



Suzanne Paquet (dir.)

Errances photographiques Mobilité et intermédialité

Presses de l'Université de Montréal

Médium photographique, silhouettes africaines et techniques du corps

Formation d'un objet historique et anthropologique

Philippe Despoix

DOI : 10.4000/books.pum.7096

Éditeur : Presses de l'Université de Montréal

Lieu d'édition : Montréal

Année d'édition : 2014

Date de mise en ligne : 23 janvier 2018

Collection : Thématique Art et littérature

EAN électronique : 9791036500916



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

DESPOIX, Philippe. *Médium photographique, silhouettes africaines et techniques du corps : Formation d'un objet historique et anthropologique* In : *Errances photographiques : Mobilité et intermédialité* [en ligne]. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2014 (généré le 15 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pum/7096>>. ISBN : 9791036500916. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.7096>.

Médium photographique, silhouettes africaines et techniques du corps

*Formation d'un objet historique
et anthropologique¹*

Philippe Despoix
Université de Montréal

Fin novembre 1934, Marc Bloch écrit à Lucien Febvre depuis Strasbourg : « Je regrette de n'avoir pas connu, pendant mon séjour à Paris, l'exposition de photographies aériennes. J'aurais fait le papier. Il est maintenant trop tard. Mais c'est [...] à ne pas laisser échapper. Le mieux ne serait-il pas de l'adresser à Leuilliot, dont je pourrai au besoin revoir les notes? » La rubrique d'enquêtes consacrée aux « plans parcellaires » des *Annales* de l'année suivante est en effet ouverte par un article de Paul Leuilliot portant le titre « Photographies d'avion et connaissance des réalités humaines » auquel fait suite une note de Bloch². On sait l'importance accordée par l'historien Marc Bloch à la photographie aérienne, technique dont il prit connaissance pendant la Première Guerre mondiale. Ce type de clichés permettait d'apporter de précieux compléments à l'étude des cadastres, si décisive dans la différenciation des « régimes agraires » au centre de ses travaux d'histoire rurale. À son programme sur « les plans parcellaires en France », publié dans la première livraison des *Annales* en 1929, Bloch avait bientôt ajouté un addendum intitulé « L'avion au service de l'histoire

agraire³.» Celui-ci posait les conditions dans lesquelles il deviendrait possible d'intégrer cette technique de manière critique à la discipline.

Dans la diversification des sources qui seraient désormais celles de l'historien, les images devenaient un enjeu particulièrement important. En redoublant et en précisant le dessin cadastral, la reproduction photographique aidait à lire les traces des techniques agricoles, comme celle de la charrue à socle lourd, sur l'organisation du sol médiéval. Elle permettait de mieux cerner l'un des éléments qui, avec la topologie naturelle et les rapports de pouvoir, déterminaient la reconstruction blochienne des « régimes agraires » : celui de la technique de labour. On se souvient également du renvoi que Bloch avait fait à la photographie et au cinéma lorsque, dans l'introduction aux *Caractères originaux de l'histoire rurale française* (1931), il s'agissait de caractériser sa « méthode régressive » :

Cette méthode ne demande pas une photographie qu'il suffirait ensuite de projeter, toujours pareille à elle-même, pour obtenir l'image figée d'âges de plus en plus lointains ; ce qu'elle entreprend de saisir, c'est la dernière pellicule d'un film qu'elle s'efforcera ensuite de dérouler à reculons, résignée à y découvrir plus d'un trou, mais décidée à en respecter la mobilité⁴.

En comparant le travail de l'historien à l'utilisation à rebours d'un procédé « chronophotographique », Bloch proposait plus qu'une métaphore : il attribuait implicitement une place aux nouveaux médias de reproduction dans l'arsenal épistémique des disciplines historiques. Le passage cité sera repris presque mot pour mot dans le premier chapitre de l'*Apologie pour l'histoire*⁵.

Marc Bloch n'était certainement pas le seul parmi les historiens à découvrir un enjeu scientifique dans les médias photo-cinématographiques : Gadi Algazi a montré comment l'on pouvait également comprendre le travail effectué par Norbert Elias dans *Über den Prozess der Zivilisation* (1939) comme une reconstitution et un accéléré « filmographique » d'un certain nombre de gestes quotidiens élémentaires⁶. Et l'histoire n'était pas la première discipline à être profondément affectée par les nouvelles techniques de reproduction de l'image ou du son : cela était déjà le cas de l'histoire de l'art, mais aussi de la phonologie et de la musicologie comparée⁷, de même que de l'ethnographie et l'anthropologie.

C'est sur cette dernière discipline que je me concentrerai ici en partant des travaux contemporains de l'un de ses fondateurs en France, Marcel Mauss. Je propose en effet d'analyser le rôle décisif qu'ont joué la

photographie et le cinéma dans le déplacement épistémologique majeur que constitue sa mise à jour des « techniques du corps ». Il s'agit de reconsidérer ici la manière dont les médias de reproduction modernes participent non seulement d'une mise en crise des savoirs fondés sur l'écriture, mais aussi, par une intégration réflexive de ces techniques, de leur réagencement et de leur recomposition.

L'expérience de la guerre : Mauss et les techniques du corps

Les travaux de Marcel Mauss, anthropologue au savoir encyclopédique mais strictement livresque, se situent à première vue tout à l'opposé d'une ethnographie de terrain. Outre ses séjours d'étude, en Hollande et en Angleterre, et sa mobilisation sur le front de la Première Guerre, il ne fit que deux autres voyages importants : le premier aux États-Unis en 1926, le second au Maroc pour un bref séjour en 1930. Or, bien qu'apparemment marginales dans sa biographie intellectuelle, ces expériences extra-universitaires, auxquelles je propose de rajouter celle du suivi des expéditions ethnographiques menées par son étudiant et collaborateur Marcel Griaule, constitueront des étapes déterminantes dans la « découverte » centrale de son œuvre de maturité : les « techniques du corps ».

C'est, on le sait, en 1934 que ce concept fut pour la première fois développé en public par Mauss, lors d'une communication devant la Société de psychologie⁸. Rappelons-en la thèse centrale : la technique ne commence pas chez l'homme avec l'instrument, mais *avant* ce dernier, avec le corps. D'où la nécessité d'étudier toutes les formes de techniques du corps, que ce dernier soit seul en jeu ou couplé à un outil, voire à une machine. Il est caractéristique que loin d'uniquement exposer sa thèse dans cette conférence, Mauss livre également – d'une manière typique de son enseignement oral – les conditions de sa découverte et les moments de sa formulation. La première expérience vécue où il entrevit la spécificité culturelle des techniques les plus élémentaires, rappelle-t-il, fut celle du front. Mauss participa à la Première Guerre mondiale d'abord comme interprète de la 27^e Division britannique, dans une fonction médiatrice entre troupes britanniques et françaises : position particulièrement opératoire pour observer la « traductibilité » non seulement des ordres mais aussi des gestes les plus quotidiens comme, par exemple, creuser des tranchées à la bêche. Chaque fois, remarque l'anthropologue, qu'une

division française relevait une division anglaise ou inversement, il fallait changer de type de bûches – soit 8000 d’un coup – en raison des différentes techniques apprises. La masse rendait tout à coup le phénomène visible.

C’est cependant par une progression en forme de « régression » que Mauss atteint le noyau de sa thèse. Celui-ci se cristallise autour de l’activité humaine la plus élémentaire, caractérisée par une absence quasi complète d’instrument : la marche. La marche serait en effet une technique au sens plein du terme : dans la mesure où son rythme constitue un élément de cohésion et de reconnaissance du groupe, elle renvoie à un phénomène éminemment social. Rappelons le récit volontairement anecdotique de sa découverte :

Vous savez tous que l’infanterie britannique marche à un pas différent du nôtre : différent de fréquence, d’une autre longueur. [...] Or le régiment de Worcester, ayant fait des prouesses considérables pendant la bataille de l’Aisne, à côté de l’infanterie française, demanda l’autorisation royale d’avoir des sonneries et batteries françaises, une clique de clairons et de tambours français. Le résultat fut peu encourageant. Pendant près de six mois, dans les rues de Bailleul, longtemps après la bataille de l’Aisne, je vis souvent le spectacle suivant : le régiment avait conservé sa marche anglaise et il la rythmait à la française. [...] Le malheureux régiment de grands Anglais ne pouvait pas défilé. Tout était discordant de sa marche. Quand il essayait de marcher au pas, c’était la musique qui ne marquait pas le pas. Si bien que le régiment de Worcester fut obligé de supprimer ses sonneries françaises⁹.

La scène, souvent citée mais rarement commentée, fait songer à un « *slapstic* » : c’est à travers le grotesque de situation, à savoir l’échec répété de toute synchronisation entre le pas britannique et la marche à la française, que Mauss saisit que les techniques les plus élémentaires sont, de fait, apprises de manière collective. Même la marche possède ses formes spécifiques, et l’élément commun entre elles se trouve dans les rythmes du corps – ici soutenus par la musique – qui la structurent.

Plus tard, détaché comme officier interprète à la 5^e Division australienne, Mauss put encore constater que la résistance de ses soldats tenait essentiellement à leur habileté corporelle : « [Les Australiens] avaient sur moi une supériorité considérable, écrit-il. Quand nous faisons halte dans les boues ou dans l’eau, ils pouvaient s’asseoir sur leurs talons, se reposer, et la ‘flotte’, comme on disait, restait au-dessous de leurs talons. J’étais obligé de rester debout dans mes bottes, tout le pied dans l’eau¹⁰. » La position accroupie constitue donc une technique de repos très efficace

dont Mauss, dans les tranchées, regrette que la civilisation occidentale se soit attachée à l'éradiquer. On le voit : bêcher, marcher, être au repos, ces techniques élémentaires observées dans ce brouillage du quotidien qu'était la guerre, devenaient des objets anthropologiques.

New York ou la réminiscence cinématographique

Si l'expérience du front « entre » les troupes anglaises et françaises guida le regard de Mauss vers les techniques du corps élémentaires, c'est celle de la culture américaine qui, par cinéma interposé, lui révèle tout le potentiel de cette découverte. Invité par la Rockefeller Fondation dont il était un des correspondants français, Mauss séjourne à New York en mai 1926, après une période de travail extrêmement intensif – l'Institut d'ethnologie, entre autres, venait d'être fondé. Il s'agit de la première étape d'une tournée américaine qui doit le mener dans les grandes universités, lui faire rencontrer – de Boas à Park – les figures importantes de sa discipline et tenir divers séminaires. Or Mauss, épuisé, se voit littéralement cloué à un lit d'hôpital, vraisemblablement par une dysenterie. L'anecdote qu'il rapporte à ce sujet dans la conférence de 1934 apparaît tout à fait essentielle :

Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques¹¹.

Notons le terme de « révélation » employé ici et le paradoxal procès de connaissance qu'il recouvre. « J'étais couché, je n'avais le droit de rien faire et je m'ennuyais », rapportera-t-il plus tard à Ignace Meyerson¹². C'est dans un état extra-quotidien, loin de tout travail intellectuel, qu'a lieu la réminiscence cinématographique qui provoque la découverte.

On est étonné qu'à ce point Mauss n'évoque pas les travaux chronophotographiques de Marey sur la locomotion humaine datant des

années 1880 ; ou encore les enregistrements comparés des différents modes de marche entrepris dans son sillage par Félix Regnault. Dès 1895, lors de l'Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale au Champ de Mars, ce dernier avait en effet fixé sur la pellicule des Africains marchant et courant. Peu après, Regnault enregistrait le chef d'escadron du 34^e Régiment d'artillerie, Albert de Raoul, en marche et course dite « fléchie », s'inspirant des « sauvages » dans le but d'améliorer les performances du soldat français¹³ [figure 1]. Une inspiration par le biais de ces expériences chronophotographiques qui touchaient de si près à son sujet aurait pu sembler logique de la part de Mauss : elle reste possible mais il n'y fait aucune allusion dans sa conférence, pas plus que dans ses écrits publiés.

En lieu et place d'une expérimentation scientifique, c'est un souvenir quasi involontaire qu'il convoque : une réminiscence cinématographique et la découverte, par recouvrement de deux images – celle actuelle des infirmières américaines et celle vue auparavant sur un écran parisien –, du caractère *singulier* de cette démarche féminine. La perception d'une différence significative dans cette technique élémentaire qu'est la marche n'a pu être reconnue et énoncée qu'*a posteriori*, par voie de remémoration. Le paradoxe d'une telle découverte « épistémique », détachée de tout travail et révélée à travers une image cinématographique, fait écho au contraste entre la position couchée, inactive, de l'observateur et l'action de marcher des infirmières. Effet de distanciation multiple, pourrait-on dire : repos obligé dû à la maladie, éloignement du milieu parisien qui est le sien, remémoration filmique enfin. C'est bien « l'étrangement » cinématographique qui fonctionne comme instance médiatrice à l'origine de la chaîne réflexive *involontaire* aboutissant au concept de technique du corps¹⁴.

Le souvenir filmique que Mauss mentionne sans grande précision renvoie très certainement à la première moitié des années vingt. Il s'agit de la période de l'apogée du « cinéma muet » dont l'esthétique se concentrait sur la physionomie humaine et la puissance visuelle n'était pas troublée par la parole ; période également lors de laquelle le cinéma américain, à l'instar du jazz, commençait à être largement diffusé en Europe. C'étaient là des conditions propices à un déploiement du potentiel révélateur du nouveau médium : encore fallait-il, pour saisir la distance entre les deux continents, pouvoir rattacher la démarche américaine vue dans un film à Paris à celle, *réelle*, des femmes new-yorkaises.

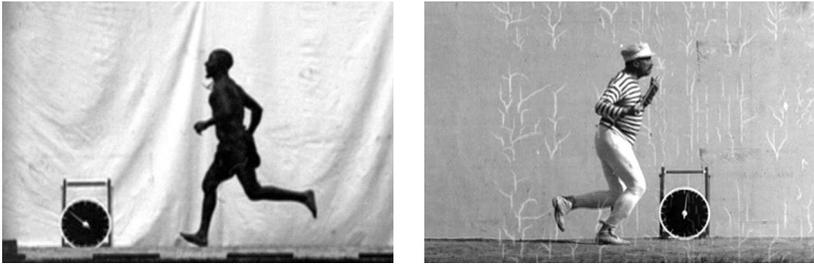


Figure 1. Photogrammes extraits du DVD : *Etienne-Jules Marey, Films chronophotographiques, 1890-1904*, Collection de la Cinémathèque française, 2005. (Gauche) : Homme noir courant, Exposition ethnographique de l’Afrique occidentale au Champs de Mars à Paris, Felix Regnault, Charles Comte, Etienne-Jules Marey, 1895, réf. FM – [HN 46]. (Droite) : Course en flexion (Oscar de Raoul), Felix Regnault, Charles Comte, Etienne-Jules Marey, 1895, réf. FM – H 15.

Les effets de mimétisme social produits par les nouveaux médias de reproduction technique avaient d’ailleurs déjà été relevés dans la conférence sur « Les civilisations » que Mauss avait présentée à la première semaine internationale de synthèse en 1930 aux côtés, entre autres, de Henri Berr et Lucien Febvre. Il y avait insisté sur la nature de plus en plus internationale des faits de civilisation :

Une nouvelle forme de communication, de tradition, de description, d’enregistrement des choses, même des choses du sentiment et de l’habitude, devient universelle : c’est le cinéma. Une nouvelle forme de perpétuation des sons : le phonographe, et un autre moyen de les répandre : la radio-téléphonie, en moins de dix ans, irradiant toutes les musiques, tous les accents, tous les mots, toutes les informations, malgré toutes les barrières. Nous ne sommes qu’au commencement¹⁵.

C’est bien à partir de cette nouvelle situation de médiation technique généralisée qu’est formulée la découverte de la conférence de 1934 : parce que le médium cinématographique commence à s’universaliser et à diffuser largement les attributs quotidiens propres à chaque culture, il permet d’en percevoir l’évolution rapide, de saisir des différences dans l’espace et dans le temps invisibles auparavant. Tout se passe comme si l’enregistrement et la diffusion cinématographique d’un geste routinier autorisait la reconnaissance *a posteriori* d’une technique du corps spécifique.

On sait les conséquences que Mauss tira de sa découverte pour l’enquête ethnographique dès son cours de 1935-1936 consacré à la technologie :

«L'ensemble des habitus du corps est une technique qui s'enseigne [...] Les techniques du corps seront étudiées à l'aide de la photographie et si possible au cinéma au ralenti¹⁶.» Ainsi, le médium qui avait révélé le caractère éminemment social de la marche humaine – le cinéma – devenait-il un instrument d'investigation et d'analyse de l'ensemble des techniques du corps, qu'il fût seul ou couplé à un outillage. Mauss proposera d'employer la photographie sous forme de séries dynamiques et d'utiliser parallèlement le cinéma au ralenti, tendant à lui donner par là une fonction photographique analytique.

Ornement hiératique et acte technique : les silhouettes de l'expédition abyssinienne

Dès la conférence de 1934 cependant, Mauss pousse les conséquences de sa découverte à leur point extrême : celui des relations entre technique du corps, magie et mystique. Il est fort probable que ce soit l'expérience directe des danses de possession chez les pratiquants marocains du culte du Bori, les Ghnaous, qui lui révéla comment une technique du corps – la danse musiquée – pouvait soutenir une expérience religieuse extatique. Il y aurait lieu de reconstruire ici le rapport possible de cette inflexion de la pensée de Mauss au seul véritable terrain ethnographique qui lui fut donné de faire lors de sa mission au Maroc pour l'Institut d'anthropologie¹⁷. Cette expérience pourrait sans doute éclairer le fait qu'il achève sa conférence sur une ultime « réduction » de la notion de technique du corps, touchant cette fois à la « communication » avec les dieux : après la marche, les techniques de repos et de mouvement – dont la danse –, il évoque finalement la fonction déterminante des techniques du souffle et de respiration :

Je crois que précisément il y a, même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui [...] furent parfaitement étudiées par la Chine et par l'Inde, dès des époques très anciennes. Cette étude socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite. [...] Quoique enfin la technique des souffles, etc., ne soit le point de vue fondamental que dans l'Inde et la Chine, je la crois beaucoup plus généralement répandue¹⁸.

En définissant la technique comme un « acte traditionnel efficace » porté par le corps et ses rythmes, Mauss s'éloignait foncièrement des conceptions qui dominaient l'anthropologie de l'époque : que ce soit celle

de Frazer ou même celle de son collègue Lévy-Bruhl qui voyaient dans la magie et la religion un stade précurseur, si ce n'est erroné, de la science. À travers les techniques du corps, Mauss affirme au contraire une continuité, un entrelacement fondamental entre magie et technique: « Acte technique, acte physique, acte magico-religieux sont confondus pour l'agent¹⁹. » Telle est sans doute la formule qui condense le mieux le propos de sa conférence.

Pour éclaircir cette formule, je propose de faire appel à un document de terrain qui a pu confirmer Mauss dans l'idée de faire des techniques du corps un objet central d'investigation: il s'agit des matériaux visuels et des photographies rapportés par son étudiant et collaborateur, Marcel Griaule, de la mission ethnographique qui lui avait été confiée en Abyssinie en 1928. Ces matériaux mettent particulièrement en relief les techniques quotidiennes d'un point de vue indigène. Mauss cosignait en effet en 1933 l'introduction au volume de Griaule, *Silhouettes et graffiti abyssins*²⁰, publication pour l'essentiel composée de reprographies de dessins autochtones collectés et de photographies prises dans la région du Godjam par le jeune ethnographe. Bien que présentant des documents visuels exclusivement issus des églises abyssiniennes, ce n'est *pas* l'art religieux traditionnel que Griaule et Mauss retiennent en premier lieu mais deux formes apparemment plus marginales d'expression indigènes: les

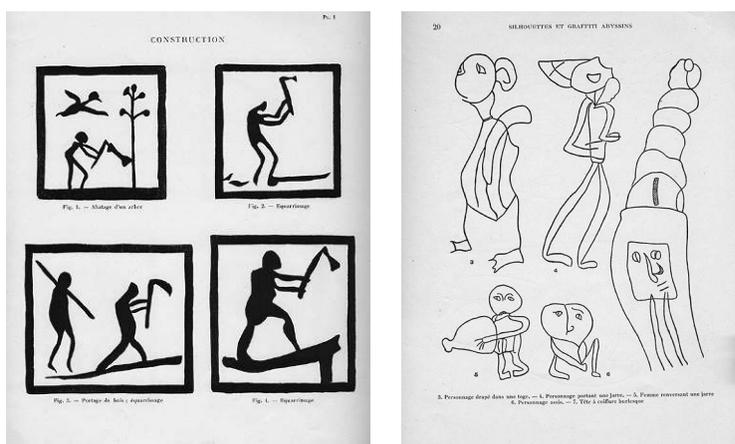


Figure 2. Planches extraites de: *Silhouettes et graffiti abyssins*, Marcel Griaule, Introduction de Marcel Mauss, Paris, 1933. (Gauche): Silhouettes, Construction, Fig. 1-4, Planche I. (Droite): Graffiti no 3-7, p. 20.

silhouettes à fonction décorative de la frise entourant les fresques sacrées des églises; ainsi que les graffiti grotesques des jeunes Abyssins utilisant la moindre place disponible sur les murs de celles-ci pour s'exercer au dessin [figure 2].

La série de clichés photographiques publiée par Griaule procède, quant à elle, par vues de plus en plus rapprochées: vue tout d'abord de la bâtisse de l'église entourée de son bois sacré; puis de l'intérieur avec ses grandes fresques à caractère religieux; de clichés du peintre décorateur lui-même; enfin des détails du damier ornemental dans lequel apparaissent les silhouettes *in situ*. L'utilisation du médium photographique a ici contribué à déhiérarchiser les éléments visuels; elle a permis un « décentrement » du regard traditionnel qui consistait à voir dans le contenu religieux, ou sa forme iconographique, la principale singularité de cet art abyssin. À travers le recadrage et l'agrandissement photographique, ce qui se situait à la périphérie de l'art hiératique – son cadre ornemental, ou encore les « salissures » faites par les adolescents sur les murs libres – pouvait devenir un sujet d'enquête à part entière [figures 3 et 4].

Si les graffiti ont été décalqués sur place²¹, Griaule a pu faire reproduire sur papier, par le peintre local, un grand nombre des silhouettes de la frise encadrant les fresques sacrées. Elles représentent des scènes quotidiennes qui seront reproduites et regroupées de manière thématique dans la publication. Tant sur le plan de l'espace que comme genre graphique, ces silhouettes se situent « entre » un art hiératique strictement fixé par la tradition et le libre jeu qui s'exprime dans les graffiti: « On peut, dans les dessins désignés sous le nom de silhouettes – écrivent Griaule et Mauss –, voir entre l'art noble, cliché, et la licence des jeunes, un type intermédiaire qui marque les limites permises aux apprentis artistes professionnels²². »

Entourant les portes et les fenêtres du sanctuaire sur les surfaces desquels s'étalent les fresques représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les silhouettes de petite taille sont peintes dans une sorte de damier blanc et noir. Elles montrent dans un jeu d'abstraction subtil des techniques de la vie courante. Le peintre Wouddié, qui décorait l'église de Zara-Brouk, dans la région d'Addiet, au moment où la mission ethnographique y séjournait, est à la fois l'auteur des fresques et de la frise photographiées par Griaule ainsi que celui des silhouettes équivalentes peintes, à sa demande, sur papier²³.



Figure 3. Photographies extraites de : *Silhouettes et graffiti abyssins*. (Haut) : Église de Dabra Marqos, capitale du Godjam, Fig. 3, Hors Texte II. (Gauche) : Wouddié, peintre de l'église Zara-Brouk, Godjam, Fig. 7, HT III. (Droite) : Église de Zara-Brouk, porte ouest du sanctuaire, œuvre de Wouddié, Fig. 10, HT V.

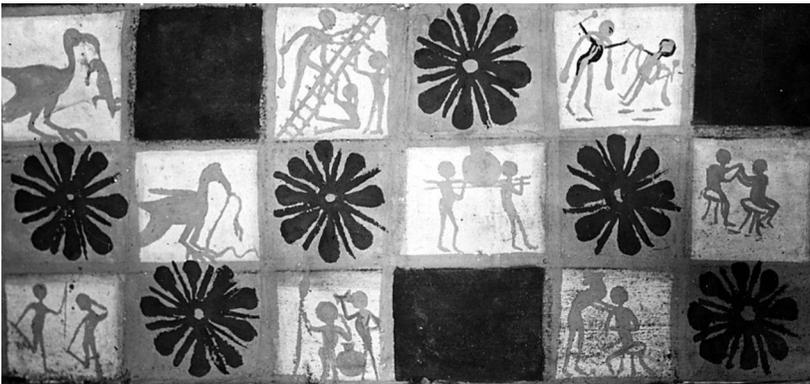


Figure 4. Photographies extraites de: *Silhouettes et graffiti abyssins*. (Haut) : Église de Zara-Brouk, porte ouest (détail), Fig. 12, Hors Texte V. (Centre et bas) : Silhouettes de l'église de Zara-Brouk, porte ouest (œuvre de Wouddié), fig. 14 et 15, HT VI.

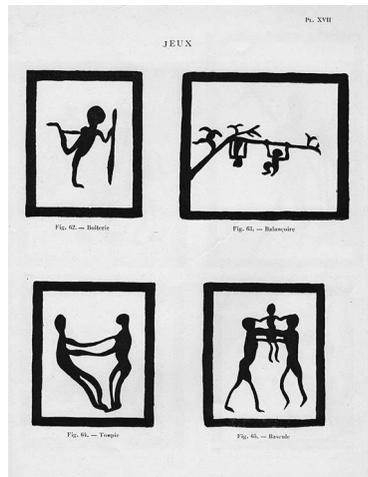
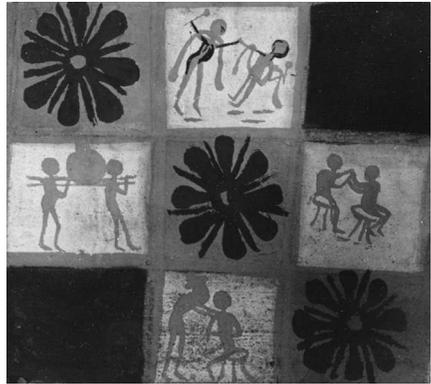


Figure 5. Planches et photographies extraites de : *Silhouettes et graffiti abyssins*. (Haut gauche) : Consommation, Fig. 25-28, Planche VII. (Haut droite) : Agrandissement de silhouettes, porte ouest, Fig. 15, Hors Texte VI. (Bas gauche) : Agrandissement de silhouettes, porte ouest, Fig. 14, HT VI. (Bas droite) : Jeux, Fig. 62-65, Planche XVII.

Bien que provenant de la même main, les deux séries sont néanmoins très différentes : d'un côté des agrandissements photographiques de l'ornementation de l'église ; de l'autre des silhouettes reproduites de manière isolée par le peintre indigène, puis regroupées par l'ethnologue selon une taxinomie distinguant les techniques de construction, les techniques agricoles, puis de consommation, de guerre, de chasse, de commerce, de jeux, etc. Dans les deux cas les silhouettes représentent les mêmes activités quotidiennes, y compris des techniques du corps élémentaires, tels la marche, la nage, la course, le saut, la lutte, etc. Il faut néanmoins insister sur la différence d'agencement des motifs existant entre le damier à fonction ornementale dans l'église et la mise en série des silhouettes individuelles dans la publication de Griaule [figure 5].

Si le « point de vue de l'agent indigène » a directement été intégré dans le matériau présenté par le biais d'une copie de sa propre main, il a aussi été déplacé, réordonné dans un procès de connaissance qui lui est en partie hétérogène. Des silhouettes « côte à côte » (alternant avec des motifs abstraits) sur la frise originale se retrouvent publiées sur des pages différentes composées selon une taxinomie qui lui est extérieure. C'est une fois extraite de sa fonction périphérique de rythme ornemental que cette forme de représentation visuelle devient capitale pour l'ethnologue qui cherche à saisir les techniques élémentaires caractérisant la culture indigène du Godjam. La quasi-fusion entre le corps et ses instruments semble particulièrement bien évoquée par l'abstraction graphique du mouvement des figures. La technique de la silhouette rend en effet l'homme et son outil totalement homogènes – un peu à la manière de la photographie elle-même dont la puissance désanthropomorphisante a été souvent soulignée.

À travers ce mouvement de réfraction et de décontextualisation partielle de la graphie indigène par la reproduction technique occidentale, certaines techniques du corps et de maniement de l'instrument peuvent apparaître comme des éléments singularisant cette culture. Tout se passe ici comme si le couplage entre photographie européenne et silhouette africaine avait autorisé une puissante mise en perspective. L'acte physique quotidien évoqué et la fonction magico-religieuse qui étaient fusionnés dans la frise se voient en effet ici « décomposés » en technique du corps classifiable, d'un côté, et en plaisir esthétique autonome propre de l'autre. On notera d'ailleurs avec intérêt que parmi les centaines de clichés pris par Griaule se trouve, entre autres, une photographie représentant la même



Figure 6. (Gauche) : Portage d'une cruche dans le dos, *Silhouettes et graffitis abyssins*, Fig. 27, Planche XVII (détail). (Droite) : Femme se rendant à la corvée d'eau, Godjam, Addiet, photographie Coll. Griaule 28 N 101 (Musée Branly, No 1998-19706-41).

technique de portage de cruche que l'une de celles mises en silhouette par le peintre Wouddié [figure 6]. L'ethnographe aura-t-il appris à regarder à travers ces silhouettes abyssiniennes ?

Certes, le terme même de technique du corps n'apparaît pas dans le texte d'introduction signé de Mauss et Griaule, mais vraisemblablement rédigé par ce dernier seul. Toujours est-il que Marcel Mauss connaissait ce matériau visuel – que son collaborateur lui envoyait souvent directement du terrain même – et qu'il l'eut à nouveau devant les yeux pour la préparation de la publication au plus tard l'année précédant sa conférence de 1934. Il semble en ce sens également participer de cette « condensation » photographique qui apparaît comme une des conditions de dénomination des « techniques du corps ».

* * *

On peut finalement sans doute mieux saisir les accents offensifs, voire ironiques, d'une communication devant la Société de psychologie dans laquelle toute la démonstration de Mauss porte sur le caractère *non psychique individuel* des activités humaines et sur l'assise technique et corporelle des actions et des représentations sociales. La conséquence d'une telle affirmation sera tirée dans son cours d'ethnographie : c'est bien

la clarification du rôle tenu par les techniques du corps qui aura contribué à définir l'homme non comme *homo faber* ou encore comme un être de langage mais en premier lieu comme un « animal rythmé²⁴. » Par ce biais, Mauss rejoint les travaux sur le rythme de Karl Bücher sur lesquels Marc Bloch s'était aussi appuyé, mais leur donne une portée paradigmatique beaucoup plus ample²⁵.

Dans la mesure où l'activité non consciente, même si apprise, du corps passe au centre de l'attention maussienne, c'est bien « l'esprit » qui avec la formulation des techniques du corps perd sa fonction conceptuelle autonome²⁶. *La priori* d'un tel déplacement, de l'esprit vers le corps, procède clairement d'une médiation photo-cinématographique : « l'enregistrement sur films [...] nous permet de constater l'entrée du monde moral dans le monde matériel pur », rappellera encore Mauss dans son cours de 1936-1937²⁷. Avec Marcel Griaule, puis Jean Rouch, la génération d'ethnologues qu'il aura contribué à former en tirera les leçons, faisant de l'enregistrement photo-mécanique non seulement un outil anthropologique mais un véritable médium d'interaction.

Marc Bloch, de son côté, écrira dans « Technique et évolution sociale » (1938), peu après la conférence de Mauss :

Longtemps le génie de la main fut beaucoup plus indépendant de la pure connaissance. Le Haut Moyen Âge occidental, s'il a moins inventé qu'on ne l'a parfois cru [...], ne fut pourtant pas dans ce domaine sans fertilité. Or c'était l'artisan qui trouvait alors, non l'homme de pensée [...] L'évolution des techniques [...] enseigne que l'historiographie, si elle veut vraiment comprendre l'homme, doit se faire comme lui artisan; qu'autant ou davantage que bien des objets plus familiers à une tradition à la fois oratoire et faussement aristocratique, l'instrument le plus humble, l'esprit inventif du plus discret compagnon méritent d'arrêter nos regards²⁸.

Chez l'historien également, toute opposition entre « esprit » et « technique » semble avoir disparu, et la complémentarité postulée entre les deux termes relève d'un apprentissage de la vue, d'un « arrêt du regard » qui trouve son origine dans la photographie et qui a su faire siens les médias de reproduction qui en sont issus pour découvrir le corps et ses techniques comme objet historique.

Notes

1. *Ce travail s'inscrit dans un projet de publication en cours sur les rapports entre photographie et anthropologie entre 1890 et 1950.*
2. M. Bloch à L. Febvre, 23 novembre 1934, dans M. Bloch / L. Febvre, *Correspondance II* (éd. Bertrand Müller), Paris, 2003, p. 177 ; voir l'article de P. Leuilliot dans *Annales HES*, 7, 1935, p. 155 et suiv., suivi de la note de M. Bloch, « Une nouvelle image du terroir. La mise à jour du cadastre », *ibid.*, p. 156 et suiv.
3. Voir M. Bloch, « Qui de nous ne se souvient du temps où la photographie par avions était employée à déceler et à reporter sur la carte tranchées et boyaux ? », dans « Les plans parcellaires : l'avion au service de l'histoire agraire », *Annales HES*, 2, 1930, p. 557 et suiv. Il semble que celui-ci approfondit sa connaissance de la photographie aérienne lors d'un stage d'officiers de réserve en 1927 (je remercie François-Olivier Touati pour cette information).
4. M. Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, (1931) 1988, p. 51.
5. Voir M. Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Paris, (1949) 1997, p. 65 ; voir à ce sujet les analyses de S. Kracauer, *History. The last Things before the Last* (éd. Paul Oskar Kristeller), Princeton, (1969) 1995, p. 51, ainsi que U. Raulff, *Marc Bloch. Un historien au xx^e siècle* (1995), Paris, 2005, p. 65 et suiv. Du point de vue de la réorganisation du savoir au sein des sciences historiques, la comparaison apparaît plus paradigmatique même que le fait que Bloch ait conçu l'importance du cinéma comme un objet d'enquête. Voir lettre à Febvre du 20 décembre 1935, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 359.
6. Voir G. Algazi, « Norbert Elias's Motion Pictures : History, cinema and gestures in the process of civilization », *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 39, 2008, qui fait également référence à M. Mauss, en particulier p. 451 et suiv.
7. Sur cette discipline, voir mon article, « Le médium technique : objet et *a priori* : archive phonographique et musicologie comparée », *Revue de Synthèse*, vol. 129, n° 3, 2008, p. 343 et suiv.
8. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), paru dans le *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 1936, reproduit dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, (1950) 1985, p. 363-386.
9. *Ibid.*, p. 367.
10. *Ibid.*, p. 374.
11. *Ibid.*, p. 368.
12. Cité dans M. Fournier, *Marcel Mauss*, Paris, Fayard, 1994, p. 529 ; voir également les analyses proposées par J.M. Leveratto dans « Lire Mauss » et « Les techniques du corps et le cinéma », *Le Portique*, n° 17, 2006.
13. Voir F. Regnault, « Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale au Champs de Mars à Paris », *La Nature*, août 1895, p. 183 et suiv. ; *Comment on marche : des divers modes de progression, de la supériorité du mode de flexion*, Paris, 1898 ; *La locomotion chez l'homme (Travail de l'Institut Marey)*, Paris, 1913 ; ainsi que Marta Braun, « Marey, Muybridge, le sport et la race », dans Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *E.J. Marey, Actes du colloque du centenaire*, Paris, 2006, p. 75 et suiv.

14. À ce propos, voir C. Ginzburg, « L'étrangement », *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), Paris, 2001, p. 15 et suiv. On assiste ici à une variation sur les révélations de la mémoire involontaire qui préoccupent à la même époque également Maurice Halbwachs. Voir M. Halbwachs, *La mémoire collective* (éd. Gérard Namer), Paris, (1950) 1997, p. 77 et suiv.
15. M. Mauss, « Les civilisations: éléments et formes » (1930), *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, p. 250 et suiv. ; voir la contextualisation qu'en propose E. Schüttpelz dans « Der Fetischismus der Nationen und die Durchlässigkeit der Zivilisation. Globalisierung durch technische Medien bei Marcel Mauss (1929) », Stefan Andriopoulos, Bernhardt Dotzler (Hg.), *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M., 2002, p. 158 et suiv.
16. M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, (1947) 1967, p. 30.
17. Voir le rapport présenté à l'Institut français d'anthropologie (1930), cité sous le titre « [Sémites et africains au Maroc] » dans M. Mauss, *Œuvres 2, Représentations collectives et diversité des civilisations* (éd. Victor Karady), Paris, 1974, p. 562 et suiv.
18. M. Mauss, « Les techniques du corps », *loc. cit.*, p. 386.
19. *Ibid.*, p. 371.
20. M. Griaule, *Silhouettes et graffiti abyssins*, Introduction de M. Mauss, Paris, 1933.
21. Voir M. Griaule, *Les flambeurs d'hommes*, Paris, (1934) 1991, p. 132.
22. « Introduction », *Silhouettes et graffiti abyssins*, *op. cit.*, p. 6.
23. Voir M. Griaule : « Ces œuvres relèvent d'une technique très différente de celle qui est employée pour les autres peintures, où l'artiste, prisonnier de règles étroites, travaille sans regarder la nature. Là au contraire, il prend ses modèles autour de lui et reproduit avec exactitude des gestes, des expressions, des détails typiques de la vie courante », dans *Silhouettes et graffiti abyssins*, *op. cit.*, p. 9.
24. Voir, entre autres, *Manuel d'ethnographie*, *op. cit.*, p. 85.
25. Voir Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1896 ; ainsi que P. Schöttler, « Marc Bloch und Deutschland », *Marc Bloch, Historiker und Widerstandskämpfer*, Frankfurt/M.-New York, 1999, p. 40 et suiv. La portée anthropologique de la question du rythme chez Mauss sera développée par son ancien étudiant André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole II: la mémoire et les rythmes*, Paris, 1965.
26. En voici la seule occurrence dans la conférence : « toutes ces techniques se rang[ea]ient très facilement dans un système qui nous est commun : la notion fondamentale des psychologies, surtout Rivers et Head, de la vie symbolique de l'esprit ; cette notion que nous avons de l'activité de la conscience comme étant avant tout un système de montages symboliques ». M. Mauss, « Les techniques du corps », *loc. cit.*, p. 372.
27. M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, *op. cit.*, p. 19 ; on trouve, à la même époque, une caractérisation presque semblable du cinéma chez E. Panofsky dans « Style and Medium in the Moving Pictures », *Transition*, vol. 26, 1937, p. 132.
28. M. Bloch, « Technique et évolution sociale », *Mélanges historiques II*, Paris, 1963, p. 836 et 838.