



HAL
open science

Le portrait, une proposition anthropographique

Josiane Massard-Vincent, Sylvaine Camelin, Christine Jungen

► **To cite this version:**

Josiane Massard-Vincent, Sylvaine Camelin, Christine Jungen. Le portrait, une proposition anthropographique. Portraits. Esquisses anthropographiques, 2011. hal-01114564

HAL Id: hal-01114564

<https://hal.science/hal-01114564>

Submitted on 9 Feb 2015

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 portrait,
une proposition anthropographique**

Josiane Massard-Vincent,
Sylvaine Camelin et
Christine Jungen

Josiane Massard-Vincent

Chargée de recherche au CNRS, Laboratoire d'anthropologie urbaine (IIAC, CNRS-EHESS)

jvincent@ivry.cnrs.fr

Depuis le début de mes enquêtes de terrain dans un bourg des Midlands en 1998, j'ai privilégié la perspective biographique dans l'observation des relations sociales, que celles-ci aient pour cadre l'église anglicane, le pub, le milieu associatif ou les instances politiques locales. Cette perspective a inspiré l'écriture de Edie, une vie anglaise. Du portrait comme ethnographie, Montreuil, Éditions Aux lieux d'être, 2008, et de « Marcher pour gagner. Une candidate en campagne dans un bourg anglais », Ethnologie Française, vol. 39, n° 4, 2009, 733-741.

Parallèlement, j'ai poursuivi la réflexion sur le rapport entre les discours et parcours singuliers et les ordres collectifs en organisant, en collaboration avec Jean-Charles Depaule, un atelier de recherche, « Portraits arrêtés/Portraits en mouvement » (2005-2009, LAU, CNRS). C'est là qu'est né le projet de l'ouvrage collectif proposé ici. Enfin, attentive à la dimension sensible et sensorielle de l'approche biographique que ne rend que partiellement le support textuel, j'ai expérimenté dans des productions audiovisuelles le portrait comme format d'écriture et interrogé son potentiel heuristique (cf. 10 minutes d'une vie, une vie en 10 minutes. Trois autoportraits filmés, 2008, 39 min et Louise et le courrier de la Reine, 2009, 40 min, prises de vue, son et réalisation J. MASSARD-VINCENT, montage & mixage M.-F. DELIGNE, cellule de post-production audiovisuelle du IIAC, EHESS/CNRS).

Sylvaine Camelin

Maître de conférences en ethnologie, Université Paris Ouest
Nanterre La Défense.

sylvaine.camelin@mae.u-paris10.fr

(Pour la présentation développée, voir p. 155)

Christine Jungen

Chargée de recherche au CNRS, Laboratoire d'anthropologie
urbaine (IIAC, CNRS-EHESS).

jungen@ivry.cnrs.fr

(Pour la présentation développée, voir p. 85)

Ce recueil, fruit d'une réflexion au long cours¹, éprouve le portrait comme modalité de saisie de l'expérience humaine. Usant du portrait peint et photographique comme inspiration formelle et métaphorique, cet ouvrage entend participer à un débat qui parcourt l'anthropologie depuis sa constitution en discipline autonome : la relation entre l'individu et le collectif, entre un vécu personnel et une société. L'ambition est de contribuer à la fois à la connaissance et à la compréhension de la complexité sociale à partir de l'unité d'expérience qu'offre l'être humain, en proposant une forme d'anthropographie, à savoir une manière de décrire, et sur-tout d'écrire l'homme en société.

Le souci de focaliser l'écriture sur l'individu n'est pas nouveau en anthropologie : biographies et récits de vie ont ainsi amplement exploré les parcours de vie singuliers. Toutefois, selon la formule de Claude Lévi-Strauss, « les biographies ne parlent pas toutes seules »² : aussi les ethnologues les assortissent-ils fréquemment d'un volumineux appareil de notes ou d'une annexe apportant une mise en perspective qui éclaire, contextualise, donne un *sens*, voire une légitimité (culturelle, ethnique ou symbolique) à une destinée. Le format biographique repose traditionnellement sur un va-et-vient impliquant souvent un lien de causalité, parfois même un rapport d'échelle, entre deux registres qui se recoupent partiellement – le cheminement personnel et les

¹ Menée de 2005 à 2009 dans le cadre de l'atelier « Portrait arrêtés, portraits en mouvement » organisé par J. Ch. Depaule et J. Massard-Vincent, Laboratoire d'anthropologie urbaine, Ivry, CNRS.

² LÉVI-STRAUSS, C., « Compte rendu de *Sun Chief, the Autobiography of a Hopi Indian*, par L. Simmons », *Année Sociologique*, 3^e série, 1, 1940-1949, 329-331.

différentes normes et formes sociales. Dans le récit de vie, l'écriture anthropologique centrée sur l'individu est en outre modelée par la forme narrative propre au discours (auto)biographique : celui-ci repousse à l'arrière-plan, voire occulte la dimension du « moi vivant » qui, comme le fait remarquer Judith Butler, n'est pourtant « jamais exprimé ou porté par ce discours [de soi] »¹.

Ramener ce « moi vivant » au premier plan en privilégiant l'expérience humaine est devenu aujourd'hui une préoccupation majeure. Ainsi Nigel Rapport, dénonçant une perspective qui tend à « dissoudre, décentrer, déconstruire l'individu », appelle à lui rendre sa capacité d'interprétation et de création pour mieux saisir la particularité de la condition humaine². Ces perspectives rejoignent celles d'Albert Piette qui plaide pour une phénoménographie apte à restituer la spécificité de l'acte d'exister via une description au plus près de l'être humain en situation, des maillages et des appuis à partir desquels se déploient ses modes d'action et de présence³.

En s'inspirant de ces réflexions, la perspective adoptée ici fait le pari de libérer le portrait ethnographique de sa fonction de ressource iconographique ou d'exemple, pour le faire accéder à une autonomie heuristique : le format « portrait » a pour objectif, à l'instar de ce que préconise David Miller dans ses portraits d'habitants d'une rue de Londres⁴, de délester l'appréhension de l'individu des déterminations sociales, culturelles qui enferment le devenir singulier dans

¹ BUTLER, J., *Le Récit de soi*, Paris, PUF, 2007, p. 36.

² RAPPORT, N., *Transcendent Individual: Towards a Literary and Liberal Anthropology*, Londres, New York, Routledge, 1997 ; « Human Capacity as an Exceeding, a Going Beyond », in RAPPORT, N. (ed.), *Human Nature as Capacity: Transcending Discourse and Classification*, New York, Berghahn Books, 2010, pp. 1-26.

³ PIETTE, A., *Anthropologie existentielle*, Paris, Pétra, 2009.

⁴ MILLER, D., *The Comfort of Things*, Cambridge (UK)/Malden (Mass. – USA), Polity Press, 2008.

des identités collectives, tout en permettant de saisir une expérience socialement située, cadrée dans un lieu et un temps particuliers.

Nous avons dans cette perspective invité les auteurs à se livrer à l'exercice d'un texte court, dépouillé de l'appareillage théorique et explicatif comme du soutien bibliographique habituels, en puisant dans un ensemble de consignes empruntées au portrait en image. En replaçant le sujet au centre avec sa parole, son corps, sa sensibilité, bref en le rendant présent, cette proposition ethnographique vise à focaliser l'écriture sur les manières singulières d'être au monde. Dans ce but, elle se déprend des impératifs de description ou de monstration propres à l'écriture anthropologique en faveur d'une grammaire issue des traditions picturales et photographiques – point de vue, composition, profondeur de champ, instantané.

Du format pictural au format d'écriture : le portrait comme composition

Quand le portrait émerge comme genre autonome au début de la Renaissance en Europe, il rompt avec des formes picturales à deux dimensions – médaille et fresque – vouées à la représentation de la personne humaine en profils plats¹. En intégrant la perspective, il s'enrichit d'une profondeur spatiale, porteuse d'une épaisseur temporelle ; il enrôle le regard du modèle, instaurant la relation au spectateur ; il se dote d'accessoires ayant valeur de signes². Dans ce but, les portraitistes conçoivent différents procédés de mise à distance des deux univers, celui de l'image et celui

¹ Pour une réflexion sur l'histoire du portrait comme genre à part entière, on pourra se reporter à POMMIER, E., *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998.

² Par exemple la chaîne d'or avec laquelle Le Titien se représente, qui matérialise le lien au réel, au sens étroit du modèle et dans l'acception plus large du monde en général.

du spectateur : le premier est le cadre délimitant et rehaussant le support de bois puis de toile, un autre est le parapet présent dans le bas du tableau, cédant la place au cartouche et plus tard, à la verticale cette fois, au rideau de théâtre ou au dais, tous artifices figurant, outre une démarcation matérielle, une séparation temporelle, l'affichage d'une mise en scène assumée ; ainsi est conçu un régime de la représentation reposant sur le jeu de regards entre le peintre, le sujet et le public. Le peintre, pour reprendre l'analyse de Michel Foucault à propos des *Ménines* de Velasquez¹, fait partie intégrante du tableau car il préside aux relations qui en sont la trame.

C'est bien cette présence du portraitiste dans l'image ou dans ses reflets que l'on retiendra d'abord : loin de s'effacer derrière celui dont il brosse les traits, l'ethnologue s'affiche au moins par le regard qu'il pose sur lui. Ainsi en est-il pour Marc Abélès dépeignant M. Devoir, homme politique en représentation dont le portrait ethnographique à la fois se glisse dans un album d'images préexistantes et s'en démarque. Contrairement à la formule triviale, il n'est pas de portrait fidèle et sans concession, aucun individu n'est contenu dans une réalité constante, chacun est porteur d'identités plurielles – certaines stables, d'autres plus fluides. Pour chacun, il n'y a pas un mais des rendus possibles, par le même auteur ou par d'autres : ainsi du portrait d'Abou Youssef (Pascale Féghali), dans lequel se juxtaposent et s'entrecroisent des prises de vue et regards multiples. Les écritures adoptées procèdent par touches, parfois impressionnistes, pour proposer une version forcément incomplète d'une présence à la fois dense et labile. En résulte un tableau qui est en lui-même une observation *participante*, bien au-delà de celle de l'enquête. Si le portrait ethnographique s'adosse à la connaissance em-

¹ FOUCAULT, M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

pirique née de la recherche de terrain, il constitue aussi, dans le texte même, un échange et la mise en commun de deux expériences.

Comme le portrait pictural également, le portrait ethnographique est une composition patiemment élaborée : loin de l'illusion d'un matériau « brut » qui serait éclairé par l'analyse, il résulte d'un travail d'écriture dans son sens le plus concret : alternance des temps (indicatif du présent, passé composé, imparfait), linéarité ou plutôt a-linéarité (scansions dans la mise en page, ruptures de rythme), continuité dans la lecture (présence *a minima* de notes de bas de page). Les auteurs échafaudent dans l'écriture un agencement de plans, de personnages et de décors qui jouent également un rôle essentiel, donnant à voir la situation dans laquelle le sujet se meut. Les arrière-plans ou les plans médians lui donnent une assise géographique et créent un ressenti spatial en montrant des lieux, privés, intimes ou des territoires publics et partagés. L'évocation de l'expérience par le modèle fait surgir des « portraits secondaires », ceux de personnages, identifiés ou anonymes, proches ou non, qui croisent brièvement sa trajectoire ou la partagent durablement. Le portrait obéit ainsi à une scénographie qui, par juxtaposition de tableaux, de scènes, de moments particuliers, livre à l'œil du lecteur un individu pris en relations.

Saisir le vif

Par quelles accroches, dans une écriture qui tend à rendre au plus près une expérience individuelle, saisir ce qui fait la singularité d'une personne ? La linéarité chronologique qui ordonne le récit biographique conditionne la saisie d'un parcours de vie dans ses aspérités, faits remarquables, moments extra-ordinaires qui rétroactivement donnent sens – dans la double acception de direction et signification – pour

lui-même et pour les autres, à son cheminement. Décentrer la perspective, rendre compte de l'expérience dans un format d'écriture empruntant à l'image amène l'ethnologue à se confronter à une certaine insaisissabilité propre à la singularité humaine : celle-ci, comme l'illustre le portrait incertain de Kengo Kuma (Sophie Houdart), échappe toujours, ne serait-ce qu'en partie, à la prise par le regard ethnographique.

Faire le portrait d'un individu pourrait supposer *a priori* d'en livrer l'essence, d'en saisir l'irréductible originalité – d'en capturer, pour rester dans la métaphore picturale ou photographique, les yeux. Le portrait ethnographique n'entend cependant pas embrasser la vie d'une personne comme une totalité¹ ni la reconstruire en quête d'une cohérence, mais s'efforce plutôt de traduire la manière dont elle existe à un moment donné ou dans des circonstances précises. Il abandonne ainsi l'hypothèse d'un épuisement possible d'un sujet au profit de l'allusion, de la suggestion, de l'implicite. En ce sens, le genre aspire à capter un quotidien *in situ*, des façons d'être, un *vif*. Il fait le pari que la manière dont l'individu imprime une marque unique sur le monde ne se lit pas nécessairement dans des épisodes dramatiques ou des réalisations éblouissantes – où *est* Kengo Kuma, architecte reconnu ?, s'interroge ainsi Sophie Houdart – qui jalonnent parfois l'écriture biographique ni dans des schèmes de répétition qui en soutiendraient la trame dans la durée, mais bien plutôt dans l'ordinaire de son rapport au monde ici et maintenant, tel qu'il se capte par exemple dans une journée (une parmi d'autres, mais non identique aux autres) des moines taoïstes He, Zhou et Ran dans un temple de Pékin (Adeline Herrou).

¹ Au contraire de Maurice Quentin de La Tour tirant le portrait de Belle de Zuylen et dont le modèle dit : « Sa manie, c'est d'y vouloir mettre tout ce que je dis, tout ce que je pense et tout ce que je sens, et il se tue » (POMMIER, *op. cit.*, p. 339).

Être au monde peut se lire dans les formes d'action et d'expression, mais aussi, comme le souligne Albert Piette¹, d'inaction et de retrait, dans la capacité à la latéralité. Les « creux » que sont les silences, les flottements d'attention, les vacances du regard de Umm Nabîl (Christine Jungen) ou les hésitations de Jaek (Stéphane Rennesson), sollicitent le regard de l'ethnologue, entrent dans son champ de perception et d'évocation sans pour autant se plier totalement à l'interprétation. Considérant qu'exister c'est éprouver, le portrait contribue à faire entrer le sensible – dans ses deux acceptions : des sens et des émotions – dans une forme narrative employée non seulement pour décrire, mais aussi pour évoquer. Dans l'expérience partagée non pas du seul « terrain » mais plus largement d'un vécu, le sensoriel s'impose, passant par le corps du sujet qui « émerge comme un site d'attention ethnographique »². Cette attention du portraitiste aux formes d'expression non-verbales – les postures, la gestuelle, le regard, la voix – apporte une part de compréhension inaccessible par le discours : à l'image du corps en tension de Jaek, de celui lourd et las de Umm Nabîl, émerge ainsi la corporéité du modèle, sa densité physique et sensorielle qui investit, par touches, le portrait dont il fait l'objet.

Les temporalités de l'instant

À l'idée du portrait, et encore plus d'un portrait pris sur le vif, est associée la saisie de l'instant. Parmi les variables, introduites explicitement ou maintenues hors champ, qui animent le portrait écrit et en font un morceau de vie, la temporalité joue ainsi un rôle majeur, *a fortiori* quand sont réunis plusieurs portraits. La prise en synchronie de l'instant et dans l'instant invite de la sorte à s'attarder sur des situations, à

¹ PIETTE, A., *op. cit.*

² BENDIX, R., « Introduction : Ear to Ear, Nose to Nose, Skin to Skin – The Senses in Comparative Ethnographic Perspective », *Etnofoor*, vol. XVIII, n° 1, 2005, 3-14, p. 5.

interrompre provisoirement le flux de la durée pour creuser le détail et les multiples strates et ingrédients d'un présent. Elle appelle l'arrêt, une suspension du temps qui paradoxalement interroge la profondeur du champ temporel. Car si le portrait s'appuie sur la saisie de temps courts, il naît toujours d'une relation longue de l'auteur à la personne qu'il dépeint. Travail de composition à partir d'une rencontre fondatrice d'une recherche, tels les portraits de Mariam (Sylvaine Camelin) et de Lélé (Bénédicte Brac de la Perrière), il est traversé de temporalités croisées, parfois décalées, qui convergent dans le cadre fixe du texte. En conjuguant plusieurs temps, il modèle la durée. Libéré des contraintes strictement chronologiques de continuité et de linéarité, il est affaire de rythmes et de *tempi* : son écriture procède par rapprochements et boucles, raccourcis et accélérations.

Dans les textes qui suivent, le processus de captation de la longue durée dans un format court expérimente l'imbrication de différentes temporalités. Certaines ressortissent au seul chercheur qui entre dans le tableau avec les composantes de son itinéraire personnel et de son parcours de recherche. D'autres sont propres à l'individu dépeint, trajectoire biographique, cycle de vie, relations durables ou éphémères. Par-delà les scansionnements que l'individu retient lui-même de son parcours, la diachronie émerge des relations qu'il vit ou a vécues avec des proches. L'écriture fait ressortir aussi la part de l'histoire contemporaine dans le parcours individuel du modèle mais également dans la relation auteur/sujet. L'histoire qui bouleverse le Moyen-Orient, l'Asie du Sud-est ou la Russie se répercute dans le présent du portrait ; elle peut prendre la forme d'une imprégnation flottante en arrière-plan – la tonalité slave de Véra (Jean-Charles Depaule) – ou au contraire briser le cours du texte, par les zigzags chaotiques zébrant le portrait d'Abou Youssef ou les cassures successives qui cadencent ceux de Lélé et de Mariam.

D'autres temporalités, à plus grande échelle, sont partagées par le chercheur et le sujet, celle de l'élocution/observation qui pourrait être le temps de pose, phase particulière de l'enquête. Dans la progression de celle-ci, l'écoute d'une parole autobiographique n'est jamais exclusive et rarement première, souvent précédée et toujours accompagnée d'autres formes d'observation : arrivant sur un nouveau terrain, l'ethnologue ne se fait guère portraitiste d'entrée de jeu, quelle que soit l'importance accordée dans sa démarche à des entretiens avec des informateurs choisis ou s'imposant à lui. Le travail de recueil proprement dit s'inscrit dans la durée, accumulant les matériaux de manière soit concertée soit spontanée, au fil d'une relation au long cours. En amont, dès le stade de l'énoncé de la parole/ou du recueil des données biographique(s), puis en aval, dans la phase de rédaction, le facteur temps sous-tend toute l'élaboration du portrait.

Enfin, en rattachant périodes et épisodes à des lieux, le propos biographique procède à une territorialisation du temps : il n'est pas de temps « personnel » sans inscription spatiale, le temps, remémoré ou synchrone, lié à la sédentarité ou à la mobilité, voulue ou subie, est localisé. Dans chaque texte est ainsi reconstitué un ancrage social, spatial, temporel qui restitue à chaque situation appréhendée comme « moment donné dans un lieu donné » une singularité et une unicité irréductibles.

Cadrages : champ et hors-champ

C'est en jouant du cadrage et de la distance focale que le portraitiste cerne progressivement son sujet. En plan serré autour d'un individu, le surplomb et la distance d'observation propres à une écriture ethnologique « classique » sont écartés, l'ellipse est à son maximum. En gros plan, l'ambition de savoir total se dissout, mettant en relief des parcelles d'expérience humaine comme saisies au vol. Mais le cadrage peut aussi

être plus large, faisant émerger les personnages secondaires, stables ou fugaces, qui tous contribuent à définir la figure centrale. Explicite ou seulement esquissé, le hors-champ est toujours présent, apportant une inscription géographique et la matérialité visuelle, sonore et olfactive des lieux, leur atmosphère. Il peut participer à tracer les contours d'un personnage situé en-dehors du cadre – telle Véra, voisine souvent invisible dont est saisie la présence par le bruit de ses pas ou le fumet de ses plats. Le hors-champ est également un arrière-plan formé par les liens familiaux, des facteurs sociaux et politiques, des conditions économiques, des traditions religieuses. À l'image de la pensée taoïste que porte le geste calligraphique du moine taoïste Zhou, ce hors-champ toutefois n'est pas tant mobilisé pour expliciter les parcours et choix personnels que pour rendre la présence en situation des catégories et des collectifs sur lesquels l'individu prend appui, ses « adhérences » pour reprendre la formulation d'Alain Corbin¹.

Le savoir empirique relatif à la société plus large dans laquelle l'individu se reconnaît apparaît bien comme un préalable qui conditionne l'écriture même d'un portrait : périphérique dans la rédaction, il irrigue l'écriture plus qu'il ne la structure. Le cadrage situe l'individu portraituré dans différents univers, mais plutôt que de l'enfermer dans des modèles explicatifs (culturels, historiques), la composition suggère diverses modalités, diffuses, de rapport au monde : ainsi surgit l'effet de *punctum* défini par Roland Barthes à propos de certains clichés photographiques où « doublant » le sujet explicite, le *studium*, « un champ aveugle se crée (ou se devine) » où le personnage acquiert « une vie extérieure à son portrait »².

¹ CORBIN, A., *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, La Découverte, 2000, p. 187.

² BARTHES, R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, pp. 90-91.

Tournant le dos aux notions de représentativité ou d'exemplarité, l'écriture du portrait propose de réévaluer l'articulation entre le personnel, le collectif et/ou l'universel, et de renoncer, suivant en cela Passeron et Revel¹, à privilégier le cas uniquement comme support explicatif de paradigmes généraux. Plutôt que de pointer les écarts ou à l'inverse la conformité entre des idiosyncrasies individuelles et de supposés modèles collectifs, le portrait permet l'économie du second terme en s'inspirant des idées de connivence et de convergence : émergent alors, à travers le parcours spécifique de l'individu, les moments d'adhésion et de singularisation, la pertinence d'options et d'engagements particuliers.

Les décisions mais aussi les non-choix, les non-actes ou les bouleversements subis ne peuvent en tout cas pas être épuisés par le sens et le cadrage ménage « naturellement » des zones d'ombre. Comme il serait naïf d'aspirer à capter le cheminement d'une pensée, il est illusoire de prétendre maîtriser les paramètres motivant une action ou un positionnement individuels. L'ellipse est aussi, dans cette perspective, une manière de donner une place à l'opacité ou au flou, révélant un déficit de sens ou une ambiguïté, un trouble ou une fêlure : prenant le contre-pied d'une intelligibilité totalisante, le portrait restitue la capacité humaine à échapper, en partie du moins, à l'analyse.

Invitation à la visite

Chaque auteur s'est emparé des paramètres du portrait pictural ou photographique à sa manière, brochant son portrait, point de vue subjectif d'un sujet saisi en quelques pages. Se lisent ainsi les choix de distance, de cadrage et

¹ PASSERON, J.-C. et REVEL, J., « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », in PASSERON, J.-C. et REVEL, J. (éds.), *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005, pp. 9-44.

d'éclairage opérés par les auteurs qui se sont, le temps d'un texte, affranchis des objectifs – explication, interprétation, généralisation, théorisation – qui président habituellement à l'écriture ethnographique. Chaque écriture, chaque portrait contient sa densité propre ; il ne saurait se limiter aux premières clés de lecture suggérées dans cette brève présentation mais propose ses réponses au questionnement dont nous venons de tracer les contours. Pour reprendre l'énoncé de R. Barthes, chaque image déborde le cadre pour ouvrir sur le hors-champ¹ ; chaque portrait continue à vivre une fois le livre refermé car il nous parle d'un individu et de bien d'autres choses encore, de ses proches, de son monde, de ses mondes. Le résultat est une galerie de portraits qui, au-delà de la singularité de chaque modèle, de l'originalité de chaque écriture et de la diversité des contextes géographiques et culturels, entrent en résonance, presque à la manière d'une polyphonie qui explorerait la richesse et la pluralité de l'expérience humaine.

Plusieurs convergences apparaîtront à la lecture, offrant donc plusieurs parcours possibles, chacun doté d'une dominante, thématique, formelle, régionale. Parmi les progressions susceptibles d'organiser le sommaire du recueil, nous avons opté pour un agencement suggérant tout au plus un « sens de visite » qui chemine dans des choix de focales resserrées ou de plans larges, dans des mouvements de caméra en quête du sujet ou de tableaux rapprochés, presque des diaporama. Le corps d'un jeune boxeur thaïlandais pris dans la focale d'une caméra mouvante du ring au marché, du corps au corps-à-corps, cède la place à un plan fixe, celui de l'antichambre d'un appartement parisien où se laisse entrepercevoir, sentir, entendre une voisine. Le cadrage serré sur une pièce s'élargit à l'espace d'un temple taoïste chinois où se croisent et se côtoient, se frôlent parfois trois moines dans le laps d'une journée. L'unité de lieu et de temps reste le for-

¹ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 91.

mat adopté – ici un repas de famille – pour rendre compte des modes de désengagement, du premier plan à l’arrière-plan qui caractérisent la « prise en retrait » d’une femme jordanienne. Les effacements de cette dernière contrastent avec l’omniprésence d’un architecte japonais sous les feux de la rampe internationale qui toutefois, paradoxalement, reste hors d’atteinte, ne se laissant saisir que par un changement de focale centrée sur l’infime. Tout aussi énigmatique, Abou Youssef fait alterner ombre et clarté, proximité et disparition, et joue du film et du discours pour donner de lui une image fractionnée et instable. La restitution de sa parole vivante temporairement fixée dans des tableaux successifs trouve un écho dans les scansions qui jalonnent, par plans juxtaposés, le parcours d’une femme birmane. Également ponctué par des ruptures abruptes et répétées, le vécu de Mariam est compacté dans une parole qui, aussi bien dans son débit précipité que par les scènes qu’elle fait affleurer, presse, bouscule le plan cadré sur l’échange avec l’ethnologue. La galerie s’achève par un retour réflexif sur un élu local de l’Yonne dont le portrait croisé à d’autres interroge la représentation et sa mise en abyme.

Cette réunion de portraits, voyage dans la pluralité des manières d’exister dans le monde, ne saurait toutefois s’épuiser dans une proposition d’intelligibilité de la vie en société. La galerie fait aussi (et peut-être surtout) émerger pour chaque portrait une humanité qui « point » le lecteur : c’est cette humanité, forme de *punctum* surgissant du texte parfois bien au-delà de l’intention initiale de l’auteur, que nous retiendrons comme qualité ultime des portraits ethnographiques composant ce volume.