

Les techniques du corps et le cinéma.

De Marcel Mauss à Norbert Elias

Jean-Marc Leveratto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/793>

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, « Les techniques du corps et le cinéma. », *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/793>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

Les techniques du corps et le cinéma.

De Marcel Mauss à Norbert Elias

Jean-Marc Leveratto

- 1 Peu de commentateurs ont remarqué que le texte de Marcel Mauss est, à sa manière, une contribution à l'anthropologie de la technique cinématographique.
- 2 L'anecdote de la « révélation » des techniques du corps n'est pas qu'une invitation à réfléchir l'influence culturelle de l'industrie cinématographique à travers sa capacité à transporter et à diffuser en France à la fois une nouvelle mode féminine et une nouvelle forme de conduite féminine en public¹. Elle est une stimulation à observer le loisir cinématographique comme un « fait total », un fait qui « s'incarne dans une expérience individuelle » de spectateur, et qui appelle « une anthropologie, c'est-à-dire un système d'interprétation rendant simultanément compte des aspects physique, physiologique, psychique et sociologique de toutes les conduites »².
- 3 En tant que catégorie d'observation ethnographique, la notion de « techniques du corps » constitue, en effet, un instrument de compréhension de la conduite du spectateur, et du plaisir qu'il retire du cinéma, par la mise en relation du corps de l'individu avec les objets qui composent le spectacle cinématographique³. L'étude, du point de vue des techniques du corps du spectateur et de l'acteur, de la « configuration » formée par le spectateur, l'écran et les corps des êtres humains (et des animaux) dont il restitue la présence, éclaire sa « capacité à susciter des émotions » par l'intermédiaire de « l'accroissement de l'autocontrôle » qu'elle exige du spectateur⁴. Le plaisir du spectacle est ainsi inséparable d'un savoir du corps et d'un contrôle des émotions qu'il nous procure. L'application du texte de Marcel Mauss à l'expérience cinématographique permet, en ce sens, de mieux comprendre l'usage du corps comme instrument de mesure technique, esthétique et éthique de la qualité cinématographique.
- 4 Les techniques du corps ne désignent pas que la gestuelle observable dans les comportements en public et les savoir-faire traditionnels utiles à la vie domestique, professionnelle et sociale. Elles incluent aussi les « techniques de repos actif » qui relèvent, selon Mauss, à la fois de « l'esthétique » et des « jeux du corps »⁰, un genre de techniques du corps qui passent souvent inaperçues aux yeux des lecteurs de Mauss, alors

qu'elles constituent une catégorie opératoire empiriquement et utile méthodologiquement pour la sociologie du loisir moderne. La « danse enlacée » est, par exemple, souligne Marcel Mauss, une technique de détente qui, parce qu'elle est « un produit de la civilisation moderne d'Europe », contredit la division traditionnelle des techniques du corps entre les sexes⁰. La notion de technique du corps est donc pertinente pour appréhender des actes traditionnels qui ne sont pas effectués dans un but utilitaire, ni sous la contrainte de l'expression obligatoire des sentiments, mais pour le plaisir qu'ils nous procurent.

- 5 Il importe, en ce sens, d'éviter la neutralisation fréquente dans la transmission pédagogique du texte de Marcel Mauss de l'importance des techniques de corps qui constituent des « arts d'existence »⁰ et, notamment, de l'importance des techniques du plaisir sexuel. Cette neutralisation est observable dans le discours de Mauss lui-même lorsqu'il choisit, à la fin de sa longue classification des techniques, le terme de « techniques de la reproduction » pour désigner les techniques sexuelles. Il sacrifie ainsi, dans sa formulation, au « plan » naturel ou divin de la procréation, le « but » subjectif qu'est le plaisir⁰.
- 6 C'est ce « but » qu'il souligne, pourtant, en affirmant, avec force, que « rien n'est plus technique que les positions sexuelles. Très peu d'auteurs ont eu le courage de parler de cette question ». L'hommage scientifique qu'il rend en ce sens à Friedrich Krauss, pour « avoir publié sa grande collection d'*Anthropophyteia* »⁰ témoigne que c'est bien l'« *ars erotica* » – qu'on pourrait, si l'on reprend les termes mêmes de Mauss sur le corps-instrument, caractériser comme « l'art pour l'art » du rapport sexuel – que Mauss entend valoriser.
- 7 La valorisation implicite de la « technicité » des positions sexuelles par Marcel Mauss, de l'*ars amatoria*, l'art de faire l'amour – « attouchements par sexe, mélange des souffles, baisers, etc. »⁰ – nous confronte au rôle culturel de l'ethnologue, et de la manière dont il participe, par la connaissance qu'il apporte, à la « culture de soi » des spectateurs auxquels il s'adresse. La conférence, puis l'article de Marcel Mauss, constituent en effet un discours adressé non seulement à des chercheurs, mais à des personnes auxquelles il propose des outils de compréhension de leur propre conduite. La parole de Mauss fait partie du « discours sur la sexualité » étudié par Foucault, d'un discours qui démontre l'importance de la sexualité et du fait d'en parler, et qui constitue un dispositif de normalisation du plaisir sexuel. Cette « normalisation » du plaisir sexuel, que l'on ne considère souvent que sous l'angle de son contrôle médical et social, a en même temps une fonction positive d'humanisation du rapport sexuel, en contribuant à la reconnaissance du droit des personnes au plaisir.
- 8 Appréhender, en effet, la sexualité comme une pure technique de reproduction, ou la marche comme une pure technique de locomotion, c'est oublier les « techniques de soi » qu'elles constituent pour les individus⁰. Cette posture n'est pas acceptable d'un point de vue anthropologique, car elle fait disparaître le corps propre de l'individu, et par là-même, les émotions, plaisir et douleur, qu'il lui fait éprouver. Une forme traditionnelle de « copulation » constitue sans aucun doute une « technique de reproduction sexuelle », mais il est impossible de la considérer comme une « technique du corps » pour la personne concernée, si l'on ne prend pas en compte son exploration personnelle du plaisir corporel⁰.

- 9 La reconnaissance par Marcel Mauss des techniques du plaisir sexuel est, dans cette perspective, « anthropologie de soi »⁰. Et son geste nous stimule à d'explorer les autres techniques de plaisir répandues dans la société occidentale.
- 10 Marcel Mauss rappelle, dans le *Manuel d'Ethnographie*, l'absence de frontière précise entre les techniques du corps et les activités artistiques. En effet, « il est très difficile de distinguer les phénomènes esthétiques des phénomènes techniques » puisqu'ils ne constituent parfois que deux manières différentes de se comporter vis-à-vis d'un même objet, « par rapport à son but physique » ou « par rapport à la recherche de sensation esthétique »⁰. L'importance exclusive donnée à la danse dans la conférence sur les techniques du corps s'explique par le cadre de l'exposé, qui interdit de s'étendre sur le plaisir artistique, et le lieu commun esthétique qu'elle constitue en tant qu'objet spectaculaire, à la fois exemplaire du concept de technique du corps et commune à toutes les sociétés observées, véritable trait d'union esthétique entre tous les peuples.
- 11 Image efficace de l'art d'utiliser le corps humain, la danse est, en effet, une technique artistique qui fait l'économie de la manipulation d'un outil et de son application à une matière. Le corps est le seul instrument de cet art : « la danse est une technique du corps qui comporte un mouvement esthétique »⁰. La parole de Mauss – « Avant les techniques à instruments, il y a l'ensemble des techniques du corps »⁰ – se fait ainsi l'écho de celle de Curt Sachs, dont l'*Histoire de la danse*, que Mauss recommande chaleureusement, lors de sa conférence, à ses auditeurs, et qui s'ouvre par ces mots : « Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps »⁰. La danse offre donc un accès privilégié à l'activité esthétique, en tant qu'utilisation du corps pour le plaisir qu'il permet de produire, à la différence d'activité technique, dans laquelle le corps nous sert à maîtriser notre environnement matériel et humain⁰. Elle est, en effet, une réalité universelle, et un moyen privilégié de l'approche ethnologique des phénomènes esthétiques. Elle constitue un modèle de compréhension de ces phénomènes, qui forment « une des plus grandes parties de l'activité humaine sociale et non simplement individuelle ».
- 12 Le phénomène esthétique se définit, en effet, par « la présence de la notion de beau »⁰ et l'un des meilleurs critères pour identifier la part d'esthétique dans un objet ou dans un acte est « la distinction aristotélicienne, la notion de *theoria* : l'objet esthétique est un objet que l'on peut contempler, il y a dans le fait esthétique un élément de contemplation, de satisfaction en dehors du besoin immédiat, de joie sensuelle mais désintéressée »⁰. Or la danse combine visiblement ces deux éléments : « un élément sensoriel correspondant aux notions de rythme, d'équilibre, de contrastes et d'harmonie ; et un élément de *theoria* : la danseuse se voit danser et en éprouve de la joie ». Exemplaire des arts musicaux, « la notion fondamentale d'art des Grecs comme en témoignent le *Phèdre* et la *République* », la danse permet d'éprouver l'universalité de l'art – « l'homme est un animal rythmé » – et de vérifier, à travers l'observation des rituels festifs, que « l'œuvre d'art, l'œuvre musicale, occupent une place beaucoup plus grande dans les sociétés exotiques que chez nous »⁰.
- 13 Le point de vue symétrique qu'autorise la danse interdit tout aussi bien d'opposer les arts premiers aux arts occidentaux que les artistes aux spectateurs. Ces derniers sont, en effet, eux aussi « animés par le rythme » de la danse, et « participent au drame »⁰. Une danse devra donc être appréhendée dans tous ses éléments, « danse elle-même, chœur et spectateurs ; musique, le mime qui commande tout, et l'effet obtenu sur les spectateurs. Notez les détails, les silences et les immobilités »⁰.

- 14 Jean Duvignaud a très fortement valorisé, en France, l'apport de la pensée de Marcel Mauss sur la magie pour analyser le phénomène festif et le spectacle théâtral. Mais il a, ce faisant, sacrifié la prise en compte du savoir technique du corps mobilisé par les participants au profit de l'expérience du lien social que la fête et le théâtre permet de ressentir. Il a ainsi contribué à rigidifier l'opposition entre « l'attitude passive, réceptrice de l'individu situé dans le contexte sémiotique où l'on lit la poésie, où l'on écoute la musique et regarde le ballet » et la pratique d'une activité artistique, au principe de la condamnation de la « société du spectacle »⁰.
- 15 Or, la conférence de Marcel Mauss nous invite à relativiser cette opposition, en nous proposant non seulement d'étudier les techniques du corps mises en œuvre par les artistes du spectacle occidental, mais d'appréhender les arts du spectacle occidentaux comme des techniques du corps du spectateur, des manières de savoir se servir de son corps pour en retirer du plaisir. Dans l'approche proposée, l'exercice physique de la danse se différencie bien entendu de la vision d'un ballet, dans laquelle le spectateur assiste immobile à prestation d'un danseur. Mais un certain type d'engagement corporel et une certaine posture cognitive sont les conditions rituelles de la réussite du moment de plaisir que constitue la technique du ballet. Ce savoir rituel est bien décrit par Edward Denby, considéré comme l'un des plus grands critiques américains du ballet, dans ce passage où il distingue le ballet de la pantomime : « Dans le ballet, il existe une différence dans la manière dont le spectateur regarde le mouvement. Il n'identifie pas les gestes en se référant à la vie réelle, il ne recherche pas dans chaque pose une allusion descriptive bien définie. Il regarde la séquence de mouvements en tant que danse. Il y a une sorte de suspension du jugement, une attente et une interrogation jusqu'à ce que la danse soit achevée, jusqu'à ce que le danseur arrive à une position de repos. Quand la danse est terminée, on la comprend alors comme un tout ; on comprend la qualité de l'activité du danseur, la qualité de son arrêt, dans le jeu entre les deux réside la signification du solo, le commentaire qu'il vient de fait du thème général du ballet. On a compris la danse comme une mélodie, comme une continuité avec un début et une fin. Il s'agit d'une signification non verbale, comme la signification de la musique »⁰. Le même Edwin Derby souligne, dans un accord parfait avec le texte de Mauss, la combinaison d'un élément sensoriel qui rend le plaisir du ballet accessible à tous du fait – « vous n'avez pas besoin de savoir des choses sur le ballet pour y prendre plaisir, tout ce que vous avez à faire est de regarder » – et d'une culture technique du ballet qui augmente, grâce à la *theoria*, le plaisir de la participation, car « si vous êtes sensible, vous découvrirez que vous avez envie d'y retourner. Quand vous y allez de façon répétée, vous commencez à reconnaître ce que vous aimez, et à y être attentif la fois suivante. De cette façon, vous commencez à savoir des choses sur le ballet, vous connaissez un procédé parce que vous y avez réagi, vous savez cela au moins de lui. Même si personne n'est d'accord avec vous, vous savez cela au moins pour vous-même »⁰.
- 16 Les techniques du corps, si l'on adopte cette perspective, ne désignent pas seulement des objets spectaculaires dont je peux étudier la morphologie et la genèse, mais les manières de savoir utiliser mon corps qui me permet de tirer plaisir de l'usage de son corps par l'artiste. Le cinéma, de ce point de vue, n'est pas qu'un lieu de visualisation et un moyen d'imitation de techniques du corps. Il représente lui-même une « technique de repos actif », une occasion de « sensations heureuses » que ne peut comprendre « quiconque qui ne peut accepter de contempler la conduite humaine autrement que d'un point de vue rationaliste »⁰.

- 17 Une anecdote extraite des mémoires de Cléo de Mérode, une danseuse de la Belle Époque renommée internationalement pour sa beauté, est une bonne manière d'introduire à l'exploitation cinématographique des techniques du corps. Sollicitée par Charles Lemire, « ancien résident de France en Indochine » et directeur du théâtre asiatique de l'exposition de 1900, elle accepte de créer de toutes pièces un spectacle de danses cambodgiennes à l'intention de ce théâtre :

Le cinéma, qui faisait ses débuts à Paris, m'offrit une chance inespérée : l'affiche d'une salle des boulevards annonçait des danses cambodgiennes. J'entrai et je notai avec soin tous les gestes des danseuses, qui n'étaient peut-être pas d'un Extrême-Orient très authentique, mais qui évoquaient fort bien l'art hiératique des étranges petites ballerines sculptées sur les palais d'Angkor.

[...] Il est amusant de noter que, peu de temps avant l'ouverture de l'Exposition, la société du Phono-Cinéma-Théâtre, nouvellement fondée, me pressa de signer un contrat lui assurant le droit exclusif de me filmer dans ce qu'on appelait des « poses cinématographiques ». C'est-à-dire que je posai dans l'atelier de cette société les attitudes de plusieurs de mes danses ; des clichés mis bout à bout on faisait de petits films qui furent projetés sur la plupart des écrans existants à Paris ⁰.

- 18 L'anecdote est intéressante car elle resitue la genèse du spectacle cinématographique non dans la continuité du cinéma scientifique, et de sa visualisation de la locomotion humaine et animale, ou de la féerie, et de ses effets spéciaux, mais dans celle du théâtre commercial et de son exploitation du corps en tant qu'objet sexuel et culturel. C'est cette efficacité esthétique du corps cinématographique, qu'il a éprouvée sur lui-même, que confirme le récit par Marcel Mauss de sa révélation de la diffusion en France, par l'intermédiaire du cinéma, de la démarche des « jeunes filles américaines ».
- 19 Le moment historique dans lequel s'intègre le discours de Marcel Mauss – les années 1930 – est le moment où le marché du cinéma parlant vient de s'établir et où le *feature film*, le « grand film » parlant, avec son générique et sa bande musicale, devient l'instrument de mesure du spectacle cinématographique qu'il est encore pour nous. Celui auquel il se réfère – les années 1920 –, le moment de sa découverte, est celui de l'exploitation du « grand film » muet, le premier *feature film* que l'adaptation, à partir de 1912, du système théâtral de la star au cinéma a imposé comme la norme du cinéma de qualité ⁰. Le perfectionnement technique du récit filmique a peu à peu condamné la production de courts métrages, qui ne répondent plus aux attentes du public adulte, mais non leur exploitation, notamment celle des courts métrages burlesques qui faisaient la joie des soldats de la Grande Guerre en permission, et dont les chefs-d'œuvre vont continuer à circuler, en première partie, dans les salles commerciales, ou comme programme dans les cinémas paroissiaux. Mauss se réfère donc à une expérience de spectateur qui a vu le film américain s'imposer en France par son inventivité visuelle – la science du montage de David W. Griffith et de Thomas Ince – mais aussi par son exploitation du jeu d'acteurs confirmés.
- 20 Cette exploitation fût d'abord celle de la curiosité du public vis-à-vis d'artistes célèbres dont la caméra permet, pour un prix modique, de découvrir le jeu, une situation qui a permis à Adolphe Zukor de démontrer – à travers le succès remporté par l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre, *La Reine Élisabeth*, dont Sarah Bernhardt interprète le rôle-titre –, la possibilité d'allonger la durée du spectacle cinématographique en produisant « des histoires célèbres servis par des acteurs réputés », *Famous Players in Famous Plays* ⁰. Mais elle est aussi, comme le montre l'exemple

de Charlie Chaplin, l'exploitation d'un talent physique particulier, que son adaptation à l'écran rend particulièrement appréciable pour le spectateur.

- 21 La technique cinématographique constitue, de ce point de vue, un moyen à la fois de magnifier la compétence personnelle d'un acteur et d'augmenter la sensibilité aux techniques du corps d'un spectateur curieux de la conduite d'autrui :

Il est bien clair par conséquent que la nature qui parle à la caméra est tout autre que celle qui s'adresse aux yeux. Autre surtout parce que, à l'espace où l'homme agit avec conscience, elle substitue un espace où son action est inconsciente. S'il est banal d'analyser, au moins globalement, la façon de marcher des hommes, on ne sait rien assurément de leur attitude, dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se joue réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes la fluctuation de nos diverses humeurs^o.

- 22 La caméra rend ainsi possible une singularisation du jeu de l'acteur, en stabilisant des impressions fugitives et en nous permettant d'explorer visuellement des gestes dont nous ne contrôlons pas l'expression ni la perception. Le corps, par le moyen du cadrage, devient un objet que nous pouvons scruter avec plaisir et dont nous pouvons apprécier la manipulation technique sur la seule base de l'objectivation de notre expérience personnelle. La caméra fixant le dos, agité par les vomissements, de Charlot penché par dessus le bastingage du bateau de *L'Immigrant* nous fournit ainsi matière à rire quand elle nous révèle, en changeant l'angle de vue, que ce qui nous communiquait un sentiment de nausée n'est que le geste technique du pêcheur à la ligne^o. De même ce n'est pas le procédé technique du fondu - métamorphosant Charlot en une poule - qui rend particulièrement plaisante la scène de l'hallucination causée par la faim du compagnon de Charlot qui se précipite sur lui pour le manger dans *La Ruée vers l'or*, mais la correspondance physique entre la démarche de Charlot et celle d'une poule que la caméra nous permet, pour ainsi dire, de détailler^o.

- 23 Il est clair, en ce sens, que le succès commercial du cinéma des premiers temps ne résulte pas que de la mobilisation spontanée par les acteurs de cinéma de techniques théâtrales de jeu dont ils avaient éprouvées l'efficacité sur le public de théâtre. En stimulant les acteurs à utiliser les possibilités offertes par la caméra, la nécessité de s'attacher un public de jour en jour plus exigeant a entraîné l'élaboration de techniques du corps cinématographiques, à d'un « art d'utiliser le corps humain » exploitant l'expérience sensorielle des spectateurs « ordinaires » auxquels le spectacle cinématographique s'adressait, et notamment leur expérience de la ville.

- 24 Charlie Chaplin attribuait ainsi son inspiration artistique à sa mère « restant à sa fenêtre pendant des heures et regardant la rue ». C'est en la regardant regarder qu'il a appris non seulement « à traduire les émotions avec mes mains et mes figures et ma figure, mais aussi à étudier l'homme. Elle avait quelque chose dans son observation. Ainsi elle avait vu Bill Smith descendre dans la rue le matin. Elle disait : voici Bill Smith. Il traîne les pieds et ses bottines ne sont pas cirées. Il paraît en colère, je parie qu'il s'est battu avec sa femme et parti sans déjeuner. La preuve, c'est qu'il rentre dans une pâtisserie pour prendre un café et un petit pain. Et invariablement, dans la journée, j'apprenais que Bill Smith s'était battu avec sa femme. Cette façon d'observer les gens était la chose la plus précieuse que ma mère pouvait m'apprendre, car c'est de la sorte que j'ai connu ce qui paraît drôle aux gens ». Le spectacle de la rue est donc un moyen de se former à la réalisation cinématographique, en observant sur les spectateurs les effets de certains gestes ordinaires. Dans

la mesure où il s'agit des mêmes spectateurs, il n'existe pas de solution de continuité entre le spectacle de la rue et le spectacle cinématographique. En ce sens, le dispositif cinématographique est bien une technique de découverte artistique, puisqu'il permet à l'acteur de mesurer l'efficacité esthétique de ses gestes. Pour l'acteur, observer l'effet de ses propres films sur le public est un moyen d'ajuster son jeu corporel, en identifiant ce qui ne fonctionne pas dans une idée, ou dans une exécution, ou dans la photographie de la scène. C'est aussi un moyen de découverte d'un geste qui m'est propre et qui recèle potentiellement, à mon insu, un pouvoir comique, de « m'apercevoir d'un léger rire pour un geste que je n'ai pas étudié ; de suite alors j'ouvre les oreilles, et je cherche pourquoi cette chose particulière a porté à rire »⁰.

- 25 La fonction conférée à l'expertise du spectateur dans la mise en forme de cette « image mouvement » constitue la spécificité culturelle, on le sait, de l'industrie cinématographique américaine, qui utilise toujours aujourd'hui la « sneak preview » pour contrôler la qualité du film pour le public, à la différence de l'industrie cinématographique française. Cette expertise a contribué, en l'occurrence, à l'élaboration d'une « technique d'interprétation des films muets »⁰ qui ne se réduit pas à la « mimique cinématographique », c'est-à-dire à l'élaboration de trucs professionnels permettant de camper un personnage, tel le jeu de scène conseillé par David W. Griffith à Valentino – « le gigolo est assis à côté de la femme, qui porte un collier de perles. Comme elle tourne la tête pour regarder les danseurs, il saisit son sautoir, prend l'une des perles et la mord pour voir si ce n'est pas du toc » – et qui fût « souvent imité, toujours avec succès »⁰. Elle consiste en l'attention portée au contrôle de l'image du corps du personnage, que la caméra fixe et rapproche, ce qui rend impossible le recours à l'expression physique des émotions imposée par la scène de théâtre, comme le montre les essais de grands acteurs britanniques pour une version cinématographique de *Macbeth* : « Leurs gestes et leurs mimiques exagérées, bien que parfaitement appropriés à la scène, étaient d'une outrance pénible eu égard à l'intimité de la caméra »⁰. L'intégration du regard de l'homme de la rue, équipé par la caméra, conduit ainsi à valoriser l'effort de traduction corporelle d'une psychologie individuelle et d'une particularité écologique de la conduite, traduction qui fait la qualité technique de la présence de l'acteur :

Mr Griffith m'a saisi le bras. Il venait de remarquer une jeune fille qui marchait avec un mouvement ondulant des épaules :

Oh, mais où est donc votre sœur ? Voilà la démarche qu'il faut que Dorothy adopte. Vous lui montrerez ? Il faut que nous utilisions cette attitude, elle est vraiment épatante !

Nous avons suivi la jeune fille pendant une heure, et nous sommes ensuite rentrés précipitamment pour tout expliquer à Dorothy. C'était une démarche souple, avec un mouvement dans les épaules décontracté et un peu provoquant. Elle devait devenir la caractéristique du personnage insouciant que ma sœur allait jouer dans *Hearts of the World*⁰.

- 26 L'observation du psychologue, tel Georges Dumas relevant que « les sentiments retentissent sur la démarche comme sur l'expression du visage »⁰, rejoint ainsi l'intérêt du spectateur de cinéma dès lors que tous les deux sont rendus consciemment attentifs, par la situation dans laquelle ils sont engagés, à une communication non-verbale dont la caméra rappelle qu'elle n'est pas le privilège de la déesse. Il n'est donc pas étonnant que Lilian Gish – visant à faire reconnaître, au terme de sa vie, la valeur culturelle de la technique cinématographique qu'elle a contribué à inventer – souligne son souci personnel de se documenter sur les techniques du corps caractéristiques des personnages qu'elle doit interpréter. Ce souci documentaire – qu'elle déclare avoir hérité de Griffith,

s'informant auprès d'un Professeur de Français de l'Université de Harvard sur « la démarche de Robespierre » qu'il veut mettre en scène dans un film⁰ –, la pousse à visiter « plus de trente couvents différents » pour mettre au point le personnage de la sœur qu'elle interprétait dans *The White Sister* de Henry King, réalisé en 1923. Le discours de l'actrice de cinéma, qui reprend certainement le discours de promotion du film, se confond ainsi avec celui de l'ethnologue cherchant à se confirmer, par l'exemple, la pertinence de la notion de techniques du corps : « les sœurs m'ont appris comment marcher et me déplacer dans la lourde robe de nonne, et que faire de mes mains. Chacun de leur geste est le reflet de la paix intérieure qui les habite »⁰.

- 27 L'article sur les techniques du corps peut ainsi être resitué dans un contexte culturel, dans lequel Marcel Mauss ancre consciemment son exposé scientifique. Ce contexte voit se développer une « rhétorique professionnelle » de l'acteur de qualité, une rhétorique qui lie le contrôle par l'acteur de son expressivité et la vérité documentaire de son jeu. Le cinéma et l'ethnologie se combine ainsi pour soumettre à la raison graphique le jeu d'acteur et lui conférer définitivement, en tant que technique du corps, une dignité culturelle qui justifie sa considération intellectuelle. Ce changement culturel, qui accompagne et soutient la reconnaissance contemporaine de l'artiste dramatique comme un travailleur, est particulièrement intéressant du fait de la redéfinition de l'instrument de mesure de la valeur professionnelle de l'acteur qu'il entraîne. Le travail d'incorporation de « l'emploi », consenti au cas par cas, sur la base d'un effort d'observation de la conduite corporelle qui permet d'individualiser un personnage, plutôt que l'interprétation d'un certain genre de rôles écrits, sert désormais de critère de comparaison entre les comédiens. Cette redéfinition permet d'élargir le spectre de la considération professionnelle, limitée pendant longtemps aux interprètes dramatiques, lyriques ou chorégraphiques, qui excellent dans la manipulation de techniques du corps spécialisées, dont la maîtrise requiert à la fois un talent et un effort d'apprentissage très important, et qui autorisent des usages du corps bien distincts des de ses usages ordinaires. C'est en ce sens que le « faire » de l'acteur de cinéma qui, souvent, ne fait rien d'autre que ce que font les personnes ordinaires, peut être non seulement reconnu, mais admiré. Par ailleurs, le plaisir procuré par les techniques du corps ordinaires valorisées en tant que telle, comme la danse ou la chanson dans la comédie musicale, trouve une justification dans la reconnaissance du plaisir esthétique procuré par la sociabilité urbaine et que nous rappelle l'anecdote de Marcel Mauss.
- 28 Théophile Gautier soulignait, en 1857, la manière dont le succès remporté par les lithographies de Gavarni s'ancre dans le spectacle de la rue parisienne. Il félicite ainsi le célèbre dessinateur Gavarni (1804-1866), alors très populaire, de sa capacité à retranscrire « sur la pierre » le regard du promeneur masculin, car « *ce n'est pas la nymphe antique qu'il veut dessiner, mais la femme qui passe et que vous suivez* ». L'artiste a su fixer, pour le plaisir des spectateurs masculins, le « signalement fugitif » de la « lorette » croisée dans la rue, un « produit spécial de nos mœurs affairées », la jeune femme qui vit de ses charmes, la « maîtresse sans façons » donc, mais que « seul le Parisien de race peut distinguer des femmes du monde au plan de la mise ». C'est donc en tant que connaisseur des mœurs sexuelles de la grande ville moderne et de l'actualité de la rue – la lorette n'est « ni l'hétaïre grecque, ni la courtisane romaine, ni l'impure de la régence, ni la femme entretenue de l'Empire, ni la grisette de la Restauration » – que Théophile Gautier témoigne de la capacité de cet ancien dessinateur de mode à restituer l'attrait érotique de « cette femme-enfant, uniquement préoccupée d'elle », le *sex-appeal* pour les passants

masculins de ces « minces créatures souples et conscientes de leur pouvoir », de « ces friponnes grassouillettes, souples de nuques et bien cambrées »⁰ que Gavarni aime croquer dans des situations de fête, et dans un costume de travesti masculin qui augmente leur séduction. Ce sex-appeal de la « lorette » dessinée par Gavarni est exemplaire de sa capacité d'observateur du comportement de l'homme en milieu urbain – « le geste est vrai, juste, actuel surtout. C'est bien ainsi que nous nous levons, que nous nous asseyons, que nous levons notre chapeau, que nous entrons nos gants, que nous ouvrons et fermons la porte... » – et de son talent de dessinateur qui nous rend visible le corps présent « sous les paletots, les talmas, les redingotes »⁰.

- 29 Cette célébration permet de reconnaître l'évolution culturelle dont rend compte, un siècle après, l'anecdote de Mauss, à travers la normalisation tant de la circulation de la jeune femme seule, non accompagnée, dans la rue, que de la valorisation vestimentaire de sa féminité. Le cinéma a été, en tant que prolongement de la rue, un instrument de cette normalisation aux yeux du public d'un nouveau type de conduite féminine, signalant l'appartenance à une classe d'âge, et non plus à un groupe de professionnelles du sexe. Cette normalisation s'est effectuée à travers la monstration du caractère plaisant d'une conduite corporelle respectable dès lors qu'elle répondait à un souci naturel de confort et à un désir normal de plaire. La rue, en tant que prolongement du cinéma, a été un espace d'expérimentation et de diffusion de ce nouveau mode de comportement, libéré des usages vestimentaires et des règles de conduite interdisant aux jeunes femmes toute expressivité corporelle contraire à la dignité féminine.
- 30 L'anecdote de Marcel Mauss nous parle donc de la transformation du corps féminin qu'entraîne la première guerre mondiale et dont le cinéma devient, à la fois, le témoin et l'acteur. Il popularise un corps féminin en action, que la fiction permet de libérer du regard conventionnel. Tel le corps d'Edna Purviance, dans les productions de la Mutual qui vont rendre célèbre Chaplin, un corps dont le travestissement masculin – *Behind the Screen* par exemple⁰ – met en valeur les rondeurs, et auquel l'espace de la fiction comique, à travers la diversité des rôles féminins qu'elle interprète, de la jeune fille de bonne famille à la jeune femme délurée, confère une liberté particulière. La fête mondaine mise en scène dans *The Count*⁰ confronte ainsi le spectateur français à un autre monde, celui à la fois de l'Amérique moderne et de la *High Society*, un monde qui rend normal la robe courte de la jeune aristocrate dont on se dispute les danses et le déguisement oriental de la jeune femme en pantalon moulant dont le « gait » – la démarche, en anglais – hypnotise littéralement Charlot qui, pour jouir du balancement de ses hanches, la suit à travers toute la maison.
- 31 Ce que nous rappelle l'anecdote de Mauss, c'est que le cinéma est plus qu'un reflet de la mode, même si les couturiers vont utiliser l'écran, comme ils avaient utilisé la scène, pour promouvoir leurs collections⁰. Le spectacle cinématographique est devenu, du fait de sa popularité, un lieu de réflexion, et donc d'évolution, des conduites corporelles. Il a contribué, de ce fait, à la transformation de la condition de la femme, en participant à la transformation de l'imaginaire féminin chez les hommes comme chez les femmes.
- 32 Le moment historique auquel se réfère l'anecdote est, dans la société américaine, celui de l'apparition de la « flapper » que vont incarner sur les écrans les jeunes filles anonymes qui jouaient les *Bathing Beauties*, les jeunes filles en costume de bain que Mack Sennett met en scène dans ses courts métrages⁰. Les « flappers » représentent les jeunes filles modernes des années 1920. Paula S. Fass a souligné le rôle du collège, d'un côté, et de l'industrie culturelle de l'autre dans la naissance de la culture jeune du xx^e siècle, à

travers le changement, dans les années 1920, des attitudes des jeunes filles des classes moyennes lié à la vie de collège. En même temps que la jeunesse devient une « manière de s'identifier », de nouvelles institutions culturelles – « le cinéma, les magazines et la publicité »⁰ – rendent acceptable et désirable une redéfinition de la féminité. Le style « garçon » manifeste la culture de soi féminine que le cinéma va célébrer. Il est beaucoup plus provoquant, en situation que le style féminin dominant jusque-là. Les cheveux longs étaient, certes plus sensuels, mais nécessairement retenus en chignon dans la vie publique. Les cheveux courts dégagant le cou, le corset remplacé par la robe près du corps, les jupes courtes vont être autant de facteurs d'érotisation du comportement. Les jupes courtes, mettant en valeur les jambes, et que la danse qui les met en scène, résume cette nouvelle manière d'être, cette nouvelle féminité qu'incarnera à l'écran, Clara Bow, la *It girl*, qui commence sa carrière cinématographique en 1922⁰.

- 33 En prenant acte de la transformation de la démarche féminine sous l'effet du cinéma, le texte de Mauss enregistre ainsi un « changement de société » en même temps qu'il rend visible la composante personnelle du plaisir cinématographique. Un plaisir sexué, non un plaisir sexuel, et donc un plaisir personnel partagé par les deux sexes, dès lors que l'individu éprouve la situation sur la base de sa propre expérience. Authentifier une étrangeté de la démarche d'infirmières suppose en effet une familiarité avec les infirmières et avec leur démarche, celle que fournit l'expérience de la guerre *et* du cinéma. C'est ce que nous rappelle l'histoire de la mode, lorsqu'elle éclaire la séduction particulière, et le choix du costume d'infirmière de Lilian Gish dans *Le Vent* (1928) : « Entre 1914-1918, il n'y eut, pour les femmes comme pour les hommes, qu'un idéal : l'infirmière dévouée. Les infirmières de la Croix-Rouge internationale, dont l'uniforme avait été créé par le couturier Redfern, étaient vénérées comme des madones. Les dames de la haute société admiraient tant leur abnégation qu'elles se firent immortaliser en costume de nonne ou d'infirmière, et envoyèrent ces photographies à leurs maris au front »⁰.
- 34 Le milieu visuel qu'entretient le cinéma non seulement par les films qu'il diffuse mais par les images d'actualité qu'il fait circuler est un autre vecteur de la sensibilisation des spectateurs aux techniques du corps.
- 35 Le discours de Marcel Mauss fait ainsi écho aux « actualités » filmées qui, depuis 1907, « chaque semaine apportaient au public des salles obscures leur moisson de gros et menus faits : défilés militaires, courses d'automobile, matches de boxe, exploits d'aviateurs... »⁰. En relation avec l'apparition des magazines photographiques illustrés qui représentent, pour le XX^e siècle, l'équivalent de l'apparition de la presse populaire écrite au XIX^e siècle, ces actualités filmées exploitent l'efficacité spectaculaire du geste photographié, le pittoresque du geste des métiers – *La France travaille* – comme l'excellence du geste sportif. La commercialisation, au début des années 1930, par Kodak, de la photographie instantanée offre ainsi la possibilité, que le magazine photographique va immédiatement exploiter, de saisir le corps mis en vedette dans des positions extraordinaires, d'observer des rapprochements visuels entre des mouvements appartenant à des registres techniques et sociaux très différents, brefs de mettre en équivalence les corps, qu'ils soient féminins ou masculins, sous l'angle de la manière de s'en servir.
- 36 *L'illustration* du 9 juin 1934, propose ainsi, sous l'intitulé « Force et grâce »⁰, un rapprochement visuel de trois instantanés représentant « une aérienne figure de ballet par trois danseuses », des « sauts périlleux d'ensemble fixés par l'objectif à l'instant où les sauteurs se groupent », des « mouvements d'ensemble » de pilotes de chasse anglais

s'entraînant pour un tournoi, en faisant sur le même rythme des levers de bras. Le commentaire souligne l'intérêt esthétique – l'idéalisation du mouvement humain, la négation de la pesanteur – et l'intérêt documentaire – la mesure visuelle de la qualité technique du mouvement – qu'apporte l'instantané. Il relève surtout la parenté invisible entre des techniques du corps caractéristiques d'activités réservées à des sexes différents, et dont l'instantané permet de prendre conscience : « ainsi, ces vaillants pilotes rejoignent, dans leur entraînement physique, la technique également sportive des girls de music-hall de leur pays ».

- 37 Ce geste de réparation éthique que l'image autorise par la mise en équivalence du métier de la *Chorus girl* et de celui du pilote de chasse donne tout son sens à la célébration en France de la qualité hollywoodienne qui accompagne la découverte du film parlant américain, dont on ne doit pas oublier qu'il est d'abord un film chantant et dansant. *The Broadway Melody, 42nd Street, Golden Diggers of 1933*⁰ font alors reconnaître l'excellence américaine en matière de spectacle cinématographique à travers, notamment, « l'incomparable chorégraphie de ces bataillons de *girls and boys*, sportivement entraînés, merveilleusement disciplinés qui donnaient à ces parades une originalité et une artistique harmonie avec lesquelles il était difficile aux autres pays de rivaliser »⁰. L'émotion de découvrir, à travers notamment les chorégraphies de Busby Berkeley, cette « science rythmique qui était comme la révélation d'un art nouveau » est inséparable de la prise de conscience du travail que représente la prestation de la *Chorus Girl*, et de la difficulté technique et sociale de ce travail que mettent en scène, justement, ces comédies. *The Broadway Melody*, par exemple, nous confronte à deux jeunes filles s'efforçant de faire reconnaître leur talent tout en conservant leur dignité face à des producteurs et des spectateurs qui ne les considèrent que comme des objets sexuels.
- 38 Il faut garder ce souci éthique à l'esprit pour apprécier la signification culturelle de l'esthétisation des techniques du corps par le cinéma. Ce n'est pas, en effet, uniquement l'excellence technique du corps de la vedette qu'exploite le cinéma, mais la signification éthique de son succès qui fait son intérêt particulier pour une société démocratique. La réussite sociale de la vedette, sportive ou artistique, n'est admirable, en effet, que parce qu'elle représente une réussite personnelle. La célébration de la discipline corporelle et du don de soi qui la particularise donne la mesure du mérite de la vedette, laquelle doit à son sacrifice à son art et à son public la gloire qu'elle recueille. La valorisation esthétique d'une compétence technique incorporée est inséparable, en ce sens, de la célébration morale d'une personne, à laquelle on rend hommage pour ce qu'elle sait faire.
- 39 Le cinéma participe à cette domestication de la star, à ce rapprochement affectif avec le champion ou l'artiste réputé, par la familiarisation physique avec leur corps qu'il autorise. Cinéma documentaire ou cinéma de fiction contribuent en effet, à travers la mise en scène qu'ils font du corps en action, à la fabrication de l'image d'une personne.
- 40 Il en va ainsi, par exemple, du documentaire de 9 mn que Jean Vigo réalise pour les actualités de la Gaumont, en 1931, sur *La natation par Jean Taris, champion de France*. Utilisant une caméra sous-marine pour décomposer et expliciter la technique du crawl, le film est aussi un hommage poétique, proche de l'éloge par Brecht de Lindbergh, héros national⁰.
- 41 Le plaisir procuré par le cinéma de fiction ne se réduit pas, de la même façon, au seul plaisir de visualiser des techniques du corps, et apprécier le pouvoir du corps de l'acteur capable de les maîtriser, comme la technique d'équilibriste du *Cirque* ou celle du patineur, reprise par le mime Marceau. Ni au plaisir du geste révélateur d'une condition sociale,

d'un âge, d'un sexe ou d'une humeur, que la caméra a le pouvoir de faire exister comme tel, indépendamment du contrôle conscient par l'acteur de son jeu physique, et en s'appuyant uniquement sur la culture visuelle du spectateur. Comme nous le confirme la silhouette de Chaplin, que nous connaissons tous, le plaisir que nous procure le spectacle cinématographique est aussi celui de la reconnaissance corporelle d'une personne, le sentiment que dans son geste « réside beaucoup plus que ce l'œil peut découvrir » et que la visée de son auteur « excède largement sa réalisation »⁰.

42 La réflexion du plaisir cinématographique, stimulée par la conversation, nous rend ainsi attentifs à la personne humaine qui se dissimule sous la technique, la personne humaine à laquelle nous devons impérativement rester sensible et témoigner notre respect. Cette domestication de la technique de l'acteur par le spectateur, et l'attention aux témoignages de la présence, sous l'acteur, d'une personne comme une autre est, selon Benjamin, la nouvelle expérience qu'offre le cinéma, la nouveauté technique par lequel il retient notre attention et réjouit notre regard⁰. La technique cinématographique accroît ainsi le plaisir procuré par le spectacle, en nous permettant de nous familiariser avec le corps propre de l'acteur et d'apprécier, du même coup, au-delà de son savoir-faire professionnel d'acteur, sa contribution personnelle, sa participation émotionnelle au spectacle. L'attachement à la personne de star apparaît dans cette perspective comme une manière d'humaniser la relation plutôt que comme une fascination infantile, et donc imbécile, pour des images dépourvues de toute valeur culturelle. La technique du corps propre à l'acteur, son style personnel, est alors, par le plaisir qu'elle nous procure, un vecteur de culture cinématographique, au sens d'une motivation à cultiver le plaisir cinématographique. L'hommage rendu par Walter Benjamin à la démarche de Chaplin en porte témoignage. Célébrant la beauté de la séquence finale du *Cirque*, Benjamin recompose l'expérience visuelle du spectateur, confronté à une fin qui n'en finit pas de finir : « Puis vient en gros plan, son corps tout froissé, alors qu'il prend place sur une pierre dans l'arène ; on croit alors tenir la fin et puis il se lève et on le voit de dos s'éloigner lentement, de plus en plus, avec la démarche de Charlie Chaplin, son label ambulant, comme à la fin des autres films apparaît l'emblème commercial de la société de production »⁰. Harold Lloyd, qui commença sa carrière en imitant Charlot, avant de trouver son personnage dans *Monte là-dessus* (1923), son personnage d'hurluberlu avec ses lunettes rondes et son chapeau de paille, admettait, dans un entretien des années 1960, cette logique commerciale, en reconnaissant qu'« à l'époque, nous nous exprimions autant avec notre corps qu'avec notre visage. Et lorsque nous courions, nous avions tous notre façon à nous de courir »⁰. C'est en ce sens que le commerce cinématographique, comme Erwin Panofsky fût le premier historien de l'art à le souligner, n'a jamais représenté un obstacle au développement de l'art cinématographique, comme l'affirme un point de vue élitiste, mais l'a, au contraire, stimulé⁰. En tant que fabrication d'une image de la personne humaine, l'art cinématographique a profité du désir des spectateurs de sympathiser avec des êtres qui ne sont pas seulement des images, mais aussi des personnes humaines.

43 Rapporté à l'anecdote des « danses cambodgiennes », le discours sur l'acteur de cinéma qui se vulgarise à partir de la fin des années 1920 confirme le jugement sévère que Cléo de Mérode portait rétrospectivement sur les « films 1900 » et l'usage qu'ils faisaient de son corps : « on était encore loin du septième Art ! » L'écart ressenti ne s'explique pas uniquement par le progrès technique qui sépare les « bandes rudimentaires » qui donnaient à Cléo de Mérode l'air d'une « poupée mécanique »⁰ du grand film parlant et

en technicolor qui fixe, à partir des années 1930, la norme de la qualité cinématographique. L'anecdote de Cléo de Mérode donne la mesure en effet de la culture cinématographique qui sépare l'exploitation cinématographique des premiers temps du commerce cinématographique des années 1930. Une culture de la qualité cinématographique et un savoir cinématographique du corps séparent désormais en effet le public de cinéma des bandes rudimentaires qui offraient l'intérêt de découvrir le corps d'une vedette parisienne et de goûter une attraction exotique appréciée d'un public mondain et peu exigeant en matière d'authenticité – « ce n'est pas du tout cambodgien, mais c'est délicieux » note René Maizeroy dans *Comœdia*. La conférence de Marcel Mauss exploite, en ce sens, ce savoir cinématographique du corps et la manière dont la performance de la star donne sens, pour le public auquel il s'adresse, aux notions de techniques du corps et d'imitation prestigieuse en rendant visible « ces notions invisibles et métaphysiques »⁰.

- 44 Elle s'intègre en effet dans un espace culturel partagé entre le conférencier et ses auditeurs, qui permet de « voir les stars comme une incarnation de la culture au sens propre du terme » et de réfléchir aux « différentes incarnations de la culture que propose les films »⁰. On pourrait dire, en redonnant au spectateur son rôle, un espace d'échange discursif produit par les différentes manières de cultiver le plaisir cinématographique, à travers le regard porté sur la technique cinématographique (la culture technique ou artistique du cinéma), le regard sexué porté sur le corps de l'acteur (la culture de ses émotions personnelles), la réflexion et l'appropriation des modèles de conduite corporelle en société qu'il incarne (la culture du lien social).
- 45 Resituer le discours de Marcel Mauss dans cet espace n'est pas seulement contribuer à une histoire culturelle du cinéma. C'est également contribuer à une histoire culturelle de l'ethnologie qui permet tout à la fois de comprendre la postérité du concept de techniques du corps et les limites épistémologiques de ses usages culturels. La limite de l'usage sociologique courant, en France, du terme de techniques du corps réside ainsi dans sa mobilisation pour attacher l'individu à un groupe social dont il a intériorisé inconsciemment le patrimoine, et à le considérer comme un porte-parole inconscient d'une identité collective. Or, ce n'est pas tant un déterminisme inconscient du regard que le discours de Marcel Mauss nous propose de penser, que la culture de soi qu'autorise la communication interculturelle et le rapport à l'étranger qu'autorise la mondialisation de la culture. La fonction anthropologique du spectacle cinématographique est ainsi mise en relation avec la contribution du texte ethnologique à la compréhension interculturelle et au développement d'une commune humanité.
- 46 Les techniques du corps nous donnent ainsi à réfléchir au mode d'implication du corps du spectateur dans ce qu'il lit, voit, entend, à son utilisation personnelle de son propre corps pour authentifier ce qui se passe, bref à penser le spectacle artistique comme une technique du corps.
- 47 Cette perspective permet de rompre avec la vision naïve de l'efficacité de l'industrie culturelle, celle d'un spectateur démuné des moyens de résister à l'efficacité de l'image et intériorisant, sans s'en rendre compte, le discours qu'elle véhicule. Cette vision neutralise tant l'engagement corporel du spectateur que les instruments de mesure de la situation qui lui permettent d'objectiver et de relativiser les émotions qu'il éprouve en participant au spectacle.
- 48 Le texte de Marcel Mauss offre, de ce point de vue, un double intérêt. Il constitue en effet à la fois le témoignage historique du moment de normalisation du spectacle

cinématographique, celui où il devient un loisir « universel », intéressant toutes les classes de la société, et un effort d'élaboration d'un instrument de mesure de l'efficacité spectaculaire du corps, utile à l'échange culturel.

- 49 L'élaboration par Marcel Mauss de la notion de techniques de corps ne satisfait pas, en effet, que la *libido sciendi* du chercheur. Dans le contexte des années 1930 où s'impose, avec le cinéma, la mondialisation du commerce culturel, elle répond au souci de renforcer, en aiguisant sa curiosité, la capacité du spectateur à contrôler ses émotions face à des comportements qui ne lui sont pas familiers en le dotant d'outils d'interprétation des objets culturels. Ce souci rapproche le discours de Marcel Mauss d'un autre discours méthodologique contemporain, celui d'Erwin Panofsky explicitant au public la méthode iconologique, c'est-à-dire la juste manière d'interpréter une œuvre d'art. Dans les deux cas, le même artifice pédagogique, l'analyse d'un geste observé dans la rue, sert aux deux auteurs à démontrer le savoir affectif et cognitif que l'événement mobilise, et la discipline du regard qu'exige sa compréhension humaniste⁰.
- 50 Le geste sert ainsi d'illustration de l'effort d'interprétation qu'exige la compréhension d'un objet culturel pour quiconque veut reconnaître son humanité. « Supposons qu'une personne de ma connaissance rencontrée dans la rue me salue en soulevant son chapeau... » : une situation banale, l'exécution d'un rite d'interaction, est convertie par Erwin Panofsky en guide d'exploration visuelle d'une œuvre picturale. Comme l'expérience de la salutation, la confrontation avec l'œuvre d'art mêle l'expérience d'une certaine tonalité expressive (une « signification primaire » identifiée grâce à « ma sensibilité »), celle d'une « signification conventionnelle » (reconnaissable grâce à ma mémoire des coutumes et des traditions), celle enfin, d'une « signification intrinsèque » de l'œuvre, le fait que « le geste peut révéler à un observateur avisé tout ce qui concourt à camper une "personnalité" »⁰.
- 51 L'historien de l'art, le philosophe et l'ethnologue s'accordent, ce faisant, non pas tant sur la dignité que possèderaient en soi les objets culturels, mais sur la nécessité pour chacun d'objectiver ses émotions spontanées dans l'échange social et ainsi de préserver sa dignité humaine tout en retirant du plaisir de sa rencontre avec autrui. Cette discipline affective vaut d'abord, en effet, pour la compréhension intersubjective qu'elle garantit, et le rempart qu'elle constitue contre le développement de la violence.
- 52 On sait l'importance que Marcel Mauss accorde, dans son texte, au défilé au pas cadencé et aux usages militaires de la pelle. Quelques jours avant la conférence de Marcel Mauss, *L'Illustration* présente une double page centrale : un reportage photographique choc montrant *Sous l'œil du Führer : l'immense rassemblement du 1^{er} mai (fête nationale du travail en Allemagne, sur le champ du Tempelhof)* et *La Parade des pelles à Tempelhof*⁰. Le journaliste signale « la prodigieuse discipline des masses ouvrières, mobilisées par ordre ». Face au défilé « des bataillons du travail, de l'*Arbeitskorp*, par rang de dix-huit, musique et drapeaux en tête, la pelle sur l'épaule », déclarait Robert Brasillach, « nous avons commencé à comprendre ce qu'est l'Allemagne nouvelle »⁰. Il confirmait ainsi sa sympathie pour des « conceptions racistes qui veulent voir dans l'homme un produit de son corps » et son oubli du fait que « c'est l'homme qui, toujours et partout, a su faire de son corps un produit de ses techniques et de ses représentations »⁰. On ne saurait trouver meilleur exemple de la nécessité, en art comme en politique, de contrôler ses émotions et le sens de son engagement personnel.

NOTES

- 1.. Voir, dans ce même numéro, « Lire Mauss. L'authentification des techniques du corps et ses enjeux épistémologiques ».
- 2.. LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », in Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966.
- 3.. Voir Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.
- 4.. Voir Norbert ELIAS et Eric DUNNING, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, Pocket, 1998, p. 62-64. L'approche proposée par Norbert Elias du loisir comme « activité mimétique » basée sur l'engagement corporel du spectateur et le contrôle des émotions produites par la confrontation à des objets transportés dans un cadre différent de celui de la vie réelle est très largement ignorée en France.
- 0.. TC, p. 380.
- 0.. TC, p. 381.
- 0.. Michel FOUCAULT, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, T. II, p. 16.
- 0.. Cf. Jacob VAN UEXKHULL, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Gonthier, 1956, p. 48-50.
- 0.. TC, p. 383.
- 0.. TC, p. 383.
- 0.. Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 16-17.
- 0.. C'est la limite de la classification des « attitudes de copulation » en « ventro-ventrales en Europe, ventro-dorsales en Amérique du Sud, accroupie en Mélanésie et Australie, côte à côte pour certains peuples d'Afrique », par Jules MICHÉA, « La technologie culturelle. Essai de méthodologie » in Jean POIRIER (dir), *Ethnologie générale*, Paris, La Pléiade, 1968, p. 830.
- 0.. Monder KHILANI, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Payot, 1992, p. 12.
- 0.. ME, p. 85.
- 0.. ME, p. 109.
- 0.. TC, p. 372.
- 0.. Curt SACHS, *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938, p. 7. Mauss a lu l'ouvrage, qui date de 1933, en allemand.
- 0.. ME, p. 85-86 : « La notion d'utilité caractérise la notion de technique ; la notion relative d'absence d'utilité caractérise la notion d'esthétique ».
- 0.. ME, p. 85-86.
- 0.. ME, p. 86.
- 0.. ME, p. 109-110.
- 0.. ME, p. 110.
- 0.. ME, p. 111.
- 0.. Algirdas-Julien GREIMAS, « Réflexions sur les objets ethnosémiotiques », *Actes du premier congrès international d'Ethnologie européenne* (1971), Paris, Maisonneuve et Larose, 1973, p. 72.
- 0.. Edwin DENBY, *Looking at the dance*, Popular Library, New York, 1968, p. 26-27.

- 0.. *Ibid.*, p. 46.
- 0.. *Ibid.*
- 0.. Cléo de MÉRODE, *Le Ballet de ma vie*, Paris, Pierre Horay, 1985, p. 223-227.
- 0.. David BORDWELL, Janet STEIGER, Keith THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1985.
- 0.. Adolph ZUKOR et Dale KRAMER, *Le public n'a jamais tort (The Public is never Wrong)*, Paris, Corrêa, 1954.
- 0.. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1938) in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, Tome III, p. 305.
- 0.. Charlie CHAPLIN, *L'Immigrant*, 1917, Mutual.
- 0.. Charlie CHAPLIN, *La Ruée vers l'or*, 1925, United Artists.
- 0.. Louis DELLUC, *Charlot (1921)*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, p. 93-94.
- 0.. Lilian GISH, avec la collaboration d'Ann PINCHOT, *Le Cinéma, Mr. Griffith et moi*, Paris, Ramsay Poche, 1990, p. 177.
- 0.. *Ibid.*, p. 211.
- 0.. *Ibid.*, p. 238.
- 0.. *Ibid.*, p. 194. L'anecdote illustre la conscience professionnelle de l'équipe de tournage, le fait que « nous étions sans cesse à l'affût de gestes, d'expressions qui puissent être réutilisés ».
- 0.. George DUMAS, « Les mimiques », *La Vie affective*, Paris, PUF, 1948, p. 370.
- 0.. *Ibid.*, p. 249.
- 0.. *Ibid.*, p. 249.
- 0.. Claude ROGER-MARX, *La Gravure originale au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1962, p. 74-77.
- 0.. « L'art moderne-Gavarni », *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique*, p. 59-60.
- 0.. Charlie CHAPLIN, *Behind the Screen (Charlot fait du cinéma)*, 1916, Mutual.
- 0.. Charlie CHAPLIN, *The Count*, 1916, Mutual.
- 0.. Le journal *Comœdia*, « l'un des premiers quotidiens à s'être consacré à la vie culturelle en France, publié de 1907 à 1945, entretenait, dans son magazine bimensuel, une rubrique photographique, *Nos étoiles et la mode*, présentant les robes des grands couturiers portées sur la scène par les actrices ». Voir Jacques JULLIARD et Michel WINOCK, *Dictionnaire des intellectuels*, Paris, Seuil, rééd. 2002.
- 0.. Beaucoup, parmi elles, deviendront des stars, notamment Phyllis Haver, découverte par Mack Sennett dans un concours de beauté, considérée par beaucoup comme la « première en date des actrices sexy » et Gloria Swanson. *Ibid.*, p. 31.
- 0.. Paula S. FASS, *The Damned and the Beautiful. American Youth in the 1920's*, Oxford University Press, p. 126. Les recherches démontrent que, dès les années 1920, « les jeunes, dans toutes les classes sociales, consommaient au moins un film par semaine » (p. 208).
- 0.. "It" désigne précisément le « ça », le « quelque chose », dont Lévi-Strauss souligne l'équivalence avec la notion de « mana » telle qu'elle est élaborée par Marcel Mauss. Claude LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », in Marcel MAUSS, *op. cit.*, p. XLIV.
- 0.. Charlotte SEELING, *La Mode au siècle des créateurs, 1900-1999*, Cologne, Könemann, 2000, p. 80. L'anecdote confirme le fait que l'infirmière représente le modèle de la femme moderne, admirable par sa contribution à la vie de la cité.
- 0.. René JEANNE, *Cinéma 1900*, Paris, Flammarion, 1960, p. 241.
- 0.. *L'illustration*, 9 juin 1934, p. 209.

- 0.. *The Broadway Melody*, 1929, Harry Beaumont ; *42th Street*, Lloyd Bacon, 1933 ; *Golden Diggers of 1933*, Mervyn Le Roy. Les trois films ont donné lieu à de nombreux remakes.
- 0.. Les années 1930 sont le moment de l'invention de « la qualité américaine », comme le souligne le journaliste de *L'illustration* commentant l'apparition des comédies musicales américaines : « l'art d'Hollywood, dont on peut parfois contester le goût, atteint là une qualité rare », *L'illustration*, 5 mai 1934, p. 28.
- 0.. Jean Vigo, 1931, 9 mn, *Le Journal vivant*, Gaumont Film Aubert. Titulaire de 29 titres de Champion de France, battu aux J. O. de 1932 de Los Angeles par Buster Crabbe, le futur Tarzan d'Hollywood, qui lui souffle sa médaille d'or, il sera exclu, en tant que Juif, de la Fédération Française de Natation par Vichy. La nage, et le progrès technique que représente le crawl, joue une importance stratégique dans l'exposé de Marcel Mauss.
- 0.. C'est ce qui caractérise l'œuvre d'art pour le spectateur cultivé, selon le commentaire célèbre de Winckelmann sur le *Laocoon*. Voir Johan J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), Baden-Baden/Strasbourg, Heitz, 1966, p. 348.
- 0.. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version) », in *Œuvres*, Tome III, Paris, Folio, 2000, p. 289-290. Au cinéma, « le public se trouve dans la situation d'un expert [...] il fait passer un test » optique à l'acteur. Du même coup, « ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente un autre personnage que lui-même ; c'est plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil ».
- 0.. Walter BENJAMIN, *Fragments*, Paris, PUF, 2001, p. 173.
- 0.. Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial. L'art muet*, Tome 6, Paris, Denoël, p. 272.
- 0.. Erwin PANOFSKY, *Trois études sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, p. 138.
- 0.. Cléo de MÉRODE, *op. cit.*, p. 227.
- 0.. Richard DYER, *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, p. 127.
- 0.. *Ibid.*
- 0.. Voir « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », in Erwin PANOFSKY, *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- 0.. Erwin PANOFSKY, « Introduction » des *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 14-16. L'« Introduction » (1939) est la synthèse de deux articles publiés en 1932 et 1933.
- 0.. *L'illustration*, N° 4758, 12 mai 1934, p. 60 et p. 61. À cette époque, le journal filmé, et le film de propagande de Leni RIEFENSTAHL, *Sieg des Glaubens* (1933), diffusent sur tous les écrans les parades des Congrès du Parti Nazi. Glenn B. INFELD, *Leni Riefenstahl et le III^e Reich. Cinéma et idéologie 1930-1946*, Paris, p. 84.
- 0.. Robert BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 344.
- 0.. LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. XIV.

RÉSUMÉS

Peu de commentateurs ont remarqué que le texte de Marcel Mauss est, à sa manière, une contribution à l'anthropologie du spectacle. En tant que catégorie d'observation ethnographique, la notion de « techniques du corps » constitue, en effet, un instrument de compréhension de la conduite du spectateur, et du plaisir qu'il retire du cinéma, par la mise en relation du corps de

l'individu avec les objets qui composent le spectacle cinématographique. L'application du texte de Marcel Mauss à l'expérience cinématographique permet, en ce sens, de mieux comprendre l'usage du corps comme instrument de mesure technique, esthétique et éthique de la qualité cinématographique.

The Body Techniques and the Movies. From Marcel Mauss to Norbert Elias. Few readers of Marcel Mauss have noticed the text brings, in its own way, a contribution to the anthropology of spectacle. As a category of observation, the body techniques are a clue to a practical understanding of the spectator's behaviour, and of the pleasure of viewing the movies, through the interaction between his body and the different objects involved in the cinematographic event. The application of this category is, thus, a means to observe the use of the body to measure the technical quality, the esthetical impact and the ethical value of this event.

« Las técnicas del cuerpo y el cine ». Pocos estudiosos notaron que el texto de Marcel Mauss es, a su manera, una contribución a la antropología del espectáculo.

En efecto, como categoría de observación etnográfica, la noción de « técnica del cuerpo » constituye un instrumento de comprensión de la conducta del espectador y del gusto que le proporciona el cine ya que pone en relación el cuerpo del individuo con los objetos que componen el espectáculo cinematográfico. La aplicación del texto de Marcel Mauss a la experiencia cinematográfica permita entender mejor la utilización del cuerpo como instrumento de medida técnica, estética y ética de lo cinematográfico.

Nur wenigen Kommentatoren ist es aufgefallen, dass der Text von Marcel Mauss auf seine Art ein Beitrag ist zur Anthropologie des Unterhaltungswesens. Der Begriff der „Körpertechniken“ ist ein Werkzeug um das Verhalten des Zuschauers im Kino zu verstehen, und der Freude, die er dabei empfindet. Dies geschieht dadurch, dass eine Beziehung hergestellt wird zwischen dem Körper des Einzelnen und den Objekten, welche das Schauspiel ausmachen.

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.