembler à son modèle ? Je te reconnais mais ce n'est pas toi. Autrement dit : le tableau peut ressembler à ton apparence extérieure sans avoir trouvé les moyens de représenter les qualités, par exemple morales, que je t'attribue. Sans ressembler à ce que je projette sur toi et que la similarité de ton apparence physique ne saurait simuler.

C'est bien ton visage qui apparaît devant moi, je le reconnais, mais il m'apparaît comme inhabité, vacant. C'est un visage inexpressif ou dont les expressions ne correspondent pas à celles qui m'avaient paru le mieux figurer ton intériorité. C'est un visage qui intègre la forme de tes yeux mais que *ton* regard a déserté. Serait-ce ton clone ?

On passe ainsi de l'extérieur à l'intérieur, du visible à l'invisible. Les deux ne coïncident pas toujours. Et en quel point pourraient-ils se rapprocher et fusionner ? Dans le visible. Voilà la difficulté. Faire émerger dans le visible ce qui n'apparaît pas à première vue et à quoi nous sommes pourtant infiniment sensibles sans pouvoir toujours le figurer ni même le suggérer par des mots.

Par de légers écarts et distorsions, on peut se proposer aussi de faire émerger de l'inconnu du déjà connu. C'est toi et ce n'est pas toi. Je ne t'avais jamais vu sous cet angle. Nous découvrons quelqu'un quand il nous apparaît différent de ce que nous projetions sur lui.

C'est aussi cela que nous attendons d'un regard extérieur, par exemple celui d'un artiste. Nous faire redécouvrir quelque chose ou quelqu'un que nous avons l'impression de connaître. « Il est plus vrai que nature ». C'est toi et, ta vanité devrait-elle en souffrir, c'est mieux que toi. L'artiste a réussi à extraire de toi des qualités qui n'existaient qu'à l'état virtuel. Il t'a magnifié, transcendé. Peut-être vas-tu te rejoindre dans cette image qui te porte en avant de toi ? Encore faut-il que tu en aies le désir et la volonté.

Certaines images picturales n'offrent à première vue que de la dissemblance.

Quelqu'un a posé pour le tableau et on ne le reconnaît pas. Comme si son apparence physique devenait de plus en plus improbable au fil des touches et se dissolvait dans le tableau en gestation.

Peindre quelqu'un, c'est le peindre à la fois dans son apparence physique et dans l'histoire de la peinture et plus spécifiquement dans l'histoire du portrait en peinture. Et les critères de la ressemblance et, par conséquent, de la reconnaissance varient à chaque époque et, à la même époque, dans chaque contexte social et culturel. On ne ressemble pas de la même façon dans la Grèce classique, dans l'Égypte antique, au Moyen - Age ou dans l'Europe moderne.

Au Moyen - Age, l'enfant Jésus ne ressemblerait pas à l'enfant Jésus s'il ne ressemblait pas d'abord à un homme, fût-il petit, plutôt qu'à un enfant.

Sur les bas-reliefs de l'Égypte antique, un homme ne pouvait ressembler à un homme que si la tête, les hanches et les jambes étaient présentées de profil tandis que l'œil et le torse faisaient face au spectateur.

La ressemblance correspond à une conception de la ressemblance, infiniment évolutive et variable, et cette conception précède toute image, même si elle a besoin d'images pour se concrétiser. Mais le concept de ressemblance perdure à travers ses métamorphoses. Tant que l'homme existe, comment pourrait-il cesser de vouloir rendre visible la figure humaine ? Et une image ressemble toujours à quelque chose ou à quelqu'un. Dire qu'une image « ne ressemble à rien » revient tout simplement à s'opposer, par exemple à la même époque, à certains critères définitoires de la ressemblance au nom d'autres critères.

Si je peins quelqu'un, il faut que mon tableau lui ressemble mais il faut en outre que ma peinture ressemble à une peinture et non à une croûte, à un succédané de photographie.

Le concept de ressemblance peut varier aussi en fonction des techniques utilisées. On a beaucoup dit et répété que l'arrivée des techniques de *reproduction* photographique et cinématographique avait libéré la peinture de la ressemblance. A tort, me semble-t-il. La ressemblance est toujours en jeu dans l'ensemble des techniques artistiques. Sans doute les critères de la ressemblance ne sont-ils pas identiques mais elles puisent toutes à un fond commun de préoccupations.

Reprenons l'exemple du portrait.

Un portrait n'est jamais seulement celui d'une personne.

C'est un fait. Un portrait doit ressembler à la personne que l'on a devant soi et c'est justement cette intentionnalité qui interdit de s'en tenir à la pure et simple reproduction de son apparence extérieure.

Le portrait doit ressembler à quelqu'un que l'on a devant soi et que l'on a, en même temps, dans la tête, l'image extérieure et l'image mentale étant loin de toujours coïncider.

Le modèle ressemble à l'idée que je me fais de lui, à une *idée d'image* qui prend sa source dans le modèle et qui en dérive insensiblement.

J'imité la nature et c'est en l'imitant que je m'écarte d'elle. J'ai l'intention de faire ressemblant (et je ne fais pas semblant d'en avoir l'intention) et voilà que je dissemble.

Je dissemble pour mieux ressembler.

L'art dissemble toujours mais différemment à chaque époque.

Il faut que l'image ressemble à son modèle, naturel ou recomposé.

Mais à quoi ?

A ce que le modèle offre de plus immédiatement visible, tandis qu'il a pris la pose devant le peintre, le regard le plus souvent vacant ?

Plus l'observation devient intense, plus les images mentales se multiplient et, souvent, entrent en conflit les unes avec les autres.

De toute façon, et aussi présent physiquement soit le modèle, l'image réelle et les images mentales issues de l'interprétation et de l'imagination vont se croiser dans le cerveau du peintre. Elles vont interférer, se surimprimer. C'est bien le trouble généré par tout acte de création. Ça ressemble et ça dissemble à la fois et en même temps. La ressemblance passe par la dissemblance.

Je porte sur moi – sur mon cœur ? – la photo d'une personne qui m'est chère. Le plus souvent – et ce n'est là qu'un paradoxe apparent –, il ne s'agit pas d'une photo d'artiste mais d'une photo d'identité qui n'a d'autre ambition que de reproduire son apparence physique le plus exactement possible. L'identité, c'est l'identification. Mais le paradoxe n'est qu'apparent car, dans ce cas de figure, l'artiste c'est moi et je ne laisse à nul autre le soin et le plaisir de l'interprétation. Les expressions du visage ne sont, ni sollicitées, ni travaillées. A peine esquisse-t-elle un léger sourire de convenance, un stéréotype de sourire. Cette photo d'identité constitue la preuve de son existence. Elle me permet d'en parler.

Je projette des interprétations sur cette image. Je la regarde à travers les mots qu'elle m'inspire, elle ou son modèle, je ne sais plus. Ma parole s'éloigne de l'image tout en s'accordant à elle. C'est dans cet écart que je vois de plus en plus précisément tout en m'éloignant de la précision photographique.

Au moins la photo vous permettra-t-elle de reconnaître, s'il advient que vous la rencontriez, la personne que j'évoque par la parole. Une parole qui, finalement, dresse davantage mon portrait que le sien. Un portrait subjectif, mental, un concentré de sensations, d'émotions, de pensées.

Mais ce qui me la fait décrire, évaluer et qualifier de telle ou telle manière renvoie à quelque chose que j'ai dans la tête et qui n'a rien de visible.

Et comporte une large part d'inconnu.

Voilà le problème.

Il faut que ça ressemble à quelqu'un de déjà connu et par conséquent d'identifiable, comme si la question de la perception résorbait celle de la connaissance. Et en même temps la question de la connaissance ne se laisse pas résorber. Je veux saisir ce qu'il y a de vivant dans ce visage, comment la vie y prend forme et consistance sous mes yeux.

Que ça lui ressemble ?

Il faut que ça ressemble aussi à l'idée que j'ai de la ressemblance. A une idée qui a pris de multiples formes au cours de l'histoire et qui ne m'appartient pas. La ressemblance passe par une idée du *modélisable*

Depuis la naissance de la photographie, et ensuite du cinéma, l'homme s'est doté des moyens techniques nécessaires pour produire de la ressemblance et, davantage encore, de la *similarité*. Du moins les moyens de reproduction mécanique en offraient-ils la possibilité. La machine agissait à ma place. Je veux dire que je pouvais l'utiliser dans sa fonction reproductrice. Elle captait une présence, mobile ou immobile, qui se trouvait bel et bien devant elle. Elle reproduisait ce qui se trouvait devant elle avec le moins de déformations possible. Les objectifs de prise de vues avaient été conçus et fabriqués pour cela. Pour me donner l'illusion que la personne photographiée ou filmée était bien passée de l'autre côté du miroir, du monde réel à celui de l'image.

Je parle au passé alors que le cinéma et la photo existent toujours. Mais le problème qui se pose à nous est tout à fait différent. Je peux disposer de la présence physique d'une personne – un acteur par exemple – mais je ne vise pas à la reproduire mécaniquement. Il faut que je (re)compose son image pour pouvoir la reproduire indépendamment de sa présence physique. Et pas seulement la reproduire de façon statique ou mouvante. La faire agir dans des situations où la personne dont l'image a été recomposée est absente.

Voilà le vertige. Nous sommes apparemment restés dans l'univers de la reproduction mécanique et nous sommes déjà ailleurs, dans un univers de (re)création qui interprète autant qu'il reproduit et qui, pour mieux ressembler, peut introduire de la dissemblance dans la ressemblance.

La robotique, dans ses aspects les plus innovants, reste dans l'univers de la reproduction mécanique. Un robot peut ressembler à son créateur, non seulement par son apparence physique, mais par ses réactions : si vous pincez sa joue de silicone, il réagira par une mimique de désagrément. Comme vous auriez pu réagir vous-même. Il est votre exact et parfait clone.

Encore s'agit-il ici de réactions physiques élémentaires. Il sera bientôt possible de reproduire des sensations de plus en plus fines et complexes mais on n'en restera pas moins dans un monde de clones.

Le vertige de la duplication dans l'univers numérique n'a plus grand-chose à voir avec celui suscité par la reproduction photographique ou cinématographique. Je n'enregistre pas l'image de la personne qui se trouve devant mon appareil de prise de vue, même si mon travail peut s'appuyer partiellement sur de telles images. Je la (re) construis à l'identique, dans une similarité qui vise à la perfection. Mais au cours de ce processus qui nécessite une multitude d'opérations directement connectées à la personne qui se trouve devant moi, j'intègre un ensemble de paramètres dont certains relèvent de critères objectifs et d'autres de critères subjectifs. L'image est à la fois subordonnée à sa finalité (la reproduction 3D indiscernable) et ouverte à l'interprétation.

Sur quels éléments l'interprétation s'élabore-t-elle ? Sur des données subjectives qui portent à la fois sur l'image que la personne se fait d'elle-même, sur l'image, en vérité multiple et à chaque fois unique et singulière, que s'en font les personnes qui la connaissent, sur l'image que je me fais de toutes ces images en tant que (re) producteur et (re) créateur.

L'interprétation se fonde sur une combinaison d'images de nature différente.

Reproduction et recréation s'enrichissent mutuellement et sont à vrai dire indissociables.

A qui ressemble un acteur ?

Un acteur ressemble à une idée – évolutive.

Un acteur ressemble à un modèle d'identification tel qu'il s'est constitué au fil des rôles qu'il a joués.

Auquel je désire m'identifier puisque je ne saurais m'identifier à moi-même.

Un tableau doit ressembler à son modèle mais le modèle doit ressembler à une idée du modélisable. Tout n'est pas susceptible d'être modélisé.

Un détour par *The curious case of Benjamin Button* (David Fincher, 2008) peut contribuer à nourrir notre réflexion.

Un bébé est à l'opposé d'un vieillard et un vieillard à l'opposé d'un bébé. Telle est la logique de l'évolution biologique. Mais que se passe-t-il quand le corps d'un bébé est habité par celui d'un vieillard ? A qui peut-il donc ressembler ? Comment l'être – ou l'état – de vieillard se

fraie-t-il une apparence à travers celui du bébé ? Le vieillard dissemble radicalement du bébé et il doit pourtant lui ressembler physiquement, emprunter ses traits sans perdre les siens.

C'est le moment d'accentuer certains traits du bébé qui l'apparentent au vieillard (certains plis du visage qui ressemblent à des rides, plus tard résorbés, certaines mimiques qui évoquent le désespoir ou plus simplement la fatigue d'avoir vécu trop longtemps) et réciproquement (ne dit-on pas d'ailleurs que le vieillard *retombe* en enfance ?).

La question insiste : quel est l'être qui se cache sous l'apparence ridée du bébé ? L'image fait émerger les traits invisibles du vieillard sous l'apparence d'un bébé qui lui ressemble tout en lui dissemblant radicalement.

Ressemblance et dissemblance ont partie liée. C'est ce qui apparaît encore une fois à l'évidence dans cette traversée du temps à rebours, dans la recomposition des traits d'un bébé - vieillard.

Le temps passe sur un visage, le transforme. Ce n'est dire à peu près rien que de constater qu'il vieillit. On dira plutôt qu'il acquiert une épaisseur temporelle qui ne relève pas seulement du vieillissement biologique mais d'une accumulation d'expériences de vie et, dans le cas d'un acteur, d'expériences de jeu. Quelque chose de permanent survit et, mieux encore, se précise à travers les âges. Quelque chose qui, au-delà des rôles qu'il a pu jouer, correspond à son être et le font reconnaître, même si son apparence physique a considérablement changé. « C'est bien elle, c'est bien lui ». Je peux le reconnaître à travers les différents âges de sa vie écranique mais ce n'est pas là l'essentiel. Je peux surtout le reconnaître dans son être, c'est-à-dire dans ce qui le constitue en modèle d'identification.

La voix s'est souvent empâtée comme le corps s'est épaissi.

On peut vouloir arrêter le cours du temps ou plus exactement *alléger* le poids du temps. Les opérations techniques s'apparentent alors à des opérations de chirurgie esthétique. On amincit les arêtes du nez. Les joues sont moins pleines. Le front, légèrement plus vaste, ouvre sur un horizon élargi. On accentue l'ourlet des lèvres. Le regard s'absente rêveusement dans les yeux, gagne en intensité, en profondeur. On augmente l'écart entre les yeux, on désépaissit les sourcils. La tête reste ovale mais on ne pourra plus confondre cet ovale avec celui d'un ballon de rugby.

Dans un visage reconstruit par la chirurgie esthétique, les traits s'affinent, les rides s'atténuent et même disparaissent, le visage s'allège des graisses qui l'alourdissent. Oui, mais le visage se fige dans les expressions qui, auparavant, lui donnaient son animation. En abolissant le temps, le visage meurt à la vie. Un visage « lifté » ressemble beaucoup à celui d'un mort dont les traits se sont à présent détendus. Encore un mort ne cherche-t-il pas à sourire. C'est en ce point que la chirurgie numérique montre toute sa supériorité sur la chirurgie esthétique. Il est possible d'épurer les traits d'un visage sans que l'animation faciale s'en trouve aucunement affectée. Le visage peut sourire sans risque de déchirure et, surtout, sans soumettre celui qui le regarde à la torture. Il peut se laisser aller aux expressions les plus extrêmes.

Un acteur peut prendre aussi le parti de vieillir sans recourir à la chirurgie esthétique, naturellement en somme. On ne cherche plus à entretenir l'illusion d'une jeunesse éternelle maintenue contre vents et marées à travers tous les âges de la vie. Le vieillissement biologique marque le passage du temps sur un visage mais le visage perd en jeunesse ce qu'il gagne en densité expressive.

J'ai vu jouer cet acteur, cette actrice dans de multiples films. Sa carrière a épousé le temps d'une vie, la sienne. J'ai de lui une image composite. Je navigue mentalement à travers tous les rôles qu'il a joués et chacune de ses apparitions réactive d'anciennes images que je

projette sur l'actuelle. Plus il vieillit, plus il multiplie ses images. D'où vient que son image générique peut se brouiller. Et son *imagicité* ne saurait résulter de la somme de toutes les images qui l'ont vu apparaître.

Un acteur est aussi une personnalité qui s'incarne – se matérialise – à travers ses rôles successifs et assure ainsi sa permanence. On attribue à un acteur des traits de caractère qui sont supposés provenir de sa personnalité et contribuent à façonner ses rôles. La dialectique personnalité /personnage gagne encore en importance à une époque où la vie privée de l'acteur est de plus en plus publicisée et médiatisée. Cela finit par composer un style qui n'est pas seulement un style de jeu mais plus globalement un style de vie.

A quelle image de lui me référer ?

Mais voici que le portraiture se met à parler. N'aurait-il pas, lui aussi, droit à la parole ? Ce serait le comble au moment où il s'agit de lui assurer, dans la mesure du possible, un contrôle sur son image !

Il veut que son image lui ressemble.

Mais à qui ?

Tout serait très simple, et la messe déjà dite, s'il suffisait que cette image construite de toutes pièces corresponde en tous points à sa pure et simple apparence physique, s'il suffisait que cette image ressemble à l'image que l'on aurait pu obtenir par simple reproduction photographique ou cinématographique.

Bien sûr, il n'est pas si simple de faire aussi simple. D'abord, parce que la restitution de l'apparence physique d'une personne pose des problèmes techniques extrêmement complexes. Ensuite, parce qu'une image photographique ou cinématographique, dès lors qu'elle relève de l'art, n'est jamais la simple reproduction d'une personne. Elle en constitue toujours une interprétation. Cette interprétation se concrétise par le choix des angles de prise de vue, des cadres, des lumières. Dire qu'un acteur est photographié ou cinématographié, c'est dire que cet acteur fait l'objet d'une interprétation photographique ou cinématographique. L'acteur est interprété, pour le meilleur et pour le pire

Adhère-t-il à cette interprétation ? Et pour peu qu'il ait joué dans plusieurs films, adhère-t-il à cette interprétation plutôt qu'à celle- la ? Laquelle est la bonne ? Laquelle faut-il restituer et reproduire ? Ne faudrait-il pas restituer plutôt un composé synthétique de toutes ces images ? Il est clair cependant qu'elles ne se situent pas toutes sur le même plan et qu'elles n'ont pas toutes le même retentissement subjectif. Il y a lieu de hiérarchiser ces images.

Il faudra choisir entre toutes ces images celle qui rassemblera et remplacera toutes les autres parce qu'elle lui ressemblera davantage.

On pourra reproduire l'apparence physique d'une personne sans en passer par des images mais on ne pourra faire abstraction des images qu'elle a dans la tête ni des images qu'elle a suscitées dans celles des spectateurs à partir de ses rôles, publics et privés.

Il existe certes un noyau objectif de la ressemblance et il existe des calculs et des preuves qui permettent d'affirmer que deux images sont similaires. Voici deux images placées côte à côte. L'une présente un visage de la façon la plus neutre possible, style photo d'identité. L'autre a reconstruit la première à l'identique. Elles sont substituables. Il est impossible de nier que les deux visages se ressemblent comme on le dit volontiers de deux gouttes d'eau.

Je ressemble en fait à l'image que je me fais de moi et cette image ressemble plutôt à une idée d'image. Ou à l'image que l'on se fait de moi et je finis par vouloir ressembler à cette image.

Ou à l'image que j'imagine que l'on se fait de moi et à laquelle il faudrait que je conforme mon image. Ou à l'image dont on me dit qu'elle est la plus séduisante et la préférée du public.

Il faut que mon image ressemble à quelqu'un qui ressemble à l'image que l'on se fait de moi et que, finalement, j'y adhère..

Et pourtant, dans toutes ces images, aussi différentes soient-elles par leurs interprétations, on peut me reconnaître, me nommer « C'est bien lui ! ». On peut me préférer dans telle ou telle image mais on me reconnaît dans toutes.

Voilà bien le problème. Je ne veux pas seulement être reconnu mais donner de moi l'image qui correspond à mon être profond, avec tout ce que cette visée contient d'indéterminé et d'indéfinissable.

Il faut que l'image me ressemble physiquement, qu'elle soit, disons le mot, « réaliste ». Mais il faut aussi et c'est peut-être le plus important, qu'elle restitue certaines de mes qualités intérieures qui se manifestent aussi physiquement mais dont la saisie est aléatoire et comporte une large part d'imprévisible : une expression du visage parmi des milliers d'autres, un geste parmi des milliers d'autres, la lumière d'un regard qui, soudain, illumine un plan... Des expressions, des regards, des gestes, qui tout en exprimant une situation, une phase de jeu, expriment avant tout ma façon de la jouer et de la vivre et qui, dès lors, excèdent la situation pour me caractériser en tant qu'acteur - personnage *et* en tant que personne, en tant que modèle d'identification, dans un au-delà des rôles que j'ai joués.

Le visage d'un acteur est un théâtre d'expressions, jouées et non jouées. Plus on s'approche, plus le réseau des expressions se densifie et augmente en complexité. Il ne s'agit plus seulement d'expressions référables à des émotions définies et répertoriées qui renvoient finalement à des concepts d'émotions voire à des stéréotypes (la joie, la tristesse, la peur, la colère, etc.). Le passage d'une émotion à l'autre devient indécidable. C'est ce qui (se) passe sur le visage avant et après l'émotion qui la personnalise et la rend singulière.

« Les choses ne sont pas ce qu'elles sont mais ce qu'elles deviennent », écrivait un des penseurs les plus aigus de la photogénie, Jean Epstein. Non le rire, « mais le visage qui appareille vers le rire. ». Non la parole, « mais la bouche qui va parler et se tait encore. ». Il s'agit de capter les émotions, et plus globalement les *états*, à leur source. La dimension temporelle est ainsi fondatrice de la photogénie.

Le voyage d'un visage dans le temps ne se réduit pas à des questions de rajeunissement et de vieillissement, même si ces questions demeurent importantes. Il s'agit aussi d'un voyage dans un immédiat composé d'instantanés successifs.

On cherchera donc à capter les états pré - émotionnels. C'est quand on ne sait pas encore quel type d'émotion va se figurer sur un visage que ce visage acquiert une identité expressive maximale. L'émotion est alors rapportée à la personne qui l'éprouve et non à un concept générique. C'est sa façon à lui de se mettre en colère, qui ne ressemble à aucune autre.

C'est quand on ne ressemble à personne d'autre, dans la même situation, que l'on commence à ressembler à soi-même : que l'on devient *inimitable*.

N'est-ce pas là le fondement même de notre projet ? Saisir dans le visage de l'acteur ce qui le rend inimitable et apprendre à le restituer.

Gérard Leblanc, 2010.

