

Le quelconque du portrait : gestes et disposition dans le portrait pluriel

Par Rebecca Topakian

Mais ce partage – qu'on pourrait désigner comme l'aséité de l'existence – ne distribue pas une substance ni un sens commun. Il ne partage que l'exposition de l'être, la déclinaison du soi, le tremblement sans visage de l'identité exposée : il nous partage.

— Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*

Dès lors, la métaphysique se joue là où se joue la relation sociale – dans nos rapports avec les hommes.

— Lévinas, *Totalité et Infini, essai sur l'extériorité*

L'être au pluriel

Le portrait cherche à représenter une personne, c'est-à-dire un individu dans ce qui le caractérise, le différencie des autres – fait en quelque sorte son essence. Le problème auquel se heurte le portrait est que l'image compose avec l'apparence : l'apparence est mouvante dans le temps et correspond à l'identité sociale de l'individu en cela qu'elle est ce par quoi l'individu s'expose. Ce que nous pourrions définir comme un portrait ambigu, à mi-chemin entre la représentation de l'être en soi et son inscription sociale, se présente comme un moyen d'envisager la personne dans un aller-retour entre le caractère ineffable de l'individu et son exposition sociale. Mais ce problème d'une antinomie entre l'apparence et l'être ne se pose que si l'on envisage la personnalité dans la perspective d'une ontologie dualiste, qui se caractérise par différentes oppositions telles que l'être et l'apparence, le particulier et le général, l'essence et l'existence. Cette dichotomie amène l'opposition de deux idées de l'identité : l'identité personnelle (celle de la conscience de soi, de l'être-à-soi) et l'identité sociale (celle par laquelle un individu est reconnu comme tel dans la société), et séparerait l'être propre de ses propriétés.

Nous avons entamé cette étude en définissant la « personne » à travers la question du masque dans la tragédie antique et en particulier à travers le personnage d'Œdipe¹. Il

1. Il a été énoncé ultérieurement dans ce travail de recherche que : « Dans le cadre du portrait humain, qui nous intéresse ici, celui-ci ne se pense pas tant comme la représentation physique et ressemblante d'une personne, mais comme une représentation de ce qui fait personne, au sens de *persona* en latin, en elle. *Persona* est le rôle, le personnage, le masque. Il est un terme de théâtre et caractérise l'individu, distingué des autres : son caractère, son essence, son destin – ce qui le meut. Il ne s'agit pas des traits fins ou des boucles d'Œdipe, mais de ce qui fait qu'Œdipe est Œdipe et ne peut pas ne pas l'être, ne peut pas ne pas tuer son père et ne peut pas ne pas épouser sa mère – ce qui fait son identité. Le portrait dans cette acception est d'abord à penser comme une représentation de ce qui fait qu'une personne est bien telle personne et non une autre – le bon portrait permettrait de saisir dans le pli de l'image un concentré de sa *personneté*. (...) Reprenons l'exemple d'Œdipe. Ce qui fait qu'Œdipe est Œdipe n'est pas le fait qu'il tue son père, nous l'avons dit : c'est bien qu'il ne peut pas ne pas

s'agissait de dire que ce qui fait la personne d'Œdipe ne sont pas ses attributs, ses prédicats, mais le fait qu'il ne peut pas ne pas être Œdipe, qu'il ne-peut pas-ne-pas (tuer son père, épouser sa mère). Cette conception de l'identité considère une nécessité inhérente à l'être, incluant ses prédicats à son essence. Elle se plie à une certaine idée du *fatum* antique, et en découle tout un pan de la philosophie cherchant à trouver la place des prédicats dans une ontologie du sujet. Nous ne nous attarderons pas à en retracer l'histoire, mais plutôt à comprendre les enjeux d'un tel débat : il s'agit, en somme, de définir si les prédicats sont inclus dans le sujet (Leibniz, le premier, identifie le sujet logique de la prédication et le sujet ontologique, substantiel²) ou s'ils sont le résultat d'une existence volontaire. Ces deux solutions envisagent une séparation entre l'essence et l'existence, qui seraient deux modalités ontologiquement différenciées. Qu'arrive-t-il si nous pensons la question du sujet et de ses prédicats hors de cette dichotomie ?

Un outil fort utile pour penser un tel sujet est le concept de singularité quelconque qu'Agamben développe dans *La communauté qui vient*. Voici deux manières de définir le quelconque :

Quelconque est la chose *avec toutes ses propriétés*; aucune d'elles, toutefois, ne constitue une différence. [...] de même le visage humain n'est ni l'individuation d'un facies générique ni l'universalisation de traits singuliers : c'est le visage quelconque, pour lequel ce qui appartient à la nature commune et ce qui est propre sont absolument indifférents³.

Le commun et le propre, le genre et l'individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de fâite du quelconque. [...] Le passage de la puissance à l'acte, de la langue à la parole, du commun au propre, a lieu chaque fois dans les deux sens selon une ligne de scintillement alternatif où nature commune et singularité, puissance et acte échangent leurs rôles et se pénètrent réciproquement. L'être qui s'engendre sur cette ligne est l'être quelconque, et la manière dont il passe du commun au propre et du propre au commun s'appelle usage – c'est-à-dire *ethos*⁴.

tuer son père. Et ce qui en lui fait qu'il ne peut pas ne pas tuer son père n'est ni son nom, ni ses actes, ni son apparence. Il est impossible d'usurper son identité – et l'idée d'usurpation d'identité est d'ailleurs liée à une conception contemporaine de l'identité par la pièce d'identité, nom, taille, photographie – son identité, c'est le fait d'être même, c'est-à-dire d'être lui. Tant qu'Œdipe est, il est Œdipe et ne peut être autre : il peut fuir autant qu'il veut, son destin le rattrape, car il est ce qu'il est. Cette *mémeté*, que l'on préférera au mot identité trop chargé de sens contraires par les usages communs, est donc au centre de la question du portrait. Il s'agit de représenter un individu en tant qu'il est bien lui-même et non un autre, en tant qu'il est *même*. »

2. LEIBNIZ, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, Paris, VRIN, 1993, Lettre ix, p. 109-110. Chez Leibniz, l'identité consiste en une identité personnelle du sujet, enfermant en lui tous ses prédicats. Il écrit dans sa remarque à la lettre IX à Arnauld : « Soit une ligne droite ABC représentant un certain temps. Et soit une substance individuelle, par exemple moi, qui demeure ou subsiste pendant ce temps-là. Prenons donc premièrement moi qui subsiste durant le temps AB, et encore moi qui subsiste durant le temps BC. Puisque donc on suppose que c'est la même substance individuelle qui dure, ou bien que c'est moi qui subsiste dans le temps AB et qui suis alors à Paris, et que c'est encore moi qui subsiste dans le temps BC, et qui suis alors en Allemagne, il faut nécessairement qu'il y ait une raison qui fasse dire véritablement que nous durons, c'est-à-dire que moi, qui ai été à Paris, suis maintenant en Allemagne. Car s'il n'y en a point, on aurait autant de droits de dire que c'est un autre. Il est vrai que mon expérience intérieure m'a convaincu a posteriori de cette identité, mais il faut qu'il y en ait une aussi a priori. Or il n'est pas possible de trouver une autre, sinon que tant mes attributs du temps et état précédent, que mes attributs du temps et état suivant sont des prédicats d'un même sujet, insunt eidem subjecto. Or qu'est-ce que de dire que le prédicat est dans le même sujet, sinon que la notion du prédicat se trouve en quelque façon enfermée dans la notion du sujet ? ».

3. AGAMBEN GIORGIO, *La Communauté qui Vient*, Paris, Seuil, La librairie du XXIe siècle, 1990, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 26-27.

L'être quelconque ne serait ainsi ni une essence possédant en puissance ses prédicats, ni un sujet de volonté, mais un être-tel, se construisant en continu dans son existence et dans ses relations avec les autres. C'est en cela que la question de l'éthos est primordiale : l'individu ne peut se penser hors de l'usage, hors de son existence. Il existe tout autant qu'il est. « Il ne s'agit, selon la scission qui domine l'ontologie occidentale, ni d'une essence ni d'une existence, mais d'une manière jaillissante. »⁵

Penser l'être-tel, quelconque, avec toutes ses propriétés, c'est le considérer inclus dans ses relations au monde. La pensée phénoménologique, en réintroduisant la chair, est fort utile pour appréhender le rapport d'ipséité du sujet propre et le rapport à l'autre, en posant l'être dans sa donation et dans son rapport de perception. Cette approche nous donne également les outils pour penser une ontologie de l'existence au sens d'un être au-dehors⁶. Reprenons les termes de Patočka :

À l'origine, le Tu [*Thou*] implique toujours une présence ou une présence imaginaire : il est présent en tant que Tu [*Thou*]. Un Tu [*Thou*] qui s'écarte de la présence n'est plus dans le mode du Tu [*Thou*], de la même manière qu'un Je perçu, un Je étant vu, et non le Je actif, n'est plus un Je dans le sens strict. Par le contact, le miroir mutuel, par l'échange, le Tu [*Thou*] s'écarte dans le domaine du *cela* [*it*] (qui est lui-même multi faceté), c'est-à-dire, dans son propre composant personnel (personnalité affaiblie). À partir du Tu [*Thou*] une transition est possible à la fois vers le domaine du *cela* [*it*] et vers le domaine du 125 nous ou du vous(-tous) [*you(-all)*]. La raison en est que le monde est un monde partagé. Le dynamisme qui forme un corps non organique en lui-même, transcendant mon propre Je, peut à son tour être articulé, soit en étant cohérent avec soit en étant antagoniste d'un contexte plus large. C'est ainsi que le nous ou le vous(-tous) [*you(-all)*] est constitué⁷.

Ce passage assez dense de *Body, Community, Language, World*, nous amène vers une pensée d'une ontologie de l'être-ensemble dont nous apercevons la nécessité dans la relation du Je au Tu et dans la formation d'un Nous/Vous. C'est le rapport à l'autre, dans un jeu de miroir qu'aborde Patočka, qui ouvre la possibilité d'un rapport au « nous » – et donc à la pensée de la communauté. La singularité quelconque telle que l'a définie Agamben nous permet en effet de penser la communauté non pas comme l'addition d'individus distincts, mais comme un corollaire naturel qui découle d'une ontologie de l'ek-sistence, d'un être en dehors, à travers laquelle nous comprenons que les individus ne sont que parce qu'ils sont ensemble. Nancy assimile à ce propos de manière assez belle l'individu à une forme de ponctuation :

Il s'agit de la préoccupation de notre temps quant au caractère commun de nos existences : à ce qui fait que nous ne sommes pas d'abord des atomes distincts, mais que nous existons selon le rapport, l'ensemble, le partage dont les entités discrètes (individus, personnes) ne sont que des

5. *Ibid.*, p. 33.

6. Concernant l'idée d'une ontologie de l'existence, Nancy reprend les termes d'Heidegger et écrit dans *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, 2014, p. 29-30 : « Or cette condition était au fond chez moi la transcription de l'Ek-sistenz de Heidegger et de son aus-sein, de l'être-hors, d'un "hors" antérieur à tout "dedans", à toute clôture d'une subjectivité selon le schème classique d'un être-à-soi. [...] Ce qui m'importait en cela était [...] de considérer l'ek-sistence [...] comme la condition ontologique même, dont la communauté ne pouvait qu'être le corollaire. »

7. PATOČKA Jan, *Body, Community, Language, World*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 1998.

aspects, des ponctuations⁸.

Un tel renversement ontologique nous permet de repenser le faux dilemme de l'individu dans son être-propre, son essence et de l'individu dans ses propriétés extérieures que rencontre le portrait. L'enjeu du portrait serait plutôt celui de saisir la singularité quelconque (défini ainsi : « quelconque est la chose *avec toutes ses propriétés*. »⁹). Il s'agirait d'un portrait qui envisage l'autre comme *tel* et non comme exemple, projection de la volonté de l'artiste.

Quel peut être le portrait quelconque ? Peut-être quelque chose qui se rapproche d'un portrait ambigu dont nous avons parlé, d'une certaine opacité du portrait pour le spectateur. Un portrait qui quand bien même s'offre et se dérobe dans un même mouvement propre au face-à-face du visage, se laisse appréhender dans sa socialité, qui n'est pas plus une intelligibilité de sa personne, mais s'expose ainsi. À propos des portraits de Goya, Nancy décrit ainsi un tel mouvement :

Le « réalisme » signifie moins à cet égard le rendu précis d'une observation objective que la mimesis d'une opacité, voire d'une impénétrabilité du réel – d'un réel qui n'est pas celui du visage sans être en même temps celui de sa socialité, de ses affrontements, de ses expositions aux autres¹⁰.

La photographie nous paraît alors le médium approprié pour saisir le quelconque. Car la photographie travaille avec deux choses : le (réel en tant que tel, d'une part (ce qui le distingue de la peinture); le temps arrêté, d'autre part (ce qui le distingue de la vidéo et du cinéma). Cette simplicité de l'image photographique et son caractère d'instantané lui offrent ainsi la possibilité d'être plus à même de saisir ce qu'on pourrait appeler un pli de l'image, ce « quelconque » qui n'est pas un aller-retour (de la personne à sa socialité et inversement), mais est à la fois l'un et l'autre et les deux en même temps.

D'où aussi, la fuite de la figure humaine loin des arts de notre époque et le déclin du portrait : saisir l'unicité est la tâche du portrait, mais, lorsqu'il s'agit de saisir le quelconque, l'objectif photographique s'avère nécessaire¹¹.

Dis-position et harmonie dans le portrait pluriel

Le portrait s'offre souvent comme un face-à-face, mais le portrait pluriel se propose également dans cette dynamique d'adresse. Concernant les jeunes paysans allant au bal d'August Sanders, Berger¹² soulignait le fait que nous pouvions à la fois isoler les visages, puis les corps, mais aussi isoler chaque visage comme un portrait à part. Le portrait pluriel apparaît comme une forme privilégiée afin d'aborder l'individu au travers de sa socialité.

Revenons à l'usage courant des mots. Qu'est-ce que le portrait de groupe ? Il est intéressant de penser à ce que le portrait de groupe est dans son usage le plus littéral : les portraits de groupes de musique (nous pouvons à ce propos penser à nouveau à l'analyse de

8. NANCY Jean-Luc, *La Communauté désavouée*, op. cit., p. 11.

9. AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui Vient*, op. cit., p. 25

10. NANCY Jean-Luc, *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 70.

11. AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui Vient*, op. cit., p. 53.

12. BERGER John, *Understanding a Photograph*, New York, Aperture, 2013, p. 36 [traduction de l'auteur].

Berger du portrait de groupe de musiciens de campagne de Sanders). Nous voyons souvent des photographies promotionnelles de groupes de musique dans les journaux, les affiches, les pochettes de disque. En quoi cet exercice du photographe professionnel consiste-t-il? Tout d'abord en une disposition spatiale des membres du groupe. Il est amusant de remarquer à quel point il est souvent facile de reconnaître qui fait quoi dans une telle image : le chanteur ou la chanteuse est généralement mis(e) en avant, au premier plan, et les membres du groupe sont hiérarchisés spatialement selon leur importance dans le groupe. Dans le même temps, la singularité de chacun doit ressortir, afin que chaque membre donne l'impression d'amener sa particularité à l'ensemble. Dans ce type de portraits de groupe, de même que dans la photographie mise en scène, c'est le photographe qui place et dispose ses modèles selon sa perception de l'ensemble? Mais dans le cadre d'une photographie du type « instantanée », nous remarquerons aussi bien une disposition qui n'a rien à envier à la mise en scène.

Dans le portrait, notons l'importance dans le rapport modèle-photographe de la mise en scène de soi, corollaire de la conscience de soi et de l'image de soi – il s'agit de voir comment l'individu se place. Un groupe de personnes se met bien souvent – ou toujours – inconsciemment « en scène », et cela déjà par la disposition de ses membres. *Se placer* – dans l'espace – permet tout aussi bien de *se placer* – relationnellement, socialement. Dans la suite d'une analyse phénoménologique de la singularité, il est important de se souvenir que l'individu est déjà au monde, il est dans l'espace et ne peut pas – comme nous pourrions le penser dans une perspective cartésienne de l'esprit et du corps¹³ – ne pas être pensé dans l'espace.

Notre corps est une vie qui est spatiale en elle-même et par elle-même, produisant sa localisation dans l'espace et se faisant soi-même spatiale. L'être personnel n'est pas un être comme une chose, mais plutôt comme une auto-relation qui, pour actualiser cette relation, doit aller autour et à travers un autre être. Nous nous rapportons à nous-mêmes en nous rapportant à l'autre, à plus et plus encore de choses et de manière ultime à l'univers, nous localisant ainsi nous-mêmes dans le monde¹⁴.

Il s'agit donc d'une localisation, d'une situation¹⁵ qui ne peut se penser que dans un rapport à l'autre, aux autres, à leur propre localisation. Nous pouvons parler de disposition. Qu'est-ce que le mot disposition? Il est constitué du mot position et du préfixe « *dis-* » qui indique la séparation. La disposition est avant tout l'opération de poser des choses séparées, ou alors de les séparer en les posant. Le mot position lui-même à affaire avec le latin *ponere*, qui signifie poser. Et qu'est-ce qui est posé, sinon l'être, dans l'espace où il navigue nécessairement?

Elle [l'existence] est « la simple position » de la chose. L'être n'y est ni substance ni cause de la chose, mais il est un être-la-chose où le verbe « être » a la valeur transitive d'un « poser », mais où le « poser » ne pose sur rien d'autre (et en vertu de rien d'autre) que sur (et en vertu de) l'être-là,

13. ПАТОЧКА écrit à ce propos : « Une philosophie fondée sur l'*ego cogito cogitatum*, sur la conscience de soi, échoue lorsqu'elle arrive à la question de ma situation dans le monde. » (Patočka Jan, *Body, Community, Language, World, op. cit.*, p. 172, [traduction de l'auteur]).

14. *Ibid.*, IV, p. 31, [traduction de l'auteur]

15. ПАТОЧКА définit ainsi la position : « Le mot position trouve son origine dans *situs*, emplacement. La situation est le mode de notre emplacement parmi les choses. » (*Body, Community, Language, World., op. cit.*, p. 172).

l'être-jeté, livré, abandonné, offert de l'existence¹⁶.

La disposition implique donc la position (qui s'apparente à la simple position de l'existence), mais par rapport à l'autre et aux autres, dans une séparation (dis-) qui est en même temps relation. Car il s'agit bien de se placer par rapport, dans un jeu de relation avec l'autre, les autres (le Je/Tu/Nous/Vous de Patočka).

Ce qui existe, quoi que ce soit, parce qu'il existe co-existe. La co-implication de l'exister est le partage d'un monde. Un monde n'est rien d'extérieur à l'existence, ce n'est pas une addition extrinsèque d'autres existences : il est la co-existence qui les dis- pose ensemble¹⁷.

C'est cette disposition que le portrait de groupe entend généralement mettre en lumière : il s'agit moins de faire le portrait de l'individu comme élément distinct d'un ensemble que de saisir un jeu de relations dans lequel la singularité n'est, pour reprendre les mots de Nancy, qu'une ponctuation. Il est intéressant de noter que si le portrait est généralement vertical (le format dit « portrait » désigne l'orientation verticale), le portrait de groupe est quant à lui le plus souvent horizontal. On peut penser d'abord que c'est un choix pratique : les individus sont disposés dans l'espace sur un plan horizontal. Mais cela n'est pas seulement pratique : le rapport d'horizontalité définit également les relations qui sont celles d'une co-substantialité partagée, d'un être-au- monde à plusieurs qui échappe à toute transcendance, et donc toute verticalité (là où le portrait individuel, souvent, en appelle à une certaine transcendance, celle de l'esprit ou de l'âme, par exemple).

Suivant l'analyse de Merleau-Ponty, nous avons montré que cette auto-intégration continue au monde, qui nous rend spatiaux et dans l'espace, a lieu aux moyens de notre corporéité subjective qui est horizontale, se manifestant elle-même en tant que corporéité dans le sens le plus fort du terme¹⁸.

Ce qui est troublant dans les portraits pluriels, c'est la sensation d'harmonie qui s'en dégage. Il semblerait, comme nous l'avons déjà soulevé, que les individus se placent de telle manière qu'une mise en scène minutieusement travaillée n'aurait pu imiter.

Regardons *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. Trois personnages se découpent sur le premier plan, tandis que le quatrième, à l'arrière-plan, est occupé. Des trois personnages, l'un est occupé à parler aux deux autres, tandis que la femme tend son regard vers le peintre, ou le spectateur. Le décor, champêtre, est juste assez visible : il n'est ni trop prenant ni écrasé par la présence des personnages. C'est bien en cela qu'il est un décor : il permet d'englober dans la vision les différents personnages, de les installer, de les poser, comme des personnages de théâtre sur une scène ou une sculpture sur son socle.

Regardons maintenant cette mise en scène de Jeff Wall, *Tattoos and Shadows*. Cette photographie fonctionne sur le même principe et de nombreuses analogies sont possibles. L'un des trois personnages est lui aussi occupé (à lire), tandis que la femme allongée regarde vers l'objectif et l'une ferme les yeux. Le jardin dans lequel ils sont installés sert encore de décor : très présent, il n'ouvre cependant pas ou peu à d'autres perspectives, il permet

16. NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, 1999, p. 204.

17. NANCY Jean-Luc, *Être Singulier Pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 49.

18. ПАТОЧКА Jan, *Body, Community, Language, World, op. cit.*, XX, p. 176, [traduction de l'auteur].

d'entourer, d'encadrer les personnages dans leur disposition et leur harmonie. L'importance de l'échelle du corps humain est ici très importante. Il n'est pas un hasard que Jeff Wall est celui qui a conceptualisé la « forme tableau »¹⁹. Jeff Wall est connu pour mettre en scène de manière minutieuse ses photographies, l'illusion étant telle que la photographie paraît tirée d'un quotidien réel. En somme, l'harmonie dans la disposition, l'attitude, la physionomie, et les relations entre les personnages ne donnent non pas l'impression d'une mise en scène, mais au contraire l'impression d'une réalité.

Voici maintenant une image issue de mon propre travail documentaire effectué lors de tournages de films pornographiques en France. Il est amusant de retrouver ce même principe du portrait de trois personnages (et la triangulation créée est souvent présente dans le portrait pluriel, impliquant un jeu de relations multiples). Ici, le décor est principalement remplacé par un socle à proprement parler – la table. De même que dans la peinture de Manet et la photographie de Jeff Wall, nous retrouvons un personnage allongé. Cette photographie, qui est un instantané, pourrait tout autant paraître une mise en scène tant chacun semble « jouer son rôle ». Le jeu des regards prend une grande importance : si ici personne n'adresse l'objectif, chacun pose son regard sur un objet différent, ou dans le vague. Cette absence de communication entre les personnages, tout comme dans les deux exemples précédents, ne nie pourtant pas leurs relations, induites déjà par l'imbrication de leurs corps et leur juxtaposition.

Concernant le regard dans le portrait pluriel, Nancy écrit ces lignes très intéressantes dans *Le Regard du portrait* :

Cependant, il est d'autant plus remarquable que la caractéristique d'un portrait pluriel soit toujours l'évitement mutuel des regards : ils ne se rencontrent pas et ne se cherchent même pas. [...] Leur présence commune dans le tableau constitue bien plutôt une sorte de redondance, voire de résonance [...] du motif du sujet en personne. [...] Leurs regards doivent rester sans égards mutuels, ne partageant entre eux que l'autonomie de chacun²⁰.

Le geste synecdoque

Dans le jeu de la disposition et de la spatialisation des sujets dans le portrait pluriel, la question du geste est tout aussi importante. Le geste est ce par quoi je place mon corps. Tout est geste : la position allongée du personnage, son regard, sa main délicatement relevée – voici les gestes par lesquels ils se placent les uns par rapport aux autres. Le geste, tout comme le mot, prend son sens dans un contexte : la position lascive du personnage à demi allongé n'a pas le même sens selon le décor, les autres personnages, leur propre position et leurs propres gestes. Plus encore : le geste, s'il n'a pas *un* sens, n'a pas *de* sens à proprement parler. Il est impossible de définir le sens de tel geste en cela qu'il concentre en lui l'infinie

19. Le travail de Jeff Wall s'inscrit explicitement dans une histoire de l'art et sa connaissance de la peinture nous permet de penser que ces analogies ne sont pas dues au hasard. Il écrit dans un entretien avec Jean-François Chevrier (*Jeff Wall, Essais et Entretiens, 1984-2001*, Paris, ESBA, 2004, p.17) : « Cela signifiait que je pouvais travailler avec les genres de la photographie documentaire classique, sans y renoncer ni la critiquer, mais en lui ouvrant de nouvelles voies : par exemple, en figurant le corps humain à l'échelle où il apparaît dans la peinture d'histoire. »

20. NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 20-21. 20.

complexité de ses relations.

Mais ces interactions innombrables sont imbriquées, car jamais, dans l'Univers, il n'y a de phénomènes séparés. Il s'agit toujours d'une imbrication d'Agents agissant des Agis à l'indéfini. La science ne peut être que la saisie de ces multiples interactions sans arriver jamais à les épuiser. Toute connaissance n'est que la prise de conscience de l'un ou l'autre de ces « gestes interactionnels » intussusceptionnés²¹.

L'analyse du geste dans l'image nous introduit à l'idée d'une pensée du corps²², pensée en mouvement qui s'autoalimente et s'alimente par les relations. Le détail, le geste, seraient ce qui permet au plus fort de saisir la singularité dans le portrait (individuel ou pluriel), au-delà du simple face-à-face. Nous parlions de l'énigme du portrait, et voici ce que dit Jean-Christophe Bailly dans *L'Apostrophe muette* :

La commissure des lèvres, l'ombre que fait la joue, la forme du nez, la petite tache qui brille dans l'œil, les parures elles-mêmes, les barbes et les bijoux (...) ce ne sont pas là des détails ou des prouesses d'exécution virtuose, ce sont les traits par lesquels l'énigme est lentement et silencieusement amenée à sa forme²³.

Le geste est défini dans le dictionnaire comme « désignant une activité corporelle particulière d'une personne ». La particularité est ainsi le premier élément constitutif de la définition de la personne. Il appartient en propre à la singularité. Le geste est d'abord « mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un) ». Il peut ensuite désigner, dans son ensemble, une attitude corporelle²⁴. Le fait que le terme « geste » désigne tout autant une action spécifique corporelle (lever la main) qu'une attitude générale (le geste du juge) ou une action (un geste généreux) soutient à quel point le geste s'offre comme un précipité, un nœud contenant en lui, dans sa spécificité, la généralité. De même que nous parlions d'un dépassement de l'antinomie du particulier et du général, à travers l'exemple, le portrait ambigu ou le portrait pluriel comme portrait d'une co-essence²⁵ relationnelle, le geste s'offre lui aussi comme synecdoque repliée sur elle-même, contenant en lui-même la partie et le tout, et ouvert à la fois à l'infinité des gestes dont il se nourrit pour exister.

Du visage à la voix, aux gestes, aux attitudes, à la mise et à la conduite – et quels que soient les traits « typiques », toujours aussi largement distribués – il n'y a personne qui ne se signale par une sorte de précipité instantané où vient se condenser l'étrangeté d'une singularité. Sans ce précipité,

21. JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Les Éditions Resma, 1969, édition numérique réalisée par Marcelle Bergeron [consultable ici : http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/anthropologie_du_geste/anthropologie_du_geste.html], p. 28.

22. « C'est ce Bilatéralisme humain que nous verrons analysé au second chapitre de cet ouvrage et dont personne, avant Jousse, n'avait remarqué l'influence, non seulement sur le plan des gestes expressifs et des balancements corporels, sur le plan du parallélisme dans les compositions orales ou littéraires, mais dans les domaines les plus profonds et délicats de la réflexion humaine. Car l'homme pense avec tout son corps. » (*Ibid*, p. 54)

23. BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette, Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 2000, p. 153.

24. « Geste », Trésor de la Langue Française Informatisé. [Consulté le 20/12/2014]. <http://atilf.atilf.fr/>.

25. Nous empruntons le terme à Jean-Luc Nancy (*Être Singulier Pluriel*, *op. cit.*, p. 26) : « Être singulier pluriel veut dire : l'essence de l'être est, et est seulement, en tant que co-essence. Mais une co-essence, ou l'être-avec – l'être-avec-à-plusieurs – désigne à son tour l'essence du co –, ou encore, et plutôt, le co – (le *cum*) lui-même en position ou en guise d'essence. »

il n'y aurait pas « quelqu'un », tout simplement²⁶.

Si le geste est présent partout, il se révèle d'autant plus particulièrement dans le portrait pluriel. Car, hors du face-à-face où l'adresse du visage interpelle le spectateur, l'individu dans le portrait pluriel se révèle par différents moyens. Le geste, dans son inconscience, concentre en lui la singularité quelconque, la particularité de l'individu et sa socialité. Il permet une saisie immédiate par la vision de l'individu dans son tissu relationnel.



August Sanders, *Trois paysans se rendant au bal*, 1912



Chris Killip, *North East, Glue Sniffers*, Whitehaven, 1980



Chris Killip, *North East, Punks, Gateshead*, Tyneside, 1985

26. NANCY Jean-Luc, *Être Singulier Pluriel*, *op. cit.*, p. 26.



Rebecca Topakian, *Habana Frikis*, 2012



Marion Poussier, *Un été*, 2007



Marion Poussier, *Un été*, 2007



Portrait des Ramones, photographe inconnu



Denis Darzacq, *Bobigny centre ville*, 2004



Denis Darzacq, *Bobigny centre ville*, 2004



Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863



Jeff Wall, *Tattoos and Shadows*, 2000



Rebecca Topakian, *Off-Screen*, 2012



Larry Clark, *Jonathan Velasquez & Tiffany Limos*, 2003.