

A propos des « techniques » du corps : retour sur l'article de Mauss

Jean-Michel Le Bot*

4 juillet 2009

La danse ou les positions sexuelles sont-elles des actes techniques ? C'est tout le problème des techniques du corps, envisagé par Marcel Mauss dans un article célèbre (Mauss, 1950), sur lequel nous voudrions revenir.

L'argument central de Mauss dans cet article est toujours le même : les techniques du corps varient dans l'espace comme dans le temps. Elles sont diverses et spécifiques (à telle ou telle société). Elles ont une histoire. Elles s'apprennent soit explicitement, soit par imitation.

Tout cela est indéniable : il existe, selon les époques et les sociétés, des façons différentes de marcher, d'accoucher, de se reposer, de manger ou de faire l'amour (tous ces exemples sont de Mauss).

Mais en quoi s'agit-il de *techniques* ? Pour Mauss, un acte technique est non seulement un acte traditionnel efficace, mais encore un acte ressenti par son auteur comme un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique (Mauss, 1950, 1967). Et les actes techniques se divisent en techniques à instrument et techniques du corps.

Selon nous, cette définition manque de précision. Car l'efficacité, pas plus que le caractère mécanique, physique ou chimique, ne peut suffire à définir la technique et à distinguer les actes techniques au sein de l'ensemble des actes traditionnels (transmis par la tradition). L'usage du percuteur par le chimpanzé dans le cassage des noix est efficace. Il peut aussi être traditionnel et participer d'une conscience réfléchie ainsi que d'une intention (Joulian, 2000). Mais il n'est pas technique. Pour que l'on puisse parler de technique,

*Maître de conférences de sociologie, docteur en sociologie et diplômé de linguistique générale, chercheur au LAS-LARES, Université Rennes 2, 3 allée Adolphe Bobierre, 35000 Rennes.

il faut qu'intervienne une analyse proprement humaine qui transforme la matière en matériaux et la fin en tâches. C'est en tous cas la thèse que nous soutiendrons.

Ce retour sur l'article de Mauss est ainsi l'occasion de revenir sur la définition de la technique et sur le statut particulier que lui accordent tant la sociologie que l'anthropologie.

Cette réflexion s'effectue à partir des hypothèses élaborées par le linguiste Jean Gagnepain et généralement connues sous le nom générique de « théorie de la médiation » (Gagnepain, 1990, 1991; Guyard, 2004). Il s'agit d'une modélisation des fonctionnements spécifiquement humains qui cherche dans la clinique une mise à l'épreuve de ses hypothèses. Elle vise donc, progressivement, à la constitution d'une « anthropologie clinique » articulant dans la même démarche explicative un moment d'élaboration théorique et un moment d'observation clinique. Optant pour une « indisciplinarité » contrôlée, la perspective adoptée part de l'étude du langage et de la nécessité, pour l'expliquer, de croiser – au sein d'un même modèle cohérent – des hypothèses issues tantôt de la linguistique générale (négativité structurale), tantôt de la sociologie (dialectique), tantôt de la psychanalyse (inconscient). S'appuyant sur le différentiel des pathologies, elle propose surtout une diffraction de la rationalité en plusieurs « plans » d'analyse ; elle distingue ainsi :

1. l'abstraction grammaticale qui rend l'humain capable de logique (modèle du signe),
2. l'artifice technique qui rend l'humain capable d'ingéniosité (modèle de l'outil),
3. l'absence ethnique qui fait de l'humain son propre législateur, acteur-/auteur de son histoire (modèle de la personne) et, enfin,
4. l'abstinence ou la retenue éthique par laquelle l'être humain légitime son comportement (modèle de la norme)¹.

C'est ici le modèle de l'outil qui nous intéressera en premier chef, dans la mesure où il permet de distinguer au sein des phénomènes culturels ceux qui peuvent être définis comme techniques en raison de l'abstraction particulière qui les informe.

¹Pour une présentation synthétique de la théorie de la médiation, nous renvoyons, outre aux ouvrages de Jean Gagnepain cités plus haut, au numéro 140 de la revue *Le Débat* (mai-août 2006) qui consacre un dossier à cette théorie avec une présentation par Marcel Gauchet. Voir aussi Lamotte (2001) et Le Bot (2002).

Cette abstraction technique est sans doute présente dans la plupart des techniques à instruments évoquées par Mauss (manger avec des couverts, grimper aux arbres avec des crampons et une ceinture, dormir dans un hamac ou la tête sur un oreiller...). Mais on ne la voit pas bien ni dans la marche, ni dans la nage, ni dans les positions sexuelles...

Bien sûr, la marche, la nage ou les positions sexuelles varient socialement et historiquement. Les styles de marche, de nage ou de position sexuelle sont nécessairement, pourrait-on dire, *ethnifiés* (Simon, 1999). Mais en quoi l'abstraction technique est-elle présente ici ? En quoi le corps ou telle partie du corps y est-il analysé comme matériau ? En quoi le mouvement y est-il divisé en tâches, dénotées par des dispositifs particuliers ?

C'est à toutes ces questions que nous allons tenter de répondre. Nous commencerons par examiner la définition des techniques du corps selon Mauss (1). Puis nous exposerons notre définition de la rationalité ou abstraction technique, celle de la théorie de la médiation, en partant de l'analogie avec l'analyse du signe et en indiquant les arguments cliniques (2). Pour terminer, nous reviendrons aux « techniques » du corps selon Mauss pour interroger deux cas de gestualité en l'absence d'« instrument », parmi ceux énumérés par Mauss : la danse et les positions sexuelles (3).

Sans vouloir tirer aucune conclusion définitive, cet article propose plutôt un renouvellement de l'approche des phénomènes techniques et plus largement de la gestuelle au sein des sciences humaines et sociales, en n'oubliant pas de tirer tout le profit qui peut être tiré des dissociations cliniques pour l'étude des phénomènes culturels comme de l'architecture et des mécanismes de l'esprit (Gauchet, 2003, p. 212-213).

1 Les techniques du corps selon Mauss

Mauss appelle technique un *acte traditionnel efficace*. Ces deux éléments, tradition et efficacité, sont nécessaires, selon lui, pour pouvoir parler de technique. La tradition renvoie en fait à la transmission possible de la technique ou de l'usage en question. Elle n'est pas propre à la technique, même si elle contribue, selon Mauss, à la définir. Pour qu'un acte traditionnel puisse être qualifié de technique, il faut encore qu'il soit senti par son auteur « comme un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique » et qu'il soit poursuivi dans ce but (Mauss, 1950, p. 372).

A partir de là, Mauss distingue deux grandes catégories de techniques : les

techniques du corps et les techniques à instruments. Il entreprend alors une énumération de ces techniques du corps, énumération qu'il qualifie de « biographique » dans la mesure où elle s'ordonne à peu près selon les âges de l'homme, de la naissance jusqu'à la mort. Viennent d'abord les techniques de la naissance et de l'obstétrique, puis celles de l'enfance (élevage et nourriture, sevrage) et de l'adolescence (éducation du corps au moment de l'initiation). En dernier lieu viennent les techniques de l'âge adulte, les plus nombreuses. Mauss y distingue les techniques du sommeil et celles de la veille qu'il partage elles-mêmes entre techniques du repos et techniques du mouvement. Il ajoute encore les techniques des soins du corps, celles de la consommation (manger et boire), celles de la reproduction (« Rien n'est plus technique, nous dit-il, que les positions sexuelles. ») et, enfin, celles de l'anormal (que l'on pourrait qualifier de médicales). La danse, selon Mauss, figure parmi les techniques du mouvement, aux côtés de la marche, de la course, du saut, de la grimpe, de la descente, de la nage et des divers mouvements de force.

Mais cette classification proposée par Mauss fait aujourd'hui problème. Il est clair que, pour lui, les techniques n'intéressent les sciences de l'homme que dans la mesure où elles font l'objet d'une transmission qui conditionne leur variation selon les sociétés. Ainsi, s'il est complètement inexact, selon lui, de considérer le coucher comme quelque chose de naturel, c'est parce que l'ethnologue peut distinguer les sociétés selon la manière qu'ont les gens d'y dormir : il y a ceux qui dorment « à la dure » et ceux qui s'aident d'instruments, ceux qui utilisent un banc pour la nuque, les peuples à natte et les peuples sans natte, les peuples à oreiller et les peuples sans oreiller... (ibid., p. 378). De même, si « rien n'est plus technique que les positions sexuelles », c'est en raison semble-il d'une variation sociale que seule, en tous cas, évoque Mauss : certaines positions, nous dit-il, sont *spécifiques* à certaines aires de civilisation et très rares ailleurs (ibid., p. 383).

Ceci dit, le caractère *traditionnel* des faits désignés par Mauss sous le nom de « techniques du corps » ne suffisait pas à les isoler des autres faits traditionnels, soit de l'ensemble des autres usages à la fois transmissibles et variables (croyances religieuses, règles juridiques, etc.). Pour que ces « techniques » puissent faire l'objet d'un chapitre particulier de l'ethnographie, il fallait encore qu'elles aient en commun quelque chose qui les distingue *au sein* de l'ensemble des faits traditionnels. Ce quelque chose de commun, c'est pour Mauss, outre leur efficacité, leur caractère *mécanique, physique ou physico-chimique*. Nous pouvons ainsi constater que ce qui spécifie les « techniques » parmi l'ensemble des faits qu'étudie l'ethnologie, c'est un caractère physique ou biologique qui les rattache aux faits dont traitent les sciences naturelles. Ainsi la technique se trouverait à l'interface de la nature et de la culture.

Culturelle par son ethnicisation, sa variation socio-culturelle, son caractère traditionnel et transmis, elle se rattacherait à la nature par sa matérialité. Il y a là une constante de la sociologie et des sciences de l'homme relevée par Bruneau et Balut (1997, p. 89-90).

Il est vrai que Bruno Latour accorde une grande importance aux objets dont il fait des « actants » à part entière (cf. l'exemple de la barrière à mouton dans Latour 1994) et que l'opposition nature/culture, dans l'*Actor-Network Theory* (ANT), perd largement de sa pertinence au profit d'une distinction entre humains et non-humains. Mais si ces « non-humains » que sont les objets ou les artefacts deviennent, dans l'ANT, des actants, des médiateurs, qui cadrent les interactions tout en permettant qu'« elles durent dans le temps et s'allongent dans l'espace » (ibid.), ils ne semblent pas se distinguer des humains autrement que par leurs « caractéristiques totalement différentes des corps », avec une « durabilité », une « dureté », une « plasticité », une « temporalité », bref une « ontologie », différente de celles des humains qui les ont fabriqués (ibid.). On ne s'éloigne pas tellement, sur ce point, de Mauss, qui distingue les faits techniques au sein des faits sociaux, par leur caractère mécanique, physique ou physico-chimique (mais l'*Action-Network Theory* mériterait sur ce point une plus ample discussion).

Pour l'heure, contentons-nous de remarquer que, distinguant une catégorie particulière de faits techniques au sein de l'ensemble des faits dont traite l'ethnologie, Mauss échoue à identifier la rationalité propre qui les caractérise et permet seule, selon nous, de justifier cette distinction (ce que ne permettent ni l'efficacité ni la matérialité). Pour identifier cette rationalité, il faut une autre approche, pour laquelle l'humain ne se réduit pas au social, qui est précisément celle de la théorie de la médiation.

2 Une rationalité ou abstraction technique

Mauss avait raison d'isoler l'ensemble des faits techniques comme un sous-ensemble particulier au sein de l'ensemble plus vaste des faits sociaux. Mais ce qui distingue ainsi les faits techniques d'autres faits sociaux comme les croyances religieuses ou les règles de parenté ne relève ni de la seule efficacité ni de leur caractère mécanique, physique ou physico-chimique. Ce qui distingue la technique des autres faits sociaux, c'est l'intervention d'une analyse particulière, proprement humaine, qui fait de la matière du matériau et de la finalité des tâches. Telle est en tous cas la thèse que défend, sur la base de l'expérience clinique, la théorie de la médiation. Cette analyse par-

ticulière, nous l'appelons conventionnellement *fabrication*. Quant au produit de cette analyse, nous le désignerons sous le nom d'*ouvrage*. Et s'il y a bien *fabrication* et *ouvrage* dans la plupart des « techniques à instruments » dont parle Mauss, cela est plus problématique pour les « techniques » dites « du corps ». C'est en tous cas ce que nous allons chercher à montrer dans cet article en retenant les cas évoqués par Mauss de la danse et des positions sexuelles.

Il s'agit en premier lieu de préciser ce que nous entendons par *fabrication*. Cette dernière est à distinguer du *trajet* qui est mise en relation d'un moyen et d'une fin. Le trajet vise une certaine efficacité qui, en tant que telle, n'est pas spécifique à l'homme. En ce sens, le singe qui s'empare d'une pierre pour casser une noix est capable de trajet, de même que le castor qui coupe des branches pour en faire des barrages. Et ces trajets sont indéniablement efficaces (c'est ici que nous retrouvons l'efficacité dont parlait Mauss). Mais ce n'est pas tout. Chez l'homme, le moyen et la fin s'analysent. Et c'est cette analyse, seule, qui permet de parler d'activité technique. Cette analyse est implicite (« inconsciente »). Elle organise la production « en amont », à l'insu du constructeur. C'est elle qui constitue la fabrication.

Cette fabrication est indépendante de la représentation (organisée, elle, par la faculté de signe). Parler de technique, c'est comprendre que par la fabrication « les choses ne sont plus des objets de savoir mais des trajets opératoires »². La technique, en effet, ne se limite pas à la représentation que l'on en a, comme le montrent les patients cérébrolésés dits « atehniques », qui peuvent désigner l'ustensile et dire à quoi il sert sans pouvoir le mettre en œuvre (voir ci-dessous, § 2.2.1).

La fabrication n'est pas seulement présente dans la production. Elle l'est tout autant dans l'utilisation des ouvrages fabriqués. Utiliser, c'est analyser. Utiliser une page de journal, par exemple, dans la lecture, c'est faire exister dans la page un haut et un bas, y compris si la page est posée à l'horizontale ou même retournée à l'envers, le haut et le bas se définissant ici par rapport à l'écriture et non physiquement par rapport à l'espace.

Être capable d'activité technique, c'est être capable non seulement de produire des ouvrages mais d'utiliser ces ouvrages en maîtrisant le programme qui leur est inhérent (nous parlerons aussi de rationalité incorporée aux objets). Pour l'être humain capable de fabrication, donc d'activité technique, le tournevis est un « pour visser » comme le crayon est un « pour tracer », la page imprimée un « pour lire » ou le javelot un « pour lancer ».

²Gilles Le Guennec, <http://home.tele2.fr/ergotropie/txt/ergotrop.htm#E34>

Bref, il n'y a activité technique que lorsque nous pouvons saisir une utilité programmée dans le rapport aux choses.

L'analyse que cela implique – analyse qui fonctionne implicitement – porte sur le moyen aussi bien que sur la fin. Elle fait du moyen une abstraction. Le moyen n'est plus la chose matérielle que l'on a dans la main, mais un dispositif, incluant un programme d'utilisation. Le marteau, par exemple, n'est pas seulement un mélange de bois et de métal, mais un dispositif comportant une tête (pour frapper) et un manche (pour saisir). De même, l'analyse transforme la fin dont elle fait une tâche. Et la tâche suppose une abstraction, une prise de distance par rapport à la fin. Si la fin est d'enfoncer la vis, par exemple, pour assembler deux pièces de bois, la tâche consistera à tourner cette vis dans un sens déterminé. Tourner pour enfoncer, voilà bien qui suppose une abstraction, une distance par rapport à la réalisation immédiate de la fin. L'efficacité, ici, passe par la maîtrise de cette distance.

Tout cela peut paraître trivial. Mais cela l'est déjà beaucoup moins lorsque l'on se trouve face à un malade dit « atechique ». Un tel malade pourra être parfaitement capable d'expliquer verbalement à quoi sert un objet et comment on s'en sert, sans pourtant être capable d'utilisation. C'est qu'il a perdu, précisément, la capacité de fabrication. Notons au passage, pour ceux qui se demanderaient ce qu'une référence à la clinique (il s'agit en l'occurrence d'une clinique neurologique) vient faire dans un article écrit par un sociologue, que de telles références n'étaient pas absentes chez Mauss qui n'hésitait pas lui-même à tirer parti de la clinique de son temps³.

Il nous faudra revenir à la clinique, mais dans un premier temps, nous souhaitons préciser en quoi consiste l'abstraction technique, que nous avons déjà définie comme analyse du moyen aussi bien qu'analyse de la fin.

2.1 Une analyse

2.1.1 L'analyse du moyen

Le matériau De même que le trait pertinent, en phonologie, n'est pas le son mais l'analyse du son, le matériau n'est pas la matière mais l'analyse de

³Pour définir l'inhibition comme un acte, par exemple : « Ne pas faire est encore un acte, un acte d'inhibition est encore un acte. Ce n'est pas un phénomène négatif. Pavlov a maintenant prouvé l'évidence de cette assertion ; on sait aujourd'hui que les actes d'inhibition se localisent au niveau du mésencéphale et non dans la couche corticale » (Mauss, 1967, p. 237).

la matière, c'est-à-dire l'introduction de différences dans la matière, sur la base d'un critère d'utilité.

La théorie linguistique du trait pertinent est bien connue. Entre [R] uvulaire (« grasseyé ») et [r] apical (« roulé »), par exemple, la distance des points d'articulation (respectivement arrière du palais et avant du palais) est importante. Pourtant cette différence acoustique n'est pas pertinente en français, puisque « rat » conserve le même sens, que le *r* soit articulé [R] ou [r]. [R] et [r] y sont deux réalisations possibles d'un même phonème /r/. Inversement, la distance, bien moindre, qui sépare le point d'articulation de [p] et de [t] est pertinente puisqu'elle oppose « pas » et « tas », « pont » et « ton », etc. On a bien deux phonèmes, /p/ et /t/. Ce qui compte ici n'est pas tant l'acoustique et l'articulation que l'introduction de seuils qui peuvent amener à distinguer des articulations proches d'un point de vue anatomique et au contraire identifier des articulations pourtant anatomiquement éloignées. La sémiologie (changements de sens) est ici le critère de l'analyse du son (phonologie). Deux « plans » en quelque sorte se superposent : celui de la réalisation phonétique, lié au point d'articulation anatomique, et celui de l'analyse phonologique, qui seul détermine le sens.

Il en va de même en ce qui concerne l'analyse technique, qui distingue le matériau de la matière. Prenons l'exemple du cuivre. D'un point de vue chimique, c'est un élément (Cu) de numéro atomique 29 et de masse atomique 63,546. C'est aussi un métal de couleur rouge-brun qui fond à 1 083,4°C et dont la densité est de 8,9. A cette définition physico-chimique, il est d'usage d'ajouter des considérations relatives aux *propriétés* de ce métal. On dira alors que le cuivre est conducteur d'électricité ou encore inaltérable à l'eau et à la vapeur d'eau (ce qui le rend utilisable pour la fabrication de chaudières ou de tuyauteries). On mentionnera aussi, comme le fait le *Petit Larousse*, qu'il entre dans la composition de nombreux alliages (laitons, bronzes, cu-proaluminiums, maillechorts, etc.).

Mais ces considérations relatives aux propriétés du cuivre et aux alliages dans lesquels il peut entrer ne relèvent déjà plus de la simple définition physico-chimique. Elles relèvent en plein de l'analyse technique qui fait du cuivre différents matériaux sur la base précisément d'un critère d'utilité (les fameuses « propriétés »). Et cette analyse va pouvoir conduire à rapprocher techniquement des matières par ailleurs très éloignées physiquement aussi bien qu'à distinguer techniquement des matières physiquement proches, voire à faire d'une même matière plusieurs matériaux.

Le bois, par exemple, est physiquement très différent du cuivre (bien plus encore que ne l'est un [R] uvulaire d'un [r] apical). Pourtant, dans la fa-

brication d'instrument de musique (Bruneau et Planchet, 1992), le bois va pouvoir être choisi aux côtés du cuivre sur la base d'un critère de sonorité : dans la famille des « cuivres », où le son est produit par la vibration des lèvres, le cor de chasse (en cuivre) voisine avec le cor des Alpes (en bois), alors que dans la famille des « bois », sous catégorie des instruments à anche, le hautbois (en bois) voisine avec le saxophone (en laiton, alliage de cuivre et de zinc). Deux matières très différentes sont donc ici rapprochées sur un critère d'utilité voisine. Et il est évident que la conductivité électrique, dans cet usage du cuivre, n'est pas retenue comme propriété pertinente.

En revanche, le cuivre et le zinc, deux matériaux physiquement proches par leur nombre et leur masse atomiques vont être nettement distingués, en tous cas en plomberie, où le premier est utilisé dans les conduites de distribution d'eau froide comme d'eau chaude à l'intérieur des bâtiments, sur le critère de sa légèreté ainsi que de sa résistance à la pression comme à la corrosion, alors que le second ne sera guère utilisé que pour des conduites extérieures (gouttières).

A la limite, on peut même considérer que le cuivre n'est pas le même matériau en plomberie et en électricité, bien qu'il s'agisse de la même matière. Dans le premier cas, la conductivité électrique ne figure pas parmi les propriétés pertinentes, alors que dans le second c'est elle qui définit le matériau à l'exclusion notamment de la résistance à la pression. De même, le verre n'est pas le même matériau dans l'alarme incendie (où le trait utile est bien la fragilité, qui permet facilement de briser la vitre en cas d'urgence) et dans la fenêtre (où le trait utile est la transparence, la fragilité étant ici impliquée de surcroît).

La matière peut réaliser des matériaux différents (la matière est *polynergique*). Mais un même matériau peut aussi être fait de matières différentes (*polyhylie*). C'est le cas, quand le gasoil est remplacé par de l'huile de colza dans le même moteur diesel ou quand les chlorofluorocarbures (CFC) sont remplacés par des hydrocarbures (isobutane, mélange de propane et de butane) ou des hydrofluorocarbures (HFC) dans les réfrigérateurs et par de l'air comprimé ou du CO² dans les bombes aérosols.

Jusqu'ici, en parlant de matériau, nous avons seulement envisagé une analyse qualitative. En effet, les propriétés retenues pour faire de la matière différents matériaux sont autant de qualités. La quantité ne rentre pas en ligne de compte.

L'engin Mais la matière, dans la technique, ne s'analyse pas seulement en matériaux, de façon qualitative. Elle s'analyse aussi à travers un débit, une segmentation particulière. La théorie de la médiation parle ici d'*engin*. Reprenons, l'exemple du cuivre. Dans l'instrument de musique, comme dans le circuit électrique, le cuivre n'est pas seulement matériau, possédant certaines propriétés. Il est aussi engin, débité et ouvragé d'une certaine manière. Dans les circuits électriques, il importe par exemple de tenir compte de la section (une section de 1,5 mm² est suffisante pour l'éclairage, mais il faut une section de 2,5 mm² pour une prise de courant 16 A non spécialisée et une section de 6 mm² pour des plaques de cuisson). Autrement dit, un câble de cuivre de section 1,5 ne sera pas dans un circuit le même engin qu'un câble du même métal de section 2,5, de même d'ailleurs qu'une bande Meccano à sept trous ne sera pas le même engin qu'une bande à deux, trois, quatre, cinq ou six trous (figure 1)⁴.



FIG. 1 – Une bande Meccano à sept trous

On sait que dans les instruments de cuivre les plus simples, les cors dits improprement *naturels*, le débit (la longueur du tuyau) détermine directement la hauteur du son produit. De même, la corde de piano n'est pas seulement d'acier, retenu en raison de sa capacité vibratoire et de sa résistance à la tension. Elle est encore de l'acier étiré, d'un diamètre et d'une longueur déterminés, qui, là encore, conditionnent la hauteur du son (Bruneau et Planchet, 1992). Longueur du tuyau ou longueur et diamètre de la corde relèvent de l'engin (analyse quantitative de la matière conditionnant son débit).

Mais l'engin, unité abstraite, attestée par une différence d'utilité, ne doit pas être confondu avec l'unité matérielle. Dans un couteau entièrement métallique, il n'y qu'une seule unité matérielle et pourtant deux engins, la lame et le manche (correspondant à deux tâches différentes, couper et saisir). Dans ces cas où une seule unité matérielle comporte plusieurs engins, on parlera

⁴Le calcul de la « bonne » section, qui fait appel à la conceptualisation de ce qu'est la résistance, relève non de la fabrication, mais de la production.

d'*hylotomie*. Mais l'inverse est également possible et un unique engin pourra être composé de plusieurs matières (*pluryhylic*).

L'engin est cadre de variation (comme le mot ou le phonème). Une plaque, par exemple, peut être de verre, de fer ou de plastique. Elle est engin « en ce sens qu'elle intègre de la rigidité ou de la souplesse, de la sécabilité ou de la friabilité, de l'opacité ou de la transparence, etc. autrement dit, des différences qui par définition, en tant que qualités, ne peuvent se compter », mais dont en tant que plaque, justement, elle assure l'unité (Le Guennec, 2000).

Il va donc pouvoir se faire une « déclinaison » ou une « conjugaison » à l'intérieur du cadre de variation, « déclinaison » et « conjugaison » qui ne sont pas sans analogie avec la déclinaison ou la conjugaison grammaticales (qui consiste par exemple à faire varier les cas au sein d'un cadre de variation qu'est le nom, comme en latin dans « rosa, rosa, rosam... »). La figure 2 fait apparaître cette analogie (variation qualitative de couleur ou de calibre au sein des unités d'engin que sont le crayon ou la clef du côté technique, variation de cas au sein de l'unité qu'est le nom du côté linguistique).



FIG. 2 – « Déclinaison » technique et déclinaison linguistique

S'il est ainsi possible de « décliner » différentes identités de matériau à l'intérieur d'une même unité d'engin, il est également possible de solidariser deux engins sur la base d'une même identité de matériau. Cette solidarisation s'apparente non plus cette fois à la conjugaison ou à la déclinaison mais à la syntaxe grammaticale.

Ainsi, dans le groupe nominal, « la petite chatte noire » (/la pətɪt ʃat nwar/), une même identité de sème (le féminin) est maintenue sur plusieurs mots (petit, noir, chat) qu'elle solidarise, créant ainsi une unité supérieure (le syntagme). De même, dans chacun des couverts d'un service de table (couteau, fourchette, cuillère), ou dans un jeu de clefs plates, une même identité de matériau est maintenue sur plusieurs engins (manche et lame par exemple) qu'elle solidarise (le fait que le manche et la lame dans le couteau soient

bien *deux* engins est attesté par leur possible autonomie, le manche pouvant entrer dans d'autres combinaisons) (figure 3).



FIG. 3 – Syntagmes

Comme dans l'exemple linguistique de tout à l'heure, on a bien deux « plans » qui se superposent : celui des caractéristiques physico-chimiques de la matière et celui de l'analyse technique qui retient certaines propriétés pertinentes et débite d'une certaine façon, selon toujours un critère d'utilité. On désignera cette analyse qualitative et quantitative de la matière (du moyen) sous le nom d'*analyse mécanologique* ou *fabriquant*.

2.1.2 L'analyse des fins

A ce *fabriquant* répond un *fabriqué* qui est l'analyse, également qualitative et quantitative, de la fin. On parlera ici d'*analyse téléologique*. La fin est analysée qualitativement en tâches et quantitativement en machines.

La tâche Ici encore d'ailleurs, le parallèle avec la linguistique peut être éclairant. Parler, ce n'est pas seulement analyser le son en traits pertinents et en phonèmes (ensembles de traits pertinents). C'est aussi analyser le sens en sèmes et en mots, sèmes et mots étant « dénotés » par des « marques » phonologiques. En phonologie, la pertinence du trait est attestée par une variation de sens. Dans la paire *p/b* le trait de sonorité est pertinent ainsi que l'attestent les différences sémantiques entre « pont » et « bon », « pas » et « bas », « pain » ou « bain », etc. Mais inversement, le sens n'est signifié que s'il correspond à une variation du son. Une différence sémantique singulier/pluriel va par exemple être marquée par l'alternance sémiologique des marques *al/o* dans « cheval/chevaux ». De même, la différence sémantique présent/passé va être marquée par l'alternance sémiologique des marques *zéro/ε* dans « je chante/je chantais » (*ʒəfãt/ʒəfãtε*)⁵.

⁵Ce dernier exemple montre que l'ensemble vide, entrant dans un jeu d'oppositions, est lui-même pertinent.

Tout, dans la marque ne doit pas forcément varier. La différence des sèmes va pouvoir être attestée par la permutation d'un seul trait, comme dans pont/bon où un trait de surdité alterne avec un trait de sonorité, ou par l'ajout d'un seul phonème supplémentaire, comme dans « je chante »/« je chantais ».

Bref, les s mes (singulier/pluriel, présent/passé, bleu/vert) se distinguent par leurs marques, c'est-à-dire les phonèmes qui les construisent. Cela pourrait relever du truisme s'il ne fallait tenir compte de l'allomorphisme et de l'homophonie.

Dans l'allomorphisme, plusieurs marques dénotent un même sème. Dans la suite « aller », « je vais », « j'irai », par exemple, un même sème est bien présent (celui dont rend compte, si l'on veut, l'infinitif « aller »). Si les séquences sonores sont différentes, c'est parce que les marques du temps et de certains pronoms « déteignent » sur la marque du radical donnant précisément naissance aux allomorphes ou « irrégularités ».

Dans l'homophonie, au contraire, une même marque dénote deux s mes distincts. C'est le cas dans la phrase « je *suis* le patron » où seul le contexte permet de savoir s'il s'agit de *suivre* le patron ou s'il s'agit d'* tre* le patron. Mais c'est précisément que la marque du sème «  tre » n'est pas tant «  tre » ou « suis » pris isolément, mais bien l'ensemble de ses allomorphes. De même, la marque de « suivre » est aussi bien « suis », que « suivre ». Et la marque du pluriel peut-être /o/ dans cheval/chevaux, mais aussi bien l'ensemble vide dans chacal/chacals. Comme le sème «  tre » le sème pluriel a plusieurs allomorphes.

Transposons maintenant le raisonnement à l'analyse technique. De même que marques phonologiques différentes dénotent des s mes différents, des assemblages m canologiques différents vont fabriquer des tâches différentes. Au lieu de marque, nous parlerons ici de *dispositifs*.

Le critère du fabriqué est donc à chercher dans le fabriquant. Il n'y a de tâches différentes qu'en tant qu'elles sont attestées par l'existence de dispositifs différents. Cette différence des dispositifs peut consister dans le remplacement d'un matériau par un autre, mais aussi par l'ajout d'un engin supplémentaire. Ainsi, le remplacement de la c ruse (carbonate basique de plomb) par le sulfure de mercure dans la peinture à l'huile fait la différence entre le blanc et le vermillon sur la toile de Vermeer⁶. Cela signifie aussi que les tâches ne

⁶En raison de sa toxicité, le sulfure de mercure est remplacé par des pigments à base de cadmium dans les peintures actuelles. Seulement, ce n'est pas le matériau que l'on remplace ici, mais seulement la matière. Le dispositif reste le même. Nouvel exemple de

préexistent pas à l'analyse. Les tâches sont relatives aux dispositifs qui les attestent.

Dans le cas de la musique, déjà évoqué à propos du matériau et de l'engin, la tâche fabriquée n'est autre que la musique elle-même (ou plutôt son aspect qualitatif, puisque la tâche est analyse différentielle et non segmentale). Au rang des tâches musicales, on rangera donc la hauteur des notes, mais aussi le timbre ou éventuellement l'intensité (les instruments électriques et électroniques notamment comportent des dispositifs dédiés au réglage du volume sonore). C'est toute la question des différentes gammes qui sont d'abord des séries de rapports entre des sons, avec des seuils ou des degrés de l'un à l'autre (ton, demi-ton, etc.). Bien sûr, on a cherché, en tous cas en Occident, à codifier dans l'absolu la hauteur des notes (la hauteur absolue étant définie à partir du *la*, dont la fréquence est fixée à 440 Hz à 20°C). Mais cette hauteur absolue est conventionnelle et le *la* n'est d'abord *la* que ne n'être ni *sol* ni *si*. Et ces systèmes d'opposition entre des notes définies par leurs rapports que sont les gammes n'existent que fabriqués par des dispositifs appropriés : longueurs et diamètre des cordes de piano, diamètre des cordes de guitare, longueurs des tubes et trous éventuels dans les instruments à vent, diamètre des percussions...

La tâche ne coïncide pas avec la fin poursuivie. Une même fin peut s'analyser en tâches différentes, servies par différents dispositifs. On peut, par exemple, fermer une bouteille en *vissant* un bouchon de plastique (pour peu que le dispositif incluant le bouchon et le goulot soit conçu à cet effet). Mais on peut aussi la fermer en *enfonçant* un bouchon de liège (ce qui suppose bien un autre dispositif : le bouchon et le goulot sont différents). On parlera ici de *synergie* (des dispositifs différents concourent à une même fin). Mais il existe aussi des cas où, à l'inverse, des fins différentes seront réalisées par un même tâche, servie par un même dispositif. Dans la bicyclette, par exemple, c'est par un même dispositif de vissage (tâche), comportant une vis et un trou, dont les diamètres et les pas sont complémentaires, que l'on fixera le garde-boue au cadre (vis de fixation) et que l'on réglera le dérailleur (vis de butée). La fin est différente (fixer dans un cas, régler le battement du dérailleur dans l'autre), mais la tâche est la même (visser, dévisser) et le dispositif analogue. On parlera ici de *polytropie*. Le transistor, qui peut aussi bien amplifier le courant que le commuter, donne un autre exemple de polytropie (Couty, 2001)

La tâche est fondamentalement abstraite. Elle est un principe de différenciation qui porte sur les modes de réalisation de la fin (Le Guennec, 2000). Elle

plurihylic.

n'existe qu'attestée par un dispositif, en tant qu'elle s'oppose à une autre tâche, attestée par un autre dispositif. Ainsi le vissage s'oppose au clouage comme deux manières d'assembler des pièces. Et la différence de ces deux tâches (visser, clouer) est attestée par la différence des dispositifs en jeu (vis, tournevis ou clou, marteau). La tâche, autrement dit, relève seulement d'un traitement différentiel de la fin. Les exemples ci-dessus montrent même une certaine indifférence de la tâche dans son rapport à la fin, puisque différentes tâches peuvent concourir à une même fin.

La machine L'analyse des fins n'est pas seulement qualitative. Comme l'analyse de la matière et ainsi que nous l'avons évoqué à propos de la musique, cette analyse des fins est aussi quantitative. Pour désigner les unités de fabriqué, nous parlerons non plus de tâches, mais de *machines*. Le cas de la musique permet de cerner ce dont il s'agit. La note, fabriquée par l'instrument, ne se caractérise pas seulement par sa hauteur. Elle se caractérise aussi par sa *durée* ou *valeur* (ronde, blanche, noire, croche, double-croche...) recouvrant différentes fractions ou unités de *temps* réunis en *mesures*.

L'activité est rarement monotâche. Peindre, c'est chromatiser, mais aussi enduire. La machine est finalement l'unité à l'intérieur de laquelle varient et se combinent les tâches. La machine, autrement dit, est le principe abstrait qui permet le décompte des opérations. Dans la peinture, chromatiser et enduire vont nécessairement de pair, il s'agit d'une seule opération. De même que les tâches ne préexistent pas à leur opposition contrastive, les machines ne préexistent pas à leur séparation contrastive. Cette définition de la machine est certes différente de la définition habituelle qui tend à la chosifier, comme une sorte de complexe d'engins. La machine pour nous n'est pas une chose mécanique, mais l'analyse quantitative de la fin. Pour autant, la matérialité n'est pas absente de sa définition : la machine n'existe qu'attestée par le complexe de dispositifs qui assure son fonctionnement.

2.2 L'expérience clinique

2.2.1 Des « atehnies »

Nous venons de montrer que la technique supposait une double analyse, celle du moyen et celle de la fin, chacune présentant deux « axes », qualitatif (taxinomique) et quantitatif (génératif). Notre dernier argument, en faveur de l'existence d'une analyse particulière, permettant d'identifier ce qui est

un acte technique et ce qui ne l'est pas, sera d'ordre clinique. Il s'agit plus précisément d'observer les productions de patients atteints d'un certain type de lésions cérébrales.

Car l'existence d'une analyse technique complexe est corroborée par l'existence de différents troubles neurologiques dits atechniques correspondant à différentes lésions cérébrales (Duval-Gombert et Guyard, 1986; Sabouraud, 1995; Le Gall, 1998).

Ces liens entre les différentes composantes de l'analyse technique et les différents troubles atechniques consécutifs à différentes lésions cérébrales sont résumés dans le tableau 1.

	analyse du moyen	analyse de la fin
analyse taxinomique	matériau (lésion pariétale)	tâche (lésion pariétale)
analyse générative	engin (lésion de la convexité frontale)	machine (lésion de la convexité frontale)

TAB. 1 – Analyse technique et troubles atechniques

Pour des raisons de longueur, nous nous limiterons ici à la présentation de deux cas contrastés. Pour de plus amples développements, nous renvoyons à (Le Gall, 1998).

Cas 1 (monsieur A). Il s'agit d'un homme de 66 ans, ancien mineur, adressé à la consultation de neurologie pour troubles praxiques.

L'examen montre une écriture impossible, en dehors de quelques traits informes. L'utilisation des outils est également déficitaire. Lors de la consultation, un certain nombre d'éléments permettant de constituer plusieurs dispositifs sont étalés en désordre sur la table devant le malade (planche, vis à bois, clous, pitons, boulons, écrous, tournevis, marteaux, clef à molette, rape). Un dispositif de vissage complet, comprenant planche, vis à bois et tournevis, est donc présent, ainsi qu'un dispositif de clouage (planche, clou, marteau) et un dispositif de serrage (boulon, écrou, clef à molette). La consigne est donnée au malade de visser la vis et de planter le clou. Il est capable de dire qu'il a besoin du tournevis dans le premier cas et du marteau dans le second. Mais il ne peut pas exécuter la consigne. Après de multiples tâtonnements et manipulations, il parvient quand même à trouver la vis et le clou.

Mais il les égare lorsqu'il se met à la recherche du tournevis et du marteau. A la consigne de planter une pointe, il prend plusieurs vis, les pose et dit : « C'est des pointes à tête ». Puis il reprend une vis et la pose en disant : « C'est une vis ». Il prend ensuite un écrou et un boulon en faisant le commentaire suivant : « C'est pas une pointe non plus ». Puis il se remet en quête d'une pointe. Il prend une lime et la repose avant d'arriver finalement à saisir un marteau et une plante qu'il pointe. Quand on lui demande ensuite de visser une vis, il prend une vis et la pose sur la planche avant d'essayer de l'enfoncer avec le marteau, puis avec un écrou, un piton, un petit tournevis et à nouveau un écrou. Il dit alors : « Il faut un tournevis, j'en vois pas... non, j'en vois pas » (alors qu'il a trois tournevis de taille adéquate devant lui).

Si on lui demande à quoi sert un marteau, il répond sans hésiter : « C'est pour planter une pointe ». Si on lui demande à quoi sert une clef à molette, il répond aussitôt : « C'est pour serrer ». Mais si, après ces réponses, on lui demande de montrer comment faire, il n'y parvient pas, qu'il soit en situation de choix (avec les dispositifs mélangés sur la table) ou non (face au strict nécessaire).

Ce malade n'est ni paralysé, ni particulièrement maladroit. Il est capable de désigner et de reconnaître les éléments des dispositifs utilisés dans l'examen. Le trouble n'est donc pas lié à un déficit perceptif ou visuel. Par ailleurs, dès que le patient est parvenu à saisir l'ensemble des éléments qui constituent un même dispositif (clou et marteau par exemple), il réalise la tâche sans difficulté (planter le clou). Ce qui lui fait problème, c'est d'associer en pratique les éléments qui constituent le dispositif. Il n'y parvient qu'après de nombreux errements. L'absence de choix ne semble d'ailleurs pas l'aider (il a autant de difficultés lorsque l'examinateur ne laisse plus en face de lui que les éléments d'un seul et même dispositif). Nous avons présenté ici un seul cas, mais d'autres patients présentent un profil identique.

Cas 2 (monsieur B). Il s'agit d'un homme de 75 ans, hospitalisé à la suite d'un hématome intra-cérébral nécessitant une intervention chirurgicale. Il présente également des troubles de l'utilisation des outils, que ce soit dans les situations spontanées ou lors de l'examen.

Ce second patient est placé devant une ensemble de dispositifs analogue au premier. On lui donne la même consigne : planter un clou. Il prend d'emblée un marteau dans la main droite, puis un couteau dans la main gauche. Il repose le couteau. De la main

gauche, il prend et pose successivement une clef à pipe, un tournevis, une clef plate et la planche. Puis il repose le marteau. Il prend ensuite la râpe à bois qu'il repose, la seringue qu'il repose, la planche qu'il repose. Il prend les ciseaux qu'il garde dans la main gauche. De la main droite, il prend un tournevis qu'il repose, avant de poser également les ciseaux.

Quelle conclusion en tirer ? Ce patient (comme d'autres présentant un trouble analogue) semble chercher quelque chose qu'il ne trouve pas. En réponse à la consigne, il procède à une sorte d'inventaire, se saisissant tour à tour de chacun des outils présents en face de lui. Mais cet inventaire forcé ne lui donne pas la clef du problème. Contrairement à monsieur A et aux patients du même type, monsieur B ne parvient jamais à réaliser ce qui lui est demandé. Tout se passe comme si les patients du type de monsieur B n'étaient pas en mesure d'analyser la tâche, donc le dispositif. Faute d'élaborer la tâche, ils ne peuvent plus arrêter le choix des éléments pertinents qui composent le dispositif associé à cette tâche. Ils sont donc contraints à une sorte de balayage des possibles.

Au-delà de ce qui les différencie, ces patients nous montrent que des actes techniques relativement simples comme planter un clou, serrer un écrou ou visser une vis, supposent une analyse implicite qui leur fait défaut. Ils montrent aussi que la réalisation d'un acte technique n'est ni seulement un problème de connaissance (monsieur A comme monsieur B savent *dire* ce qu'il faut faire), ni bien entendu un simple problème de mobilité ni même un problème de dextérité.

2.2.2 Des « apraxies »

Si l'atechnie est un trouble spécifique de la conduite outillée (manipulation d'outils), lié à une déficience de cette analyse particulière qu'est la fabrication, les neurologues ont depuis longtemps identifié d'autres troubles du geste baptisés « apraxies ».

Dans le syndrome de Luria (lésion de la convexité frontale), le malade échoue dans le test poing-anneau ou dans le test paume-tranche-poing. Dans le premier test, la consigne est de tendre le bras en fermant le poing puis de replier le bras tout en formant un anneau avec le pouce et l'index. Dans le second test, la consigne est de frapper la table successivement avec la paume de la main, la tranche et le poing. Le malade atteint d'une lésion de la convexité frontale tend à ne traiter qu'une différence à la fois, réduisant le geste à ses

éléments différenciateurs (au test poing-anneau, par exemple, il se contente de déplier et de replier le coude, sans tenir compte de l'alternance simultanée poing-anneau).

Le malade échoue également lorsqu'on lui demande d'effectuer des gestes symboliques non outillés comme le salut militaire ou le signe de croix.

Dans un article pionnier, Duval-Gombert et Guyard (1986) font l'hypothèse que cet échec serait la conséquence de leur trouble atechnique génératif (l'identité de geste ferait pathologiquement unité, conduisant les malades à simplifier). Cela apporterait un argument en faveur de l'hypothèse de techniques sans instrument, puisque ces gestes réalisés avec le corps seul seraient affectés par un trouble atechnique.

Toutefois, dans un travail plus récent, De Guibert et al. (2002) font l'hypothèse d'une axialisation de la praxie. Ils rejoignent ainsi Sabouraud, 1995, p. 367-369, qui rappelle également l'existence d'une apraxie de la marche distincte tant de l'apraxie idéo-motrice que de l'apraxie idéatoire (atechnie).

Ces observations cliniques plaident en tous cas pour que l'on réserve le nom d'activité technique à l'activité outillée, organisée ou « informée » par la fabrication. Les « techniques » sans instrument dont parle Mauss seraient des activités praxiques (éventuellement codifiées socialement – comme le salut militaire – et faisant l'objet d'un apprentissage ainsi que d'un entraînement), mais non des activités techniques.

2.3 Fabrication et production

La fabrication est analyse du moyen et de la fin. En tant que telle, elle ne produit rien. Pour qu'il y ait production, ouvrage, il faut mise en œuvre performancielle. Ainsi, la gamme diatonique est fabriquée par la longueur des tuyaux de la flûte de Pan péruvienne. Mais elle n'est produite que par le musicien qui en joue. De même, les couleurs de la palette sont fabriquées par la diversité des pigments mélangés à l'huile, mais l'image n'est produite que par la performance du peintre.

Nous parlerons encore d'analyse technique et de mise en œuvre industrielle. Pas de mise en œuvre sans analyse (comme en témoigne le malade l'atechnique). Mais pas de production ou d'ouvrage sans mise en œuvre.

C'est au niveau performanciel de la mise en œuvre qu'il est possible de distinguer différentes industries. On aura par exemple les industries déictiques, qui produisent de la représentation, qu'elle soit ou non signifiée (musique, image,

écriture...) et les industries schématiques, qui produisent de l'être naturel ou social (alimentation, habitat, vêtement...).

Le principe d'énumération et de classement adopté par Mauss (1950, 1967) se base pour une bonne part sur ces finalités industrielles : armes, agriculture, élevage, pêche, habitation, vêtement, transport et navigation, pour les techniques à instruments ; accouchement pour les techniques de la naissance et de l'obstétrique, portage et alimentation pour les techniques de l'enfance, déplacement pour les techniques du mouvement, etc.

Mais, pour en revenir à notre question de départ, y a-t-il vraiment *technique*, c'est-à-dire fabrication au sens où nous l'avons défini ci-dessus, dans tous les cas envisagés par lui ou n'y a-t-il pas seulement parfois codification sociale d'une gestualité naturelle (praxique), doublée d'une discipline morale ?

La question a déjà été soulevée par Jean Gagnepain qui estime « évident qu'une éducation de la nage, de la marche, du maintien de la voix est du même ordre que l'hygiène ou la diététique », c'est-à-dire qu'elle relève d'un « comportement méthodique », d'une « discipline, plus ou moins socialisée d'ailleurs, de l'âme et du corps », mais n'est « en aucune façon identifiable à la fabrication ».

Par contre la danse, le mime et le chant « seraient, eux, techniquement authentiques, mais apparemment sans le fabriquant dont nous avons dit qu'il était indissolublement combiné avec le fabriqué dans l'outil ». « Outre le fait que, dans les trois cas, l'aspect choral⁷ semble avoir historiquement précédé à peu près partout les manifestations individuelles », permettant d'envisager la question sous l'angle sociologique, il serait possible, écrit Gagnepain de cerner la difficulté en postulant « dans ces domaines précis d'activité [...] autant de correspondants sur leur plan de ce qu'est sur le sien le fameux "langage intérieur" qui ne laisse pas d'être phonologiquement articulable par ce qu'il n'est pas phonétiquement articulé » (Gagnepain, 1994, p. 141-142).

La réponse nous semble toutefois moins évidente que ne veut bien l'écrire Gagnepain. En effet, pour ne prendre que le cas de la marche, Mauss fait remarquer très justement que le fait de marcher avec des souliers transforme la position des pieds : « quand, nous marchons sans souliers, nous le sentons bien » (Mauss, 1950, p. 370). La chaussure technicise la marche, à tel point que marcher pieds nus, pour quelqu'un habitué à marcher en chaussures, n'est peut-être pas la même chose que marcher pieds nus pour quelqu'un qui

⁷Jean Gagnepain appelle choral un mode de socialité qui consiste à célébrer l'être ensemble ; c'est selon lui une visée politique particulière aux côtés de la visée anallactique (« conservatrice ») et synallactique (« réformiste »).

marche toujours ainsi. Mais l'usage de chaussures fait rentrer la marche dans les « techniques à instrument ». De même la nage peut très bien être outillée par une planche, une bouée ou des palmes, l'hygiène par le savon et le gant de toilette, le coït par le préservatif, le lubrifiant ou la pilule⁸, l'accouchement par le forceps...

Or notre question concerne les « techniques » du corps proprement dites, en l'absence d'« instrument ». Peut-on justement parler de technique en l'absence de tout appareillage spécifique ? C'est sur ce point que la réponse de Gagnepain est positive, tout au moins pour la danse, le mime et le chant, à propos desquels il nous suggère même de distinguer la dimension chorale (sociologique), de la dimension proprement technique (ergologique) fut-elle réduite au fabriqué.

Pour tenter d'aller plus loin nous reprendrons deux cas de gestualité sans « instrument » parmi ceux énumérés par Mauss : celui de la danse et celui des positions sexuelles.

3 Retour au corps : une gestualité en l'absence d'instruments

3.1 Le cas de la danse

A propos de la danse, la dissociation des plans de la médiation (signe, outil, personne et norme - cf. ci-dessus page 2) nous permet de reprendre avec profit une distinction conceptuelle adoptée par Jean-Michel Guilcher dans son étude, devenue classique, sur la tradition populaire de danse en Basse-Bretagne (Guilcher, 1963).

Guilcher y distingue trois choses :

- la *forme* de la danse d'abord, soit « l'ensemble des traits qui concernent la structure et l'action du groupe : nombre et disposition des exécutants, dessin de leurs évolutions, rapport des évolutions au phrasé musical » ;
- le « dessin individuel des gestes » ensuite, soit en premier lieu le *pas* de la danse, auquel peut s'ajouter le mouvement des bras, voire des attitudes et mouvements du tronc ;

⁸Sans parler des godemichets, dildos, boules de geisha, vibromasseurs et autres *sex toys*...

- le *style* de la danse, enfin, soit une notion qui implique un certain nombre de qualités de la danse : « *économie* de l'énergie proportionnée au but poursuivi ; *aisance* et *justesse* de l'exécution ; *élégance* du résultat », qualités qui sont associées à l'idée d'une certaine *originalité* (selon les terroirs et les groupes locaux, le sexe des danseurs, les circonstances : danse des jours ordinaires ou des compétitions par exemple...).

Il nous semble que le concept de *forme* de la danse renvoie à la dimension chorale, soit l'une des visées politiques distinguées par Gagnepain : danser, c'est effectivement célébrer l'être ensemble et la forme de la danse renvoie à une manière particulière (valable selon les danses et les traditions) d'être ensemble, avec entre autres l'opposition entre les danses en rond (gavotte, *an dro*, *hanter dro*...) et les danses en couple, dont ces danses *kof ha kof* (« ventre contre ventre » en breton), tango, valse et autres, qui, au moment de leur apparition en Bretagne, étaient dénoncées comme impudiques par le clergé. On est ici dans le domaine sociologique du type de relations sociales, de la façon dont le groupe se met en scène, privilégiant la communauté ou le couple.

Le *pas* maintenant – qui désignera aussi bien, pourquoi pas, le mouvement des bras – nous semble renvoyer à la dimension proprement technique.

Quant à la notion de *style*, elle confond selon nous chez Guilcher ce qui relève effectivement du *style* (c'est-à-dire la variation ou l'originalité sociale d'un ouvrage quelconque, du fait de son appropriation par des personnes nécessairement situées socio-historiquement) et ce qui relève plutôt de l'*orthopraxie* (Bruneau et Balut, 1997, p. 171), c'est-à-dire du jugement quant à la bonne et belle façon de faire.

C'est donc le *pas* qui ferait la technicité de la danse et qui permettrait de classer la danse parmi les ouvrages.

Si l'on compare avec la musique, on peut retrouver en effet dans le pas de la danse des différences qualitatives dans lesquelles on peut voir une analogie avec ces autres différences qualitatives que sont en musique la hauteur des notes ou le timbre des instruments. Dans le cas de la danse, ce sera l'alternance des appuis du pied gauche ou du pied droit, l'angle du pas par rapport à la trajectoire du danseur, son ampleur verticale ou horizontale, son caractère glissé, sautillant ou rebondissant (qui permet par exemple d'opposer la gavotte de l'Aven à celle de haute Cornouaille), l'intensité du martellement au sol, la présence de bonds verticaux avec entrechoquement des talons (comme dans la gavotte de la région de Guéméné-sur-Scorff), etc.

Mais on y trouve aussi un rythme, un découpage des temps de la danse, qui,

comme ceux de la musique peuvent très bien s'écrire à l'aide de notes de différente valeur (noires, croches, doubles croches, etc.). Et le temps, comme en musique est un cadre de variation, à l'intérieur duquel on pourra décliner différentes qualités de pas.

La figure 4 montre comment pourra s'écrire le pas de gavotte. Les deux premières lignes indiquent le découpage des temps et le rythme de la danse (analyse quantitative du pas) alors que les lettres sur la ligne du bas donnent une indication minimale sur les aspects qualitatifs du pas (succession des appuis au sol).

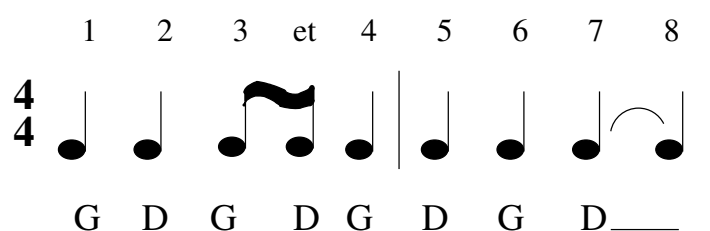


FIG. 4 – Le pas de gavotte

La *forme*, quant à elle, relèverait de l'aspect choral, c'est-à-dire d'une esthétique sociale, d'une mise en scène autocentrée du groupe. Danse en rond ou en chaîne ouverte plus ou moins longue, danse en cortège, danse sur deux fronts, danse en couple : autant de formes de la danse dans lesquelles le groupe se met en scène, jouant sur l'alternance des hommes et des femmes, selon un protocole ou une étiquette plus ou moins stricte qui régit l'entrée dans la danse, la façon d'inviter le ou la partenaire, etc. Si ces formes n'excluent pas une politique plus ou moins conservatrice ou plus ou moins réformatrice – la danse peut inclure plus ou moins de monde, mettre de côté pour un temps les différences et hiérarchies sociales ou au contraire les magnifier –, elles visent avant tout à célébrer l'être ensemble et répondent donc bien à la définition que donne Gagnepain d'une politique chorale ou festive, qui n'exclut par le concours et la compétition (Gagnepain, 1991, p. 117 *et sq.*).

Le fait que la forme ressortisse à la dimension sociale (sous sa manifestation chorale) plutôt qu'à la dimension technique de la danse semble d'ailleurs bien attesté par l'opposition, en pays de gavotte, entre la danse en rond et la danse en chaîne ouverte. Ainsi que le montre Guilcher (1963, p. 163 *et sq.*), la première met tous les participants à égalité tandis que l'autre distingue un meneur en tête de la chaîne (à l'extrémité gauche), ainsi qu'un dernier danseur (à l'extrémité droite). Autant le rôle de meneur peut être flatteur, autant celui de dernier peut-être ingrat : le dernier danseur doit

suivre le mouvement vaille que vaille, au risque, quand la chaîne est menée trop vivement, d'être projeté contre un obstacle. D'ailleurs, alors que du fait de l'alternance des sexes, on aurait dû trouver une femme en dernière position, une exception à la règle faisait que le cavalier du dernier couple plaçait sa partenaire à sa gauche et se mettait lui-même en queue. Le rôle de meneur était souvent l'occasion de conflits qui pouvaient transformer la danse en pugilat : l'une des solutions pour régler pacifiquement les préséances était de permettre au dernier couple de venir, à un moment convenu, se placer devant le premier qui se retrouvait donc en seconde position. Une autre solution était de fermer momentanément la ronde jusqu'à ce que l'ex-dernier garçon ne la rouvrît.

Selon Guilcher (ibid.), il est d'ailleurs vraisemblable que le souci d'éviter les querelles de préséance ait conduit à l'abandon progressif de la longue chaîne, remplacée par une pluralité de chaînes plus courtes qui réduisaient les occasions de conflits en permettant à plusieurs meneurs de se distinguer simultanément. Au stade de la chaîne de quatre (« quadrette ») ou de six, c'est-à-dire de la chaîne composée de deux ou trois couples, il était d'usage que chacun des deux ou trois garçons occupent à leur tour la place de meneur. Quand le premier garçon oubliait de céder sa place, il faisait à ses camarades une injure grave, dont ils manquaient rarement de lui demander raison.

L'examen du cas de la danse et la distinction qui peut y être faite entre *le pas* et *la forme* peut servir de guide pour examiner d'autres « techniques sans instrument » parmi celles énumérées par Mauss, en cherchant à chaque fois à identifier la présence d'une rationalité proprement technique. Dans le présent article nous examinerons seulement les cas des positions sexuelles qui comporteraient bien quelque chose d'équivalent à la forme mais pas d'équivalent du pas.

3.2 Le cas des positions sexuelles

« Rien n'est plus technique, écrit Mauss, que les positions sexuelles ». Mais tout en observant que « très peu d'auteurs ont eu le courage de parler de cette question », Mauss ne s'y attarde guère. Il se contente de donner un exemple de position : celle dans laquelle la femme a les jambes suspendues par les genoux aux coudes de l'homme. Cette position, précise Mauss, est « *spécifique* de tout le Pacifique, depuis l'Australie jusqu'au fond du Pérou, en passant par le détroit de Behring – pour ainsi dire très rare ailleurs ».

On a du mal à trouver dans cet exemple une preuve du caractère *technique* de

ces positions, pourtant affirmé par Mauss, même en prenant pour critère de la technique le fait que l'acte soit ressenti pour son auteur « comme un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique » (ce qui est le critère de Mauss). La seule chose que l'on y trouve, c'est une preuve de leur caractère *traditionnel* : les positions sexuelles varient selon les aires culturelles.

Si le caractère *traditionnel* des positions sexuelles ne fait guère de doute, leur caractère *technique* reste donc à démontrer. Pour cela, il faudrait que l'on puisse y trouver quelque chose qui soit analogue au pas, soit au rythme de la danse, ainsi que d'autres oppositions, d'ordre qualitatif. C'est ce que nous allons tenter de faire à partir des différentes positions décrites dans le *Kāma sūtra*.

Rappelons que ce texte attribué à Vatsyayana a été écrit entre le I^{er} et le VI^e siècle de notre ère, période qui correspond à l'âge classique de l'Inde (dynastie des Gupta). Il a été connu en Europe par une traduction anglaise due à Richard Burton et publiée initialement à Bénarès en 1883. Prétexte aujourd'hui à toute une imagerie érotique voire pornographique, le *Kāma sūtra* n'a pourtant rien d'un texte grivois ou licencieux. Au contraire, son enseignement est très caractéristique de l'orthodoxie védique et du brahmanisme coutumier. Très conformiste, il prône le respect des valeurs terrestres et de leur hiérarchie bien définie : l'homme, dit-il, doit pratiquer le *dharma*, l'*artha* et le *kāma*. Le *dharma* est l'obéissance aux commandements religieux. L'*artha* est l'acquisition des richesses, terre, or, bétail, mais aussi équipages et amis. Enfin, le *kāma* est la jouissance autorisée passant par les cinq sens, ouïe, toucher, vue, goût et odorat. Ajoutons que pour le *Kāma sūtra*, la femme est la servante de son mari qu'elle doit révéler comme un dieu. Le *Kāma sūtra* s'oppose ainsi au tantrisme dit « de la main gauche » qui se répandait en Inde à la même époque : les adeptes du tantrisme rejetaient l'immobilisme de la religion établie. Considérés comme des fauteurs de trouble, ils vivaient en marge et utilisaient les passions érotiques comme un élément déterminant sur le chemin de l'émancipation, accordant aux femmes un rôle d'initiatrices (Vâtsyâyana, 1991).

Remarquant que personne ne conteste la nécessité de codifier les devoirs religieux (*dharma*) ou les moyens d'acquérir la propriété (*artha*), l'auteur du *Kāma sūtra* réfute l'opinion selon laquelle le *kāma*, parce qu'il serait également pratiqué par les animaux, n'aurait pas, lui, à être enseigné. Au contraire, le *kāma* suppose que l'homme et la femme apprennent les bonnes manières en matière de rapports sexuels. Faute de quoi, il se rapprocheront justement des animaux, caractérisés par des rapports non réfrénés, liés aux périodes de chaleur des femelles, et dépourvus de la moindre pensée (Vatsyayana, 1994).

Aussi nécessaire que la nourriture pour l'existence et le bien-être, le plaisir amoureux a toute sa place dans la vie d'un honnête homme, mais il doit être recherché avec prudence et modération : tel est finalement l'idée qui préside dans le *Kāma sūtra* aux enseignements portant sur les rapports sexuels mais aussi sur la recherche d'une épouse, le comportement de cette dernière, l'adultère ou l'art des courtisanes.

Dans la mesure où cet enseignement passe par l'indication de quelques positions sexuelles, nous pouvons l'utiliser comme document ethnographique pour examiner la proposition de Mauss sur le caractère technique de ces positions⁹.

Les différentes positions désignées par Vatsyayana peuvent être répertoriées dans un tableau (tableau 2 – les termes français sont ceux de la traduction d'Alain Daniélou (1992) ; suivent entre parenthèse le terme utilisé dans la traduction de Burton (1994) ainsi que le terme original sanscrit).

Allongé sur le dos (<i>supine, uttāna</i>)	homme dessus	positions face à face : épanouie (<i>widely opened, ut-phullaka</i>), grande ouverture (<i>yawning, vijṛmbhitaka</i>), de la femme d'Indra (<i>position of Indrani, indrāṇika</i>), boîte (<i>clasping, samputaka</i>), forte pression (<i>pressing, pīḍitaka</i>), enveloppement (<i>twining, veṣṭitaka</i>), pliée (<i>rising, bhugnaka</i>), béante (<i>yawning, jṛmbhitaka</i>), haute pression (<i>pressed, utpīḍitaka</i>), demi-pression (<i>half-pressed, ardha-pīḍitaka</i>), flûte brisée (<i>splitting of a bamboo, veṇu-dāritaka</i>), empalement (<i>fixing of a nail, sūlacitaka</i>), crabe (<i>crab's, karkataka</i>), serrée (<i>packed, pīḍitaka</i>), du lotus (<i>lotus-like, padmāsana</i>), tournante (<i>turning, parāvṛttaka</i>)
	femme dessus (La femme joue le rôle de l'homme, dit Vatsyayana.)	l'un derrière l'autre : le balancement (<i>swing, preṅkholitaka</i>)
	assis	face à face : l'abeille (<i>top, bhramaraka</i>) l'un derrière l'autre : la jument (<i>mare, vaḍavaka</i>)
	debout	face à face : union supportée (<i>supported congress, sthitarata</i>), union suspendue (<i>suspended congress, avalambitaka</i>)

⁹En plus de la traduction du texte attribué à Vatsyayana (Vātsyāyana, 1991; Vatsyayana, 1994), que nous avons comparé avec la version originale en sanscrit (à l'aide de deux transcriptions disponibles en ligne sur http://www.sub.uni-goettingen.de/ebene_1/fiindolo/gretil.htm#Sanskrit), nous nous sommes appuyés sur Hooper (1994).

à quatre pattes	l'un derrière l'autre : union de la vache (<i>congress of a cow, dhenuka</i> , de <i>dhenu</i> : « vache laitière »), du chien (<i>dog, sauna</i> , de <i>svan</i> : « chien »), de l'antilope (<i>deer!</i> , <i>aiṇeya</i> , de <i>eṇa</i> : « antilope noire »), de la chèvre (<i>goat, chāgala</i> , de <i>chāga</i> : « chèvre, bouc »), de l'âne (<i>ass, gardabha</i>), du chat (<i>cat, mārjāra</i>), du tigre (<i>tiger, vyāghra</i>), de l'éléphant (<i>elephant, gaja</i>), du sanglier (<i>boar, varāha</i>), du cheval (<i>horse, turaga</i>). Ici, Vatsyayana conseille de manifester les caractéristiques de chaque animal en imitant son comportement.
allongé sur le flanc (<i>side, pārśva</i>)	face à face : boîte (<i>clasping, samputa</i>)

TAB. 2: Les positions sexuelles selon le *Kāma sūtra*

Il n'est pas certain que chaque position soit dans la bonne case¹⁰, mais on s'aperçoit à la lecture de ce tableau – et c'est le plus important – qu'il est possible de classer l'ensemble des positions :

- selon la position proprement dite (allongée, assise, à quatre pattes, debout, allongée sur le côté)
- et selon que les amants se font face ou non.

On observe aussi que la position allongée donne la possibilité d'une variante supplémentaire : soit l'homme se place au-dessus de sa partenaire, soit, inversement, la femme se place au-dessus de son partenaire.

Mais s'il est ainsi possible de dégager quelques principes à partir desquels s'ordonnent la variété des positions possibles, peut-on parler de *fabrication*, même sans fabriquant ? Peut-on, autrement dit, trouver ici quelque chose d'analogue au rythme et à la mélodie en musique ? Ou quelque chose d'analogue au pas de la danse ?

Il semble bien que non. Evidemment, rien n'empêche les amants de jouer sur le rythme ou sur d'autres éléments comme le mouvement du pénis ou la profondeur de la pénétration¹¹.

Mais dans les positions en tant que telles, seule la *forme* semble présente,

¹⁰Le doute subsiste pour la position de la jument, le texte n'étant pas très clair. Nous avons suivi sur ce point Hooper.

¹¹Le *Kāma sūtra* donne sur ce point quelques indications (2.8.20 à 2.8.31). Il appelle copulation normale (*upasṛptaka*) l'union avec un objet rectiligne. Mais il propose aussi la baratte, dans laquelle le phallus effectue un mouvement tournant, le divertissement d'oiseau (*caṭaka vilāsa*), consistant à alterner pénétration et semi-pénétration...

pour reprendre le terme de J.-M. Guilcher à propos de la danse. Autrement dit, et si l'on fait abstraction du mobilier qui peut conditionner la relation (on ne fait pas l'amour de la même façon dans un lit, sur une chaise ou debout contre un mur) ou des accessoires contraceptifs aussi bien qu'érotiques, la dimension technique est ici absente. Sur le plan de la gestuelle, les positions sexuelles relèveraient de la seule dimension pratique au même titre que les mouvements impliqués dans le test paume-tranche-poing ou dans le salut militaire (cf. ci-dessus page 18)¹². Par contre, elles semblent culturelles – et Mauss aurait raison sur ce point – en tant que mise en scène auto-centrée de ce groupe minimal que forment les amants, au plus intime des interactions sociales. En d'autres termes, il ne nous semble pas que la variété des positions sexuelles relève de la technique mais seulement – en tant qu'il s'agit bien d'y célébrer un des modes les plus intimes d'être ensemble – de la visée chorale présente virtuellement dans toute interaction sociale. Cette célébration de l'être ensemble dans l'amour ne se limite d'ailleurs pas, bien évidemment, à celle de deux amants, homme et femme, mais peut aussi, et le *Kāma sūtra* l'envisage explicitement, rassembler un homme et deux ou plusieurs femmes¹³, une femme et deux ou plusieurs hommes¹⁴, sans oublier les relations homosexuelles (*puruṣopasṛptaka*).

A cela, il ne faut pas manquer d'ajouter la dimension orthopraxique (plutôt que le style dont parle Guilcher à propos de la danse) : dans la mesure où la sexualité engage évidemment la libido, la question de la bonne et belle façon de faire ne saurait être négligée. Elle est très présente dans le *Kāma sūtra* qui se veut précisément un traité des bonnes manières dans la recherche du plaisir (*kāma*), l'un des buts de l'existence (*puruṣārtha*) aux côtés du devoir (*dharma*), du profit (*artha*), mais aussi du renoncement (*mokṣa*).

* * *

Dans ce texte, nous sommes partis de la définition donnée par Mauss de la

¹²On sait par ailleurs que les comportements sexuels sont touchés, tant chez l'homme que chez l'animal, dans le cas du syndrome de Klüver-Bucy qui résulte d'une lésion bilatérale de l'hippocampe et du noyau amygdalien et affecterait, à un niveau infra-culturel, un certain nombre de comportements d'espèce (Sabouraud, 2006, p. 240).

¹³« 2.6.42 - L'amour avec deux femmes qui s'entendent bien et ont les mêmes goûts est appelé sexualité de groupe (*united congress, samghāṭaka rata*). 2.6.43 - Pratiqué avec plusieurs femmes cette copulation est appelée "le troupeau de vaches" (*congress of a herd of cows, goyūthika*). » (Daniélou, 1992, p. 178)

¹⁴« 2.6.45 - Dans les villages des campagnes et dans le Strîrâjya, le pays du matriarcat, ou bien dans le pays de Balkh (aujourd'hui Tadjikistan) les femmes enfermées dans les appartements intérieurs (*antahpura*) cachent souvent des joveaux (*yuvan*). 2.6.46 - Les jeunes gens ainsi cachés assouviennent le désir des femmes un par un (*ekaikaśas*) ou en groupe (simultanément, *yugapac*). » (Daniélou, 1992, p. 179)

technique : un acte traditionnel efficace, en nous intéressant plus particulièrement aux techniques du corps. Cette définition de la technique nous a paru insuffisante. En effet, si les différentes techniques énumérées par Mauss varient bien dans l'espace et dans le temps, preuve de leur caractère traditionnel, lié à autant de cultures particulières, la seule efficacité ne nous semble pas permettre d'identifier un sous-ensemble de faits techniques à côté d'autres faits culturels comme les croyances religieuses ou les systèmes de parenté. En nous appuyant sur la théorie de la médiation, nous avons alors émis l'hypothèse d'une abstraction particulière dont la présence seule permet de caractériser un fait comme technique. Après avoir exposé en quoi consiste cette abstraction technique dont l'existence paraît corroborée par ces troubles neurologiques que sont les atechnies, nous sommes revenus à l'examen des « techniques sans instrument » dont parle Mauss au sujet des « techniques du corps ». Parmi toutes les « techniques sans instrument » énumérées par Mauss, nous en avons retenu deux, la danse et les positions sexuelles, dont l'examen nous a paru particulièrement éclairant. Au terme de cette investigation, il apparaît que si la danse possède bien une dimension technique (qui se manifeste dans son pas), ce ne serait pas le cas des positions sexuelles. Ces dernières, comme la danse, possèderaient bien une forme, une manière particulière de mettre en scène l'être ensemble, mais rien d'équivalent au pas. Les positions sexuelles sont incontestablement culturelles en tant que mode variable d'interaction sociale – et on sait que si la tradition brahmanique a encouragé l'exploration de ce domaine à la recherche du *kāma* d'autres traditions l'ont plutôt découragée. Mais alors que Mauss ne voit rien de plus technique, nous sommes sur ce point plus dubitatif.

Références

- Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, *Artistique et archéologie. Mémoires d'archéologie générale*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997.
- Philippe Bruneau et Jean-Luc Planchet, « Musique et archéologie musicale », *Ramage*, 10, 1992, p. 31–56.
- Bernard Couty, « Un autre regard sur l'ordinateur », *Tétralogiques*, 14, 2001, p. 19–44.
- Alain Daniélou, *Kāma Sūtra. Le bréviaire de l'amour*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992.
- Clément De Guibert, Gilles Clerval, et Hubert Guyard, « Biaxialité saus-

surienne et biaxialité gestaltique. arguments cliniques », *Tétralogiques*, 15, 2002, p. 225–252.

Attie Duval-Gombert et Hubert Guyard, « Du pied de la lettre au pied de nez », *Tétralogiques*, 3, 1986, p. 3–60.

Jean Gagnepain, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines. Tome 1. Du signe. De l'outil*, Bruxelles, De Boeck Université, Raisonances, 1990.

Jean Gagnepain, *Du Vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines. Tome 2. De la personne. De la norme*, Bruxelles, De Boeck Université, Raisonances, 1991.

Jean Gagnepain, *Mes parlements. t.1. Du récit au discours. Propos sur l'histoire et le droit*, Bruxelles, De Boeck Université, Raisonances, 1994.

Marcel Gauchet, *La condition historique*, Paris, Stock, Les essais, 2003.

Jean-Michel Guilcher, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris, La Haye, Mouton, 1963.

Hubert Guyard, « Schizophrénie et distribution des compétences : à propos de l'histoire clinique d'un patient », *L'information psychiatrique*, 80(5), 2004, p. 371–378.

Anna Hooper, *Kama Sutra. Classic Lovemaking Techniques Reinterpreted for Modern Lovers*, New-York, London, Dorling Kindersley Publishing, 1994.

Frédéric Jouliau, « Techniques du corps et traditions chimpanzières », *Terrain*, 34, mars 2000.

Jean-Luc Lamotte, *Introduction à la théorie de la médiation. L'anthropologie de Jean Gagnepain*, Bruxelles, De Boeck Université, Raisonances, 2001.

Bruno Latour, « Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, 4, 1994, p. 587–607.

Jean-Michel Le Bot, *Du développement durable au bien public. Essai anthropologique sur l'environnement et l'économie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Didier Le Gall, *Des apraxies aux atehnies. Propositions pour une ergologie clinique*, Paris, De Boeck Université, Raisonances, 1998.

Gilles Le Guennec. « Qu'est-ce que l'ergotropie? ». <http://home.tele2.fr/-ergotropie/txt/ergotrop.htm>, 2000.

- Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, pages 365–386, PUF, Quadrige, 1950.
- Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- Olivier Sabouraud, *Le langage et ses maux*, Paris, Odile Jacob, Médecine, 1995.
- Olivier Sabouraud, « Vous avez dit : "Anthropologie clinique" ? », *Tétralogiques*, 17, 2006, p. 227–271.
- Pierre-Jean Simon, *La bretonnité. Une ethnicité problématique*, Rennes, Terre de Brume - Presses universitaires de Rennes, Essais, 1999.
- Vatsyayana, *The Kama Sutra*, London, Penguin Books, Penguin Popular Classics, 1994.
- Vâtsyâyana, *Les kâma-sûtra*, Paris, Zumla, 1991.