le portiQue

Le Portique
Revue de philosophie et de sciences humaines

17 | 2006
Marcel Mauss et les techniques du corps

Lire Mauss.

L'authentification des « techniques du corps » et ses enjeux épistémologiques

Jean-Marc Leveratto

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/leportique/778
DOI : 10.4000/leportique.778
ISSN : 1777-5280

Éditeur
Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2006
ISSN : 1283-8594

Référence électronique
Jean-Marc Leveratto, « Lire Mauss. », *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 25 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org/leportique/778 ; DOI : https://doi.org/10.4000/leportique.778

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Lire Mauss.

L'authentification des « techniques du corps » et ses enjeux épistémologiques

Jean-Marc Leveratto

1 Depuis la préface de Lévi-Strauss célébrant, en 1966, un écrit révélateur du « modernisme » de la pensée de Marcel Mauss et sa contribution au « rapprochement entre ethnologie et psychanalyse » [1], ce « texte secondaire » du « père de l'ethnographie française » a conquis, en France, une grande audience intellectuelle. Il est devenu partie intégrante de la littérature sociologique [2].

2 Si le « bricolage » au principe de l'élaboration de la notion de techniques de corps est relevé par tous les lecteurs de Mauss [3], le récit par Marcel Mauss de sa « révélation » est rarement interrogé d'un point de vue épistémologique. Or, la lecture critique de ce récit nous confronte immédiatement à la question du sens pratique de l'observation des techniques du corps. L'analyse de la mise en scène par Marcel Mauss des conditions de sa découverte permet de rappeler l'engagement corporel du chercheur dans la situation d'observation et les enjeux éthiques et politiques de l'application de cette notion à la conduite d'autrui. En redonnant sa fonction écologique à l'usage du corps, elle oblige à relativiser une « sociologie du corps » qui le réduit souvent à un moyen de reproduction culturelle ou de représentation d'une identité collective, et fait disparaître tant sa réalité biologique que son engagement situationnel [4]. En même temps qu'elle restitue toute son efficacité à l'action du corps sur lui-même, la prise en compte de l'interaction qui conditionne la perception du corps d'autrui interdit ainsi d'incorporer aux personnes observées des qualités attachées aux situations qui permettent de les éprouver. Elle confirme l'instabilité épistémologique de la notion de techniques du corps – qui peut désigner selon les cas des actions physiques dirigées et contrôlées consciemment, des automatismes corporels, des moyens de communication non-verbale, etc. – et autorise le contrôle éthique de son utilisation.

1. Le récit de la découverte : la science et le sexe

3 Le texte publié par Marcel Mauss est, on le sait, la retranscription écrite d'une conférence donnée à la Société Française de Psychologie [5]. Il porte la marque explicite

de l'oralité, tel le passage où Marcel Mauss prend pour exemple la posture de ceux qui l'écoutent :

> Regardons-nous en ce moment nous-mêmes. Tout en nous tous se commande. Je suis en conférencier avec vous : vous le voyez à ma posture et à ma voix et vous m'écoutez assis et en silence. [6]

4 Il témoigne également du souci de l'orateur d'intéresser son auditoire et de rendre vivant son propos en s'appuyant sur son expérience personnelle des techniques du corps. C'est ainsi que Marcel Mauss choisit d'ouvrir sa conférence en revendiquant l'originalité personnelle de son discours, tenu à la première personne [7], son caractère ésotérique [8] et, en proposant un long « récit de découverte » scientifique [9], débouchant sur l'anecdote de la « révélation » des techniques du corps :

> 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, arrivaient chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forme une sorte d'idiosyncrasie sociale et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécaniques purement individuels, presque entièrement psychiques [10].

5 En tant qu'anecdote, la description de l'immobilisation dans le lit d'hôpital, qui constitue l'individu en un spectateur forcé et lui confère et la matière de l'observation et le temps de la réflexion constitue une « formule biographique », selon l'expression de Kris et Kurz, une manière de conférer à cet individu la figure admirable du découvreur [11]. L'anecdote réunit en effet les deux conditions de la « *serendipity* » scientifique (du « don de trouver des choses nouvelles » [12]), la conjonction d'un regard contraint et d'une occasion de divertissement, un objet qui s'offre aux yeux et dont le mouvement suscite la réflexion. Le modèle en est, évidemment, le récit de la découverte galiléenne de la loi de la chute des corps. Voici l'anecdote, relatant les circonstances qui conduisirent Galilée à vérifier, en comparant les périodes d'oscillations de pierres de poids différents suspendus à des cordes de longueur différentes, que la vitesse des corps tombant librement ne dépend pas de leur masse :

> Selon la légende, très pittoresque mais probablement non véridique, tout commença un jour où le jeune Galilée était à la messe dans la Cathédrale de Pise. Il observa le mouvement d'oscillation d'un candélabre qu'on avait écarté de sa position d'équilibre pour en allumer les chandelles. Galilée nota que, bien que les oscillations successives devinssent de plus en plus courtes, le temps d'oscillation était toujours le même. Rentré chez lui, il se mit à vérifier cette observation accidentelle en utilisant une pierre suspendue à l'extrémité d'une ficelle et en mesurant les périodes d'oscillation avec les pulsations de son pouls. Le fait était réel... Avec un esprit inquisiteur (disons scientifique), Galilée commença une série d'expériences en utilisant des pierres de poids différents et des cordes de différentes longueurs. Ces investigations le conduisirent à une découverte surprenante : bien que la période d'oscillation dépendît de la longueur de la corde, elle était tout à fait indépendante du poids de la pierre. Cette observation était définitivement en contradiction avec le dogme jusqu'alors accepté selon lequel les corps lourds tombent plus vite que les corps légers. [En effet] le mouvement d'un pendule n'est pas autre chose que la chute libre d'un corps, dévié de la verticale par le frein d'une corde qui fait mouvoir le poids le long d'un arc de cercle dont le centre est le point de suspension [13].

6 L'anecdote de l'hôpital présente la même économie narrative que l'anecdote de la messe : un lieu dans lequel le héros est contraint de rester en place, héros qu'un objet spectaculaire vient distraire – le balancement du chandelier, la démarche de l'infirmière – et à la contemplation duquel il s'attache car le mouvement de cet objet suscite son intérêt et fait surgir une énigme. Pour le héros Marcel Mauss, ce n'est pas l'égalité temporelle surprenante de périodes d'oscillation pourtant de plus en plus courtes, c'est une impression surprenante de familiarité de la démarche, pourtant singulière, de ses infirmières américaines. *Mais, dans les deux cas, le corps du héros est un acteur du surgissement de l'énigme*. Il est, en effet, ce que met en scène explicitement l'anecdote sur Galilée, un instrument de mesure de la singularité de la situation, de son « inquiétante étrangeté ». Les pulsations de son pouls permettent à Galilée d'éprouver l'étrangeté de l'équivalence temporelle des périodes d'oscillation, alors que l'ampleur de l'oscillation du chandelier est de plus en plus faible. De même le sentiment vif et obsédant de la répétition d'une expérience déjà vécue authentifie pour Mauss l'étrangeté de l'impression équivalente produite par des corps féminins très différents, l'impression de réitération d'une même démarche.

7 L'anecdote de Marcel Mauss met en scène, en effet, la tension perceptive produite par la confrontation au double, le sentiment de « souvenir du présent », tel qu'il a été décrit par Bergson, le surgissement brusque, « tandis qu'on assiste à un spectacle ou qu'on prend part à un entretien » de la conviction « qu'on a déjà vu ce qu'on voit [...] qu'on était là, à la même place, dans les mêmes dispositions, sentant, percevant, pensant et voulant les mêmes choses, enfin qu'on revit jusque dans le moindre détail quelques instants de sa vie passée » [14]. L'anecdote sollicite donc le vécu de l'auditoire en lui proposant de reconnaître un événement dont chacun a déjà ressenti le caractère paradoxal, car « le souvenir évoqué est un souvenir suspendu en l'air, sans point d'appui dans le passé. Il ne correspond à aucune expérience antérieure. On le sait, on en est convaincu, et cette conviction n'est pas l'effet d'un raisonnement : elle est immédiate. Elle se confond avec le sentiment que le souvenir évoqué doit être simplement le *duplicatum* de la perception actuelle. Est-ce alors un « "*souvenir du présent*" ?

> Si l'on ne le dit pas, c'est sans doute que l'expression paraît contradictoire [...]. Mais on dit quelque chose d'approchant, on parle d'un passé que nul intervalle ne séparerait du présent : "J'ai senti se produire en moi une sorte de déclenchement qui a supprimé tout le passé entre cette minute d'autrefois et la minute où j'étais" (F. Gregh) » [15].

8 Dans les deux anecdotes, donc, l'expérience corporelle joue un rôle important en tant que moyen de communication avec les spectateurs. Il s'agit, en fait, d'un double rôle, cognitif et affectif.

9 – *Elle humanise le récit et rend compréhensible au lecteur ordinaire la genèse d'un fait scientifique*. Elle est, dans l'action représentée, un vecteur de la découverte, en tant que situation commune vécue par le héros, moment d'étonnement – le « *thaumazein* » – qui stimule son désir de savoir et lui fournit un terme de comparaison et un principe de construction d'une observation scientifique. Dans chaque anecdote, l'expérience corporelle est, pour le héros, un instrument de rapprochement cognitif de mouvements singuliers, qui rend le fait constaté plus robuste, résistant à la critique, et permet d'établir une relation causale. Un effort de réflexion et la reconnaissance d'une analogie – entre la démarche des infirmières américaines et celle de certaines jeunes

filles françaises, entre l'oscillation du poids d'un pendule et la chute d'un corps – offre alors la clé de l'énigme, celle d'une perception erronée de la cause du mouvement. Cette cause ne se trouve pas dans l'objet, mais dans une force extérieure qui s'exerce de manière équivalente sur des objets différents, ce qu'un effort de comparaison objective permet, dans les deux cas, d'attester.

10 L'anecdote sur Galilée met en scène un travail systématique de comparaison du mouvement de corps singuliers, une situation d'expérimentation scientifique classique : la production d'une suite de mouvements artificiels qui permet de vérifier *de visu* la régularité de l'équivalence. L'anecdote de Marcel Mauss met en scène une opération de rapprochement cognitif autorisée par la flânerie, qui transforme la ville en « laboratoire naturel » pour l'observation de la démarche féminine puisqu'elle permet au héros marqué par la démarche des femmes américaines de vérifier, « surtout à Paris, la fréquence de cette démarche » [16].

11 Dans les deux cas, le caractère systématique de l'observation justifie la « falsification », au sens de Karl Popper, d'une relation de causalité apparente, et la mise à jour de la véritable relation qui se dissimule sous l'apparence immédiate. Le mouvement de l'oscillation ne dépend pas du poids de la pierre, la forme technique de la démarche féminine n'est pas le produit d'« agencements et de mécaniques purement individuels ». L'expérience corporelle du savant est, dans les deux cas, la condition de la découverte scientifique, puisque l'étonnement qu'il a incorporé informe son regard et lui permet de voir autrement ce qu'il voit.

12 – Cependant, la trivialité du regard, la signification sexuelle de l'attitude qui conduit l'ethnologue à s'étonner, puis à découvrir la clé de l'énigme fait apparaître une deuxième manière dont l'expérience corporelle joue un rôle dans la communication scientifique de Mauss. Il s'agit d'une manière plaisante, qui donne un ton spirituel à l'anecdote. Le sérieux avec lequel Mauss décrit les conditions de sa découverte scientifique est inséparable d'un clin d'œil à son auditoire et d'une stratégie d'intéressement personnel des spectateurs présents à son propos, en leur faisant entrevoir, sous l'enveloppe du discours savant, une possible excitation sexuelle à l'origine de la découverte.

13 Sigmund Freud, dans son commentaire de *Gradiva*, une nouvelle du début du XXe siècle qui utilise la ressource esthétique que constitue le « récit de découverte », relève la cocasserie de la situation d'enquête « scientifique » imaginée par l'auteur de la nouvelle. Son héros, le jeune archéologue Norbert Arnold – soucieux de vérifier la conformité d'une démarche féminine observée sur un bas relief romain, et qui l'obsède jour et nuit, avec la réalité de la locomotion humaine – se décide à « épier dans la rue, les pieds alors visibles des dames et des jeunes filles, ce qui lui valût de la part des intéressées, des regards tantôt courroucés et tantôt aguichants » que, du fait de son inexpérience, il est incapable de comprendre [17].

14 À l'inverse, c'est la capacité de ses auditeurs à comprendre ce qui se passe que Marcel Mauss, comme l'auteur de la *Gradiva*, sollicite. Son récit suggère, à la manière d'Ernst Lubitsch, une situation potentiellement érotique à l'esprit de ses auditeurs, devant lesquels il endosse le rôle de *L'Homme qui aimait les femmes* de François Truffaut (dont on se souvient qu'il meurt d'une chute de son lit d'hôpital entraînée par son désir de jouir du spectacle des jambes de son infirmière) [18]. Cette suggestion subvertit la situation de communication scientifique, et donne un certain sel à l'événement souvent ennuyeux qu'est la conférence, en sollicitant l'expérience intime, l'expérience sexuelle du

spectateur. Mobilisée par l'orateur, cette expérience devient un instrument de rapprochement *affectif* entre le héros et l'auditeur. La référence à l'émotion sexuelle parfois suscitée par la démarche féminine est une manière plaisante d'impliquer ce spectateur, masculin ou féminin, dans la réflexion proposée, par l'intermédiaire d'une réalité spectaculaire dont chacun reconnaîtra immédiatement qu'elle le concerne intimement et qu'elle ne laisse personne indifférent [19]. Elle permet d'ancrer le geste d'observation dans l'expérience quotidienne de chacun d'entre nous. L'anecdote de l'hôpital est, en ce sens, à la fois un mode d'introduction humoristique à la posture scientifique caractéristique de l'ethnologue – curieux de tout ce que fait l'être humain et soucieux de comprendre ce qui le rend humain – et un artifice pédagogique pour indiquer immédiatement l'importance vitale de la technique observée, de l'enjeu biologique qui fait de certains mouvements physiques de l'animal humain des techniques du corps. Le côté incongru, dans l'espace de la conférence académique, de l'objet spectaculaire suggéré – un corps féminin dont la démarche provoque le trouble de l'observateur masculin – correspond donc à un choix conscient, comme permet de le vérifier la progression du récit de découverte [20]. Elle confère, en effet, une fonction épistémologique explicite à l'efficacité esthétique de l'anecdote pour le lecteur qui accepte de la prendre au sérieux.

2. La magie, le cinéma et le corps

15 L'anecdote de l'hôpital pose au lecteur, comme tous les récits de découverte en sciences humaines, le problème de l'attitude à adopter à l'égard de l'imaginaire de l'auteur, au sens précis du crédit à accorder tant à l'événement rapporté (qui n'est peut-être qu'une simple fabrication littéraire) qu'à sa description par l'auteur (qui a peut-être projeté dans l'événement ce qu'il désirait y observer). Jacqueline Carroy et Nathalie Richard ont bien pointé les limites d'un point de vue historique de la simple attitude de déconstruction du récit de découverte, d'«une posture exclusivement critique qui le dénoncerait comme illusion » [21]. Le dénoncer comme l'instrument d'une mythologie scientifique, et donc comme un geste d'affabulation, ou comme l'expression d'un imaginaire scientifique, de thèmes inconscients symptomatiques d'une culture professionnelle revient à oublier, en effet, qu'il a participé, en tant que récit, à la prise de conscience par son auteur de sa découverte, et à la reconnaissance sociale de cette découverte par le public. Sauf, donc, les cas où nous sommes assurés *a posteriori* de l'escroquerie scientifique que constitue une œuvre scientifique, la lecture de l'anecdote scientifique ne doit pas oublier que l'imaginaire participe « de la fabrication du savoir autant qu'il lui fait obstacle » [22]. Prendre en compte le rôle de « l'imagination scientifique » du chercheur dans la production de connaissances nouvelles permet ainsi d'échapper à l'alternative fiction/réalité, authenticité ou mensonge du récit de découverte, et de reconnaître la participation de l'imaginaire artistique et littéraire à la recherche en sciences humaines. L'industrie artistique et littéraire stimule en effet l'imagination scientifique du chercheur en sciences humaines, par la mise en scène qu'elle effectue, justement, de rapports humains [23].

16 L'intérêt particulier de l'anecdote de l'hôpital est qu'elle nous confronte directement à cette question du rôle culturel de l'industrie du spectacle.

17 Il y a deux manières, en effet, de lire d'un point de vue scientifique, l'anecdote proposée. Comme un moyen d'observer une interaction sexuelle ou d'analyser l'échange cinématographique, puisque l'anecdote fait communiquer les deux situations. Le caractère elliptique du récit, qui rend possible le sous-entendu érotique, est aussi ce

qui permet de l'ignorer en ne retenant que la démonstration qu'elle constitue de l'influence culturelle du cinéma, du pouvoir de l'image cinématographique.

2.1. Le pouvoir du spectacle cinématographique

18 C'est ce que fait, par exemple, un collègue et ami de Marcel Mauss, Ignace Meyerson, lorsqu'il souligne quelques années plus tard, dans sa thèse, l'importance de l'article de Mauss. Il valorise le pouvoir spectaculaire du cinéma révélé par l'anecdote, sans expliciter cependant la contradiction apparente qu'introduit, dans son résumé du propos de Mauss, l'affirmation de l'attachement corporel des individus à une forme nationale de marche, dont ils ne peuvent se défaire, et le constat inverse de la possibilité d'incorporer très facilement une forme de marche étrangère :

> [...] Tous les gestes, en fait, sont l'objet d'une préférence et d'une convention. C'est ce qu'a montré, entre autres, le travail de Marcel Mauss sur les techniques du corps. Il y a, dit Mauss, des façons conventionnelles et traditionnelles de marcher, de nager, de manger, de dormir, de courir, de danser, etc. Le régiment de Worcester s'étant distingué pendant la bataille de l'Aisne à côté de l'infanterie française, en a été récompensé par l'octroi d'une clique de clairons et de tambours français : les grands Anglais n'ont jamais pu marcher au rythme des marches françaises. Les jeunes Françaises avaient, jusqu'il y a peu de temps, une démarche très différente de celle des Américaines ; elles se sont mises à marcher à l'américaine sous l'influence du cinéma [24].

19 Le résumé de Meyerson, en articulant directement deux anecdotes citées par Mauss, celle du régiment et celle de l'hôpital, fait bien apparaître la spécificité de chaque objet spectaculaire, que le terme de « marche », à l'inverse, fait disparaître. Cette spécificité est une spécificité la fois technique et sociale. Le régime de la préférence individuelle qui règle la « démarche » adoptée par la jeune femme en public se distingue significativement, en effet, d'un point de vue social du régime de la tradition militaire qui impose son « pas » au soldat défilant dans la rue ou sur le champ de Mars. Dans les deux cas, il s'agit de façons de marcher artificielles, « qui ne sont pas imposées par la nature ni par la nature extérieures », et qui sont mises en forme par un effort que le corps exerce sur lui-même. Dans les deux cas, ces façons de marcher deviennent, par l'apprentissage et la réitération, des habitudes. Mais le sens des deux anecdotes est très différent.

20 Ainsi, c'est une facilité d'expression – « les grands Anglais n'ont jamais pu marcher au rythme des marches françaises » – qui fait attribuer au seul poids de l'habitude corporelle anglaise l'incapacité de marcher au pas sur un rythme français. Puisqu'il s'agit d'une discordance entre le rythme du pas militaire anglais, et le rythme joué par la clique militaire française, on doit également attribuer à l'habitude corporelle française l'incapacité à accompagner musicalement un pas anglais. En fait, il y a tension entre deux rythmes conventionnels qui permettent l'alignement du comportement individuel de chacun, d'ajuster en tant que soldat ou en tant que musicien son mouvement à celui des autres soldats ou des autres musiciens. Ce que l'anecdote donne à voir, c'est une situation de tension sociale entre deux traditions techniques différentes du pas militaire qui résulte de leur hybridation culturelle. Cet éclaircissement fait apparaître le côté cocasse de l'anecdote pour un public masculin ayant l'expérience de la discipline militaire et des parades officiels.

21 Le « pas » militaire et la « démarche » féminine désignent, dans cette perspective, deux objets spectaculaires très différents. Le fait que les jeunes Françaises « se sont mises à marcher à l'américaine » ne définit pas une situation de tension entre une technique

« française » de la marche à pied et une technique « américaine » concurrente. L'anecdote rend compte, en effet, de l'introduction d'une mode, de l'apparition d'une nouveauté dans le comportement des jeunes françaises dans la rue. Dire que « les Françaises avaient, jusqu'il y a peu de temps, une démarche très différente des Américaines » est, là aussi, une manière de parler, qui réduit à une habitude corporelle ce qui est inséparable d'une norme sociale, d'une étiquette corporelle fixant la conduite acceptable de la femme dans la rue, et d'une histoire personnelle, d'un choix esthétique. Il est plus juste de dire que ***certaines*** jeunes Françaises n'adoptaient pas, quand elles se déplaçaient dans la rue, la forme spectaculaire de démarche utilisée par les actrices américaines. Ce serait, sinon, tomber dans « la croyance que le caractère individuel est symbolique par lui-même », et que son expression suffirait « à fixer l'image de la structure sociale, grâce à un miraculeux raccourci qui permettrait à l'ethnologie de s'éviter elle-même » [25].

22 L'éducation que met en scène l'anecdote est en effet, l'imitation consciente d'une démarche, inséparable de l'adoption d'un style de conduite, et non l'incorporation inconsciente d'une étiquette corporelle.

23 Le cinéma a donc permis, à travers la diffusion en France des films américains, l'apparition et la généralisation chez les jeunes femmes d'une attitude corporelle qui n'était pas jusqu'alors visible dans la rue française, mais dont le cinéma permet d'apprécier la valeur esthétique et le prestige qu'elle procure. Il a conduit certaines jeunes filles tout à la fois à se rendre visibles dans la rue par leur manière de marcher et à rendre visible à autrui leur manière de marcher, en accentuant le balancement de leurs hanches. La normalisation d'une attitude d'exhibition d'un art féminin de marcher est, en ce sens, une plus juste caractérisation ethnographique du phénomène que la formulation de l'abandon d'une « démarche française » au profit d'une « démarche américaine ». Cette formulation confère en effet à la démarche française une réalité propre, indépendante de l'interaction qui permet de l'éprouver. Une innovation sexuelle est réduite à une transformation corporelle, un choix conscient à une influence inconsciente.

24 Le changement culturel ressenti par Mauss est un phénomène où s'entremêlent le technique et le social, puisqu'il transforme la manière pour la jeune fille, non pas seulement de se mouvoir dans la rue, mais de se comporter vis-à-vis du regard porté par autrui sur leur propre corps. Le succès remporté par l'industrie cinématographique modifie le cadre social de la rue et le comportement en public des jeunes filles. Le cinéma, en transportant l'image prestigieuse de la star américaine et en la proposant comme un modèle positif au public féminin, transforme donc à la fois l'attitude mentale et la conduite physique des jeunes filles françaises, dont certaines adoptent consciemment en public la manière spectaculaire de marcher utilisée par la star, et prennent plaisir à le faire.

25 On comprend donc l'importance qu'accorde Marcel Mauss, dans l'anecdote de la révélation, au cinéma. Le cinéma est à la fois le chaînon manquant, l'expérience visuelle qui explique le sentiment d'« inquiétante étrangeté » suscité par le spectacle des infirmières, et un modèle de compréhension du phénomène de transmission d'une technique du corps. Il permet de voir en effet, comment marche une technique du corps, comment marche, par le fait, la démarche humaine. Le cinéma ne fait pas que transporter à distance l'image d'une démarche associé à l'image d'un corps féminin jeune et désirable. Mais il en démontre l'efficacité non seulement dans l'espace de

fiction cinématographique, où elle séduit les personnages masculins, mais dans la vie réelle, par le plaisir admiratif qu'elle suscite chez les spectateurs. En imitant les manières de la star, les jeunes filles françaises s'approprient ce faisant un « art d'utiliser le corps humain » réellement efficace esthétiquement – il retient le regard des hommes – en raison à la fois de cette efficacité esthétique et de son acceptabilité éthique. Il ne s'agit pas, en effet, de démarcher un client, d'utiliser une technique de démarchage sexuel, mais de manifester publiquement sa liberté corporelle. Le spectacle cinématographique permet ainsi de formuler le principe de l'imitation prestigieuse selon lequel l'individu, « l'enfant, l'adulte imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui » [26]. Le cinéma comme lieu de représentation de l'efficacité idéale d'une certaine démarche féminine, mais aussi comme lieu de constatation par les spectatrices de l'efficacité réelle de cette démarche sur les spectateurs, est le vecteur de sa diffusion culturelle.

26 Le texte de Mauss, on le voit, propose une toute autre compréhension de la démarche féminine en public et de la vision cinématographique que celle qui les réduit à un tropisme (sexuel ou social) inconscient et indépendant de la volonté ou à un échange de signes indifférents à ce qui constitue la matière de la communication. C'est cette conscience humaine du geste et cette sensibilité à sa dimension charnelle que réintroduit la vision de Mauss, en rappelant la manière dont le corps est, dans ce type d'interaction, un instrument de mesure de la situation.

27 Marcel Mauss corrige ainsi l'affirmation de la relativité culturelle du geste par la prise en compte de sa signification biologique telle qu'elle a été étudiée par Von Uexkull. La démarche féminine en public sait être, tout comme le cinéma, efficace biologiquement. En tant que démarche « pour » autrui, c'est-à-dire en tant que parade sexuelle, elle produit des émotions chez celui qui la perçoit, elle met en émoi le « spectateur-acteur » [27] qu'est l'être humain.

28 C'est par la mise en scène, cette fois-ci explicite, de cette technique de parade sexuelle que Mauss confirme le pouvoir que le corps humain est capable d'exercer sur le corps humain, son **mana**, et les problèmes que pose l'observation ethnologique de cette efficacité biologique particulière qu'est le sex-appeal [28]. L'efficacité du corps sur le corps n'est pas qu'une efficacité feinte, ni une efficacité purement esthétique, limitée à l'expérience cinématographique et à la mode qu'elle génère. Le corps agit réellement sur lui-même et sur les autres corps, et c'est ce pouvoir du corps que nous utilisons communément, même si nul ne sait précisément « ce que peut le corps ».

2.2. Le pouvoir du corps

29 Le « document remarquable sur la façon de marcher de la femme Maori » mobilisé par Marcel Mauss pour faire mieux comprendre au public la signification anthropologique de sa révélation se doit d'être cité en entier. Il s'agit d'un extrait d'un travail pionnier, la description par Elsdon Best des mœurs des Maoris, dont Mauss restitue une longue citation, qui renferme une erreur d'orthographe (l'« onioni » d'Elsdon Best devient l'« onioi ») [29]

> Les femmes indigènes adoptent un certain « gait » (le mot anglais est délicieux) : à savoir un balancement détaché et cependant articulé des hanches qui nous semble disgracieux, mais qui est cependant extrêmement admiré par les Maoris. Les mères dressaient (l'auteur dit « drill ») leurs filles dans cette façon de faire qui s'appellent l'« onioi ». J'ai entendu des mères dire à leurs filles [je traduis] : « toi, tu ne fais pas l'onioi » lorsqu'une petite fille négligeait de prendre ce balancement *(The Maori, I, p. 408-409)*. C'était une façon acquise et non pas une façon naturelle de marcher. En

> somme, il n'existe peut-être pas de « façon naturelle » chez l'adulte. À plus forte raison, lorsque d'autres faits techniques interviennent : pour ce qui est de nous, le fait que nous marchons avec des souliers transforme la position de nos pieds ; quand nous marchons sans souliers, nous le sentons bien.

30 L'anecdote relatée par Elsdon Best permet de vérifier conjointement le fondement traditionnel (« les mères dressaient leurs filles dans cette façon de faire »), l'efficacité esthétique (« un balancement [...] disgracieux mais qui est cependant extrêmement admiré par les Maoris »), et la signification biologique de l'« onioni », en tant que moyen pour la femme d'agir sur l'homme, d'émouvoir et de faire faire, le cas échéant, quelque chose à l'homme. L'attitude de Mauss authentifie, par le plaisir que lui apporte le simple fait d'en parler, l'engagement corporel suscité par l'image de la démarche. Le mot se voit ainsi contaminé par le caractère suggestif du spectacle – « un certain "gait" (le mot anglais est délicieux) » –, spectacle imaginé du point de vue du « gourmet », au sens de Von Uexkhüll [30], qu'est le spectateur « masculin », le spectateur sensible affectivement à ce spectacle.

31 Cette seconde anecdote reçoit, dans le discours de Mauss, une autre fonction que celle de traduire la notion de techniques du corps en une réalité visible pour le lecteur, et de lui rendre compréhensible l'engagement personnel de l'individu dans une technique du corps.

32 Elle constitue, en effet, un guide méthodologique pour le chercheur, un moyen de quitter le « terrain aventureux de la psycho-physiologie des modes de la marche » et de revenir à son terrain et à la démarche (encore) d'observation ethnographique. Elle sert à entrer dans une réflexion d'ethnologue des techniques du corps, d'un ethnologue expérimenté, adulte et conscient des limites du savoir occidental. Cette posture ethnologique permet de corriger les limites inhérentes au regard éloigné, en prenant en compte le caractère hybride du geste humain, à la fois naturel et social, et son efficacité corporelle qui motive, pour l'individu lui-même, le recours au geste.

33 Ce n'est pas, en effet, l'attachement d'une signification à un geste fonctionnel, dont l'utilité naturelle se trouverait ainsi subvertie, détournée au profit d'une fonction symbolique, l'émission d'un signe compréhensible aux seuls indigènes, que l'anecdote donne à voir. Elle nous confronte à un phénomène de ritualisation d'une conduite naturelle, qui renforce son pouvoir sur celui auquel elle s'adresse. La ritualisation désigne, d'un point de vue éthologique, la « formalisation ou la canalisation adaptative d'un comportement à motivation émotionnelle [...] destinée à a) assurer une plus grande efficacité de la fonction d'avertissement et à en diminuer l'ambiguïté, tant d'un point de vue intraspécifique qu'interspécifique ; b) fournir des stimulants ou des déclencheurs de schèmes d'action plus efficace aux autres individus ; c) réduire les pertes à l'intérieur de l'espèce et d) servir de mécanismes de liaison sexuelle ou sociale » [31]. Le « dressage » de la jeune fille Maori lui permet de répondre à l'attente des jeunes hommes Maori, d'incorporer la forme technique de la parade sexuelle dans cette société. L'« onioni », en ce sens, est un procédé social de satisfaction d'une tendance naturelle. Il est une institution maori, mais il n'est pas pour autant une anti-nature, même s'il consiste à domestiquer le besoin en substituant les « exigences de l'homme » aux « urgences de l'animal » [32]. On ne peut, de ce fait, réduire la démarche en public de la jeune fille maori à une réalisation de la culture dont elle est le témoin, qu'il s'agisse de celle de la société maori, d'un genre, ou d'une classe d'âge. En tant qu'élément d'une conduite sexuelle, elle n'est qu'une variante d'un comportement humain qui, comme le signalait Charles Le Cœur, résiste à « la distinction entre l'action rituelle et l'action

utile, qui oppose deux points de vue plutôt que deux séries de faits... Un réflexe vital tel que serrer les poings est à la fois typiquement utile et typiquement expressif. Le geste le plus pratique suppose au moins un vouloir-vivre latent ; le poème le plus pur, une technique du gosier. Quand l'action utile s'épanouit en rite, quand le rite se contracte en action utile, ils ne font donc que prolonger, le premier l'élan de sensibilité, le second l'effort de technique sans lesquels ni l'un ni l'autre n'existeraient... À tous les degrés de l'action, il n'existe qu'une réalité : celle que Mauss appelle le « fait total » » [33]. Ainsi une vision « scientiste » conduit certains observateurs à faire « systématiquement abstraction des constructions sentimentales, de l'activité de jeu que, même chez les animaux, projette la vie sexuelle » [34].

34 C'est donc bien l'événement social, soit le renforcement de l'attirance sexuelle du corps individuel, que l'éducation Maori permet de produire plutôt que l'équipement culturel que représente le corps Maori du fait de son modelage que l'anecdote de Mauss valorise. Étudier les techniques du corps, c'est, dans ce cas, observer l'action que le corps exerce sur le corps, *c'est-à-dire sur lui-même*, et le pouvoir naturel et social que confère au corps son action sur lui-même dans un milieu naturel et humain donné. La comparaison, dans laquelle notre propre expérience corporelle sert d'étalon, fait bien apparaître cette efficacité du corps sur lui-même qui assure son ajustement physique à un certain milieu social. Ainsi, « le fait que nous marchons avec des souliers transforme la position de nos pieds ; quand nous marchons sans souliers, nous le sentons bien ». C'est ce qui justifie pratiquement l'observation ethnologique des techniques du corps. Notre compréhension est limitée, en effet, par nos propres techniques du corps : « Rien de plus vertigineux que de voir un Kabyle descendre avec des babouches. Comment peut-il tenir et ne pas perdre ses babouches ? J'ai essayé de voir, de faire, je ne comprends pas. Je ne comprends pas non plus d'ailleurs comment les dames peuvent marcher avec les hauts talons. Ainsi, il y a tout à observer, et non pas seulement à comparer » [35].

35 L'anecdote de l'« onioni » éclaire ainsi la valeur spectaculaire et l'efficacité sexuelle, éprouvée par l'expérience de la rue, que la jeune femme française confère à son corps en intégrant, à l'image de la star américaine, les talons hauts à sa démarche. Cette contribution de la culture matérielle à l'évolution du rapport public entre les sexes est confirmée, encore aujourd'hui, par le discours technique sur la mode féminine : « Juchée sur des talons hauts, la femme allonge sa silhouette, la rendant, selon les critères actuels de la mode et de la beauté, plus séduisante et plus élégante. Une femme en talons hauts adopte également une démarche bien différente que si elle chausse des souliers plats. Ses hanches se balancent de façon plus prononcée, augmentant ainsi, pour plusieurs, son attirance sexuelle » [36]. L'adoption des talons hauts par les jeunes filles françaises est ainsi le secret technique du changement de la marche de la passante parisienne [37].

36 L'anecdote de l'« onioni », en suggérant la valeur universelle de ce qui peut sembler une conduite localisée, un phénomène de mode occidentale, le résultat du développement technologique et de la rationalité scientifique, permet d'adopter un regard symétrique et de reconnaître l'utilité biologique de certaines conduites magiques des « primitifs ».

37 La magie pose, en effet, la « même question fondamentale » que l'« onioni » dès lors qu'il n'est pas possible de séparer le biologique et le social, l'agent humain et l'efficacité que son corps confère à l'usage du corps, le rite et la technique. Ce constat nous oblige à

prendre au sérieux la croyance locale « à l'efficacité non seulement physique mais orale, magique, rituelle de certains actes » [38], croyance fondée sur la seule expérience corporelle des individus, et donc méconnue d'un point de vue extérieur à cette expérience traditionnelle.

38 Le pouvoir éprouvé que donne au corps de l'individu, le toucher de la pierre ou la formule magique imposés par la tradition, est ce qui permet de comprendre certains exploits surhumains, d'un point vue occidental, du primitif telle la capture à la course d'un gibier très difficile, kangourou, émou, chien sauvage ou *opposum*. La technique du corps désigne de ce point de vue un moyen de renforcer la puissance de l'être humain sur les choses qui composent son environnement naturel, un instrument de la « résistance biologique » de l'individu. Cette prise en compte de l'efficacité du rite magique sur le corps de celui qui s'efforce de satisfaire ses besoins, la « confiance » qu'il procure à l'individu, et la puissance physique réelle qu'il confère au geste poursuivant des fins techniques et utilitaires révèle, encore une fois, un « art d'utiliser le corps humain » qu'oublie le savant à la recherche d'une explication de la conduite magique.

39 Comme le note avec sévérité Charles Le Cœur, le regard extérieur du touriste va ainsi souvent plus loin que « les raisonnements du savant étranger qui, au lieu de se contenter de noter comment les indigènes agissent, se demandent pourquoi il agirait de la sorte à leur place » [39]. Wittgenstein remarque qu'un ethnologue comme Frazer qui pense expliquer des rites en les rendant « vraisemblables pour des hommes qui pensent de façon semblable à lui », aboutit généralement à les expliquer par la superstition : « il est très remarquable que ces usages soient au bout du compte présentés pour ainsi dire comme des stupidités ». Or, rappelle Wittgenstein, dire que « ces actes se caractérisent par ceci qu'ils proviennent de conceptions erronées sur la physique des choses » est d'autant plus absurde que lorsque ces conceptions et un certain usage « vont ensemble, l'usage ne provient pas de la façon de voir, mais ils se trouvent justement tous les deux là » [40]. En d'autres termes, « on ne peut que *décrire* et dire : ainsi est la vie humaine » [41].

40 La fonction vitale de certaines manières d'agir, léguées par la tradition et augmentant la capacité physique de l'individu à agir sur son environnement, justifie donc leur description systématique et organisée en tant que techniques efficaces pour domestiquer son propre corps et le corps d'autrui. Elles justifient également l'attribution à la technique du corps d'une fonction écologique « d'adaptation [de l'individu] à un but physique, mécanique, et chimique » [42].

41 Le mode de compréhension des techniques du corps que restitue l'analyse du geste de Mauss interdit donc de les réduire à des formes de présentation de soi imposées par des contraintes de représentation sociale, naturalisées du fait de leur incorporation lors de la prime éducation, et ayant une signification identitaire. Les techniques du corps possèdent une véritable efficience, même si leur caractère traditionnel peut conduire, dans le monde moderne, à ne plus cultiver cette efficience, et donc à les oublier [43].

42 Elles constituent donc un milieu technique, créé par l'homme en domestiquant des objets et en s'appropriant son propre corps pour augmenter sa puissance d'agir sur lui-même et sur son environnement. La notion possède du même coup une très grande extension, puisqu'elle peut désigner aussi bien des rites de salutations, des conduites sexuelles, des disciplines corporelles, des savoir-faire utilitaires et des activités de loisir dès lors que ces comportements reposent tous sur un usage socialisé du corps en tant qu'« objet » et « moyen technique », en tant que rite et en tant qu'outil.

Conclusion : L'expertise des techniques du corps

43 La lecture attentive du texte de Marcel Mauss nous révèle, en même temps que les liens qui l'unissent secrètement à d'autres textes, la « niche écologique » où les techniques du corps peuvent prospérer. Par cette métaphore, Ian Hacking résume les quatre vecteurs principaux du succès d'une catégorie médicale, en tant que moyen d'identification d'une conduite. Ces quatre vecteurs sont l'existence d'une « taxinomie » scientifique, la mise en valeur d'une « polarité culturelle », la démonstration de l'« observabilité » de la catégorie et, *last but not least*, la reconnaissance de sa « réalité émotionnelle » [44]. C'est en ce sens que Marcel Mauss ne propose pas qu'une description scientifique de la notion de technique du corps mais fait ressentir à ses auditeurs et à ses lecteurs sa réalité sensible et sa valeur affective.

44 La séduction esthétique inhérente à la notion de techniques du corps, dès lors qu'elle est utilisée comme un moyen de sympathiser avec l'étranger, conduit souvent à oublier que « l'observateur fait partie de l'observation » [45], à oublier, donc, les dispositifs d'observation et de représentation dont le corps observant, comme le corps observé, font partie. Le corps d'autrui ne démontre rien sans un effort pour le faire parler, c'est-à-dire de le transporter devant un public et de le traduire en un exemple convaincant pour ce public. La notion de techniques du corps est inséparable de la manière dont les chercheurs, sociologues, historiens ou ethnologues traduisent cette notion en des objets, présentent des échantillons de techniques du corps, et font ressentir leur réalité esthétique. Ce dispositif de mise en scène, en soumettant le corps à la raison graphique [46], qu'il s'agisse de celle du texte ou de l'image, facilite la réduction du corps à une image du corps, image exemplaire de la culture d'un groupe humain.

45 Deux limites épistémologiques caractérisent ainsi l'usage, aujourd'hui courant, de la notion dans l'explication sociologique :

46 – La focalisation sur le corps comme lieu de la technique du corps. Comme le note Jean-Pierre Séris, la juste compréhension ethnologique de la notion suppose une modification radicale du concept de technique « à la fois en extension et en compréhension » [47]. Pour Séris, en effet, le phénomène de technicisation du corps étudié par Mauss désigne « l'insertion des corps dans le système de normes et de techniques qui les rend opérants et efficaces est ce sans quoi aucune technique ne pourrait avoir prise sur le monde » [48]. Ce que Mauss propose de penser, donc, ce n'est pas seulement l'impact de l'outil sur le corps, mais l'usage de techniques et de normes qui ne sont pas déposées dans le corps mais dans le contexte où il agit. D'une certaine manière, se focaliser sur le corps, c'est oublier la construction sociotechnique de la situation qui lui permet d'être efficace [49].

47 – L'expurgation de la magie. Comme le souligne Laurent Thévenot, tout ce qui dans le texte valorise l'efficacité réelle qu'un corps peut acquérir sur lui-même, sa puissance étonnante au regard de la culture occidentale est, le plus souvent, écarté. Le régime de lecture choisi et l'interprétation du discours de Mauss privilégient ainsi, dans la continuité de toutes les anecdotes qui font voir au lecteur les indices corporels de l'éducation, les traces que le corps conserve de la discipline collective, la conformation de l'usage individuel du corps à des contraintes de représentation collective. Les anecdotes qui se situent dans un autre tout autre registre de l'action que celui de la représentation, puisqu'elles mettent l'accent sur l'efficacité éprouvée de savoirs traditionnels, qu'il s'agisse des techniques de chasse des aborigènes australiens, ou de la technique thérapeutique du crachat, sont alors systématiquement ignorées [50].

48 Réintroduire le point de vue de l'action, c'est-à-dire prendre en compte tant la situation dans laquelle le corps est engagé que la personne qui habite ce corps permet de ne pas réduire les techniques du corps à des indicateurs culturels, et le corps à l'image du corps. Elle interdit d'ignorer le fondement biologique des techniques du corps, et à travers l'analyse des émotions que suscite notre adaptation au milieu humain, le problème éthique que pose la l'authentification de la normalité d'une conduite. Qu'il s'agisse d'une « opération esthétique » et d'une « marque tribale » [51] traditionnelles ne justifie pas, pour l'observateur contemporain, l'excision du clitoris. Elle ne peut en aucune façon, du point de vue de notre expérience personnelle, prétendre au rang de « technique du corps », faisant partie de « l'art d'utiliser le corps humain ».

49 Cette relativisation de la notion de techniques du corps oblige à associer à l'idée d'un processus de perfectionnement technique de l'usage du corps – « l'ensemble des habitus du corps est une technique qui s'enseigne et dont l'évolution n'est pas finie. La technique de la nage se perfectionne chaque jour » [52] – celle du « processus de civilisation », au sens décrit par Norbert Elias, et l'obligation d'autocontrôle de notre agressivité et de nos plaisirs qui le définit. On ne peut aujourd'hui parler des techniques du corps sans prendre en compte l'action des individus sur leur propre corps pour « fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi à soi » [53].

NOTES

1.. Claude LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966, p. X-XI.

2.. La notion de techniques du corps est ainsi utilisée en France, à partir des années 1980, comme une confirmation de la théorie de l'habitus élaborée par Bourdieu, c'est-à-dire de l'incorporation par les individus du système de dispositions caractéristique de leur identité sociale. Dans ce cadre, les techniques du corps constituent l'expression visible d'un habitus de classe et de sexe. Voir Christine DETREZ, *La Construction sociale du corps,* Paris, Seuil, 2002, coll. « Points », p. 143-144. On sait que Bourdieu emprunte son usage du terme d'habitus, en tant qu'« habitude mentale », « grammaire génératrice des conduites », à Panofsky (*Postface* à Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, p. 159-160) plutôt qu'à Mauss qui, pourtant, le mobilise explicitement (TC, p. 368).

3.. Nathan SCHLANGER, « Le fait technique total », *Terrain* n° 16, mars 1991, p. 114-130, note que Marcel Mauss réunit, « d'un simple coup de plume », sous le vocable de techniques du corps, « des impressions recueillies pendant la guerre, ses cours de gymnastique, sa façon de nager comme un bateau à vapeur, les jeunes filles qu'il observe au cinéma, en Amérique, ou encore marchant dans les rues de Paris. Il y ajoute un récit ethnographique, un mythe australien, et une définition trouvée dans *l'Encyclopaedia Britannica* ». Benoit Goetz parle ici-même de « bric-à-brac ».

4.. Voir Bruno KARSENTI, « Techniques du corps et normes sociales : De Mauss à Leroi-Gourhan », qui rappelle justement que « c'est au croisement du vital et du social que la réalité technique de l'homme se configure », in *Intellectica*, 1998/1-2, 26-27, p. 227-239.
5.. Il s'agit d'une conférence faite le 17 mai 1934 au siège de la Société française de psychologie à Paris, à l'invitation d'Ignace Meyerson.
6.. « Les techniques du corps » (TC dorénavant pour l'ensemble du numéro), p. 372.
7.. « *Je dis bien les techniques du corps...* » (TC, p. 335) est la première phrase du texte publié.
8.. « *Je veux vous faire part d'une partie de mon enseignement qui ne se retrouve pas ailleurs* » (*ibid.*).
9.. Le « récit de découverte » scientifique se distingue de la biographie scientifique romancée, en ce qu'il désigne « des fragments écrits à la première personne insérée dans le fil du discours scientifique ou à des présentations scientifiques autonomes » (Jacqueline THIRARD et Nathalie RICHARD (sld), *La Découverte et ses récits en sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 5) C'est un genre de récit qui consiste dans la dramatisation rétrospective par le savant lui-même des circonstances d'une découverte à laquelle il confère la valeur d'un geste de fondation ou de refondation scientifique d'une discipline.
10.. TC, p. 368.
11.. Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste (1934)*, Paris, Rivages, 1987.
12.. « The gift of accidentally finding valuable or agreeable things (from its possession by the heroes of the *Three Princes of Serendip*) » selon *Webster's New Encyclopedia Dictionary*.
13.. Georges GAMOW, *La Gravitation*, Paris, Payot, 1962, p. 11-13.
14.. BERGSON, cité par Clément ROSSET, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 62.
15.. *Ibid.*, p. 63.
16.. TC, p. 368. L'école de sociologie fondée par Robert Park en 1916 à l'Université de Chicago est la première à constituer la ville en « laboratoire naturel » du sociologue (Voir *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, p. 13).
17.. Sigmund FREUD, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, p. 132. Dans la Vienne de 1900, l'étiquette corporelle suffit à faire de la découverte malencontreuse ou volontaire du mollet féminin une occasion d'excitation érotique.
18.. François TRUFFAUT, *L'Homme qui aimait les femmes*, 1977.
19.. Cette reconnaissance de la situation est facilitée par le fait qu'il s'agit aujourd'hui d'un lieu commun cinématographique, mobilisable comme tel. Le cadrage en plan moyen de la démarche ondulante de Tippi Hedren ouvre ainsi *Birds* (*Les Oiseaux*), 1963, d'Alfred Hitchcock et *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*), 1964, du même auteur. Notons qu'un film comique italien, *Un Americano a Roma, 1954*, de Steno met en scène le discours même de Mauss, en illustrant sur le mode voyeuriste – la caméra cadrant le balancement des hanches d'une jeune femme qui la précède dans une rue de Rome – le succès de la démarche féminine « américaine » chez les jeunes filles romaines.
20.. C'est bien effet à l'image du corps féminin, à la démarche adoptée en public par la femme « moderne », incluant au-delà de la marche, la « position des bras, celle des mains pendant qu'on marche » à laquelle Marcel Mauss fait allusion. Comme le montre la progression de sa démonstration, il s'agit d'une démarche «féminine » – et non simplement d'une démarche « d'infirmière » – libérée de l'étiquette corporelle imposée à la jeune fille « élevée au couvent » qui « marche généralement les poings fermés ». Les poings fermés ramenés sur la poitrine s'opposent ici à l'ouverture des épaules et à

la projection du buste en avant, avantageuse pour la poitrine et accentuant le mouvement des hanches (comme le montre la démarche du mannequin).

21.. Jacqueline THIRARD et Nathalie RICHARD, *op. cit.*, p. 302.

22.. *Ibid.*

23.. Laquelle justifie, en contrepartie, l'équivalence établie par Kenneth Burke entre le discours et le discours littéraire. Voir Joseph R. GUSFIELD (ed.), Kenneth BURKE, *On Symbols and Society*, Chicago and London, The University of Chicago Press, p. 35 : « les deux discours sont identiques en ce qu'ils dramatisent, en utilisant une grammaire et une rhétorique des motivations, et en confrontant des représentations à la fois symboliques et utilitaires ».

24.. I. MEYERSON, *Les Fonctions psychologiques et les Œuvres*, Paris, Vrin, 1948, p. 19. Meyerson renvoie précisément à l'anecdote dans sa note.

25.. LÉVI-STRAUSS, p. XXIII. Le danger de confirmer, ce faisant, « toutes les illusions qui s'attachent à la notion de "personnalité modale" et de "caractère national" » est souligné par Lévi-Strauss.

26.. TC, p. 369.

27.. Marcel MAUSS, *Manuel d'Ethnographie* (1947) (dorénavant ME), Paris, Payot, 1989, p. 117.

28.. LÉVI-STRAUSS, dans la continuité du texte de Mauss, souligne la pertinence de cette application de la notion de mana au sex-appeal : « *[...] D'une personne nous disons qu'elle a "quelque chose" et quand le slang américain attribue à une femme du "oomph", il n'est pas sûr, si l'on évoque l'atmosphère sacrée et toute imbue de tabous qui, en Amérique plus qu'ailleurs, imprègne la vie sexuelle, que nous soyons très éloignés du sens de mana* », *op. cit.*, p. XLIV.

29.. Voir Elsdon BEST (1856-1931), *The Maori*, reprint of the first edition of 1924, AMS Press, New York, 1979, p. 408. « *Native women adopted a peculiar gait that was acquired in youth, a loose-jointed swinging of the hips that looks ungainly to us, but was admired by the Maori. Mothers drilled their daughters in this accomplishment, termed ONIONI, and I heard a mother say to her girl : "Ha ! Kaore koe e onioni" when the young one was neglecting to practise the gait* ». La suite confirme sans ambiguïté le sens sexuel du balancement.

30.. Jacob VAN UEXKÜLL, *Mondes animaux et mondes humains*, Paris.

31.. Julian HUXLEY, *Le Comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9.

32.. Gilles DELEUZE, *Instincts et institutions*, Paris, Hachette, 1953, p. XI

33.. Charles LE CŒUR, *Le Rite et l'Outil (1939),* Paris, PUF, 1969, p. 18-19.

34.. *Ibid.*, p. 32.

35.. TC, p. 382.

36.. Danielle ARSENAULT, « Les hauts et les bas des talons hauts », http://www.servicevie.com © Médias Transcontinental inc., 2004. Il s'agit d'un site d'information féminine sur la santé, l'alimentation et la sexualité.

37.. Les archives Pathé-Gaumont contiennent un document d'actualités des années 1920 présentant « L'inconvénient des talons hauts », un petit film de 1920 qui montre les jambes d'une femme qui fait des allers et retours (cote 000GE 02417), Gaumont, 1mn 55, Muet.

38.. TC, p. 370.

39.. Charles LE CŒUR, *Le Rite et l'Outil (1939),* Paris, PUF, 1969, p. 33.

40.. Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarques sur le* Rameau d'or *de Frazer*, Paris, 1982, p. 19 et p. 14.

41.. *Ibid.*, p. 15.
42.. TC, p. 372.
43.. Il en va ainsi de l'anecdote du crachat dont, selon Mauss, nous avons désappris l'efficacité thérapeutique. Mauss s'y met en scène lui-même sous la figure du guérisseur apprenant à un enfant à cracher pour se débarrasser d'une bronchite chronique. TC, p. 383.
44.. Ian HACKING, *Les Fous voyageurs*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond/Le Seuil, 2002, p. 10-11.
45.. LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. XXVII.
46.. Jack GOODY, *La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979.
47.. Jean-Pierre SÉRIS, *La Technique*, Paris, PUF, 1994, p. 125.
48.. *Ibid.*, p. 128.
49.. Christine de France désigne, sous le terme de « chaîne », la « jonction entre les corps, entre les éléments matériels du procès, sans laquelle l'objectif des agents de l'action ne saurait être atteint » et souligne la nécessité de tenir compte de cette chaîne, souvent, dans un premier moment, « invisible » de l'extérieur. Christine DE FRANCE, *Anthropologie et cinéma*, Paris, MSH, 1982, p. 169.
50.. L, Thévenot, « Le régime de familiarité des choses en personne ». *Genèses*, n° 17, p. 72-101, 1994. La lecture qu'il propose du texte de Marcel Mauss est très éclairante.
51.. ME, p. 97.
52.. ME, p. 30
53.. Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2000, Tome IV, p. 213.

RÉSUMÉS

L'analyse de l'anecdote dans laquelle Marcel Mauss relate sa découverte des techniques du corps permet d'interroger les limites des interprétations des techniques du corps qui réduisent le corps à un indicateur culturel, un lieu de mémoire, ou un outil de communication, sans tenir compte de la situation dans laquelle l'individu est engagé. Elle montre la nécessité de réintroduire, comme le voulait Mauss lui-même, l'observateur dans l'observation et d'interroger les instruments d'observation (les dispositifs) que ce chercheur utilise et dont le corps observant, comme le corps observé, font partie. Elle confirme, ce faisant, les enjeux éthiques et esthétiques de l'authentification des techniques du corps.

Reading « Les techniques du corps » or Sex and Science. The Authentication of the Body Techniques as an Epistemological Problem. The deconstruction of the anecdote through which Marcel Mauss stages his discovery of body techniques helps to better understand the limits of the conréventional interpretations of the text, which focus on the body seen as a cultural token, a heritage or a tool of communication, without paying attention to the involvement of the body in a situation. It reminds us of the necessity to observe the observer, as Marcel Mauss wished it, and to consider the arrangements that encompass the body of the observer, as well as the body he looks at. It brings confirmation of the ethical and esthetical issues linked to the authentication of the body techniques.

Leer a Mauss o la ciencia y el sexo. La autensificación de las técnicas del cuerpo y sus consecuencias epistemológicas“.El análisis de la anécdota en la que Marcel Mauss cuenta su descubrimiento de las técnicas del cuerpo permite interrogar los límites de las interpretaciones de las técnicas del cuerpo. Estas reducen el cuerpo a un indicador cultural, un lugar de memoria o un medio de comunicación, sin que se tome en consideración la situación en la que participa el individuo. Muestra la necesidad de volver a introducir, como lo quería el mismo Mauss, al observador dentro de la observación y de interrogar los instrumentos de observación (los dispositivos) de los que se vale este estudioso y a los que pertenecen tanto el cuerpo que observa como el cuerpo observado. Confirma asimismo las consecuencias éticas y estéticas de la autentificación de las técnicas del cuerpo.

Wie erlaubt es die Entdeckung dieses Konzeptes der „Körpertechniken“ durch Marcel Mauss, die Grenzen der Interpretation zu hinterfragen? Der Körper wird so zum kulturellen Hinweis, zum Ort der Erinnerung oder zum Kommunokationsmittel reduziert und die Situation, in der der Einzelne engagiert ist, wird nicht berücksichtigt. Der Artikel beweist also die Notwendigkeit, den Beobachter in die Lage der Beobachtung zurückzuversetzen, die Werkzeuge der Beobachtung in Frage zu stellen, wie es Marcel Mauss selbst wollte.

AUTEUR

JEAN-MARC LEVERATTO

Jean-Marc Leveratto est professeur de sociologie à l’Université Paul Verlaine de Metz. Ses recherches portent principalement sur les arts du spectacle. Il a publié en 2000, *La Mesure de l’art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute. Et en 2006, *Anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute.