

**L'invu-visible de soi dans les histoires de vie : flânerie ethnographique et distanciation  
intimiste**

**The visible unseen of self in life stories : ethnographic stroll and intimist detachment**

NOSAL Claude, Professeur des Universités 71<sup>ème</sup> section  
Centre de Recherche sur les Médiations  
claude.nosal@uha.fr

Résumé

Métamorphoses, masques, illusions, jeux de miroir, « mise en abyme », obsessions révélatrices, formes apparentées, motifs persistants sont évoqués dans six histoires de vie qui sont autant de mises à l'épreuve des différentes figurations possibles de soi : d'où une convergence certaine, thématique et formelle entre elles.

A summary :

Metamorphoses, masks, illusions, mirror effects, being swallowed up into the abyss, revealing obsessions, related shapes, persistent motives are evoked in six life stories that are as many tests of the different possible representations of oneself : hence a sure, thematic, formal convergence of those (life) stories.

Mots clefs

Auto-ethnographie, Gestalt, histoires de vie, représentation

Keywords :

Auto-ethnography, Gestalt, life stories, representation.

## **L'invu-visible de soi dans les histoires de vie : flânerie ethnographique et distanciation intimiste**

L'exposition « Sites éternels » s'est achevée au Grand Palais en janvier dernier. Un œil au mur et le visiteur se trouve propulsé tantôt au beau milieu d'une cour intérieure du Krak des chevaliers, en Syrie, tantôt face à un taureau ailé à la porte de la forteresse de Khorsabad, en Irak. Cet effet de réel extrême est obtenu par un algorithme conçu par ICONEM une start-up dont la vocation est de garder le souvenir, à l'aide de photos en trois dimensions prises par des drones, des sites archéologiques menacés de disparition. Aux non-initiés, les photos de la mosquée des Omeyyades de Damas, dont des combats ont détruit le minaret, ou celles des fouilles sur les restes des monastères bouddhistes du site afghan de Mes Aynak, que l'exploitation d'une mine de cuivre pourrait faire disparaître, proposent des traces fragilisées d'un monde passé. Il faut absolument les conserver car « *elles permettent de mieux comprendre qui on est et d'où l'on vient* », dit Yves Ubelmann, un des concepteurs de l'exposition. Mieux comprendre qui on est et d'où l'on vient / garder les traces fragilisées d'un monde passé/Voir le grain de la pierre/ Créer son propre algorithme de vie en trois dimensions / c'est le sens de notre interrogation sur cette piste singulière et aventureuse de l'histoire de vie qui se produit et se lit, s'interpelle et se théorise. En effet, les matériaux biographiques produits par les histoires de vie placent les sciences humaines et sociales devant des choix qui dessinent entre elles des lignes de clivage fortes, mais non figées, et qui distinguent des positions théoriques au sein même des disciplines. Je laisse aux spécialistes le soin de discuter des questions théoriques et méthodologiques de l'approche biographique et de ses influences sur la recherche en sciences humaines et sociales. Non que je dédaigne ces questions ; bien au contraire, je me suis constamment interrogé sur les difficultés et les obstacles rencontrés dans la pratique de la recherche pour remonter des techniques aux principes et tenter de mettre à jour les relations que des choix de méthode et de langage, dont la neutralité n'est qu'apparente, entretiennent avec des partis plus fondamentaux et parfois moins conscients, dont dépend, en définitive, le type d'informations et d'intelligibilité qu'une recherche procure. Si la réalité ne peut être appréhendée qu'à travers une suite *ad infinitum* d'interprétations (toute interprétation étant par définition sujette à interprétation), la détermination des contenus concrets de l'approche biographique devient elle aussi question d'herméneutique.

Je me suis donc demandé s'il n'était pas possible de s'y prendre différemment pour faire apparaître les idées sous-jacentes, préférences théoriques et épistémologiques, mais aussi choix de doctrines ou « métaphysiques influentes », auxquelles se rattachent les opérations caractéristiques de l'approche biographique. J'ai donc pris le parti de m'inscrire dans le sillage de l'anthropologue Claude Meillassoux lorsqu'il pointe l'écart persistant entre le caractère diffus, aléatoire, incertain, c'est-à-dire finalement historique des pratiques humaines et leur réduction intempestive par nombre de discours anthropologiques ou savants. En effet, à lire les textes - romans, récits, essais - d'écrivains se rapportant aux mêmes contrées, sociétés, situations que celles des anthropologues, on constate que ceux-ci vont beaucoup plus loin dans le rendu des événements, des personnages, des conditions de vie etc. sans disposer des méthodes et concepts dont s'arment ceux-ci<sup>1</sup>. Les écrivains sont plus convaincants à dire les choses faisant apparaître les textes savants comme décalés, comme si conventions et concepts élevaient un rideau de fumée masquant notre rapport aux choses. Je me propose donc d'aller derrière le rideau de fumée en posant quelques pierres de gué pour jalonner ma réflexion sur les matériaux biographiques, autant de balises pour tirer de cette masse confuse des fils conducteurs permettant d'établir un contact avec ces lignes fugaces de continuité qui cherchent à donner du sens à toute vie. Ces pierres de gué sont au nombre de six ; six formes différentes de les exprimer, six mises à l'épreuve des différentes figurations possibles de soi, six approximations de la réalité qui proposent autant d'angles de vues qui demeurent des fragments du miroir brisé de la réalité sensible de soi. Autant de récits/boîtes de conserve qui incitent à récupérer patiemment les traces infimes de sens qu'ils mobilisent.

### **La règle de la boîte de conserve**

Ce corpus est construit en référence de ce que l'on peut appeler, en mémoire de Marcel Mauss, la règle de la boîte de conserve. En effet, dans les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, il écrit que « les objets les plus communs sont ceux qui apprennent le plus sur une civilisation (...) Un boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses les plus humbles et les plus méprisées (...) En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société<sup>2</sup> ». Donc, six boîtes

---

<sup>1</sup> Bensa A, Pouillon F (dirs.), 2012, *Terrains d'écrivains, Littérature et Ethnographie*, Collection Essais, Série Anthropologie, Toulouse, Anacharsis, pp. 7-16

<sup>2</sup> L'exemple de la boîte de conserves était une boutade de Mauss qu'aimait rapporter Leiris (voir J. Jamin, 1996, p.18 et 28) cité par Bazin J, 2008, *Des clous dans la Joconde, L'anthropologie autrement*, Collection Essais, Série Anthropologie, Toulouse, Anacharsis, pp. 456-465

de conserves/histoires de vie glanées au fil des pérégrinations du chercheur-glaneur que je suis, comme ces glaneurs filmés par Agnès Varda dans leur patient de travail de quête, de trouvaille et de ramassage dans les interstices d'une société atteinte de névrose de marchandisation. Comme ce vieil original New-Yorkais « qui accumule depuis des années ce qu'il trouve dans la rue et qui s'est donné comme règle de vie : n'avoir que ce qu'il trouve, donc ne rien faire pour avoir, n'avoir cure d'obtenir, de souci d'acquérir, mais seulement ramasser et rapporter chez lui les objets perdus, abandonnés, délaissés jetés, qu'il découvre au hasard des rues de New-York<sup>3</sup> ». Le chercheur-glaneur que je suis fonctionne en fait comme ce vieux New-Yorkais : « de n'importe quoi il fait quelque chose, de ce qui n'était plus objet pour quiconque, il refait une chose pour lui, une des entités familières qui viennent peupler le monde de son intimité familière<sup>4</sup> ». Six histoires proposées et donc recommencées en fait, à l'aune d'un supposé "savant" nourri aux mamelles de l'anthropologie visuelle, et aussi et surtout, fidèle adepte de l'ethnographie selon Jean Bazin, « qui se refuse à dissocier ce que les gens *font* de ce qu'ils, suppose-t-on, *sont*, c'est-à-dire à séparer les actes extérieurs des pensées supposées "intérieures". Alors, puisque, dit Bazin, " on n'observe jamais que des situations", la tâche de l'ethnographe consiste à les décrire, et avec elles "l'espace des possibles" à l'intérieur duquel les acteurs se meuvent d'une situation à l'autre, dans un contexte historique donné ». Toutefois, la connaissance qu'on dit ethnographique, c'est-à-dire la connaissance travaillée avec des contraintes intellectuelles, doit toujours aller de pair avec une dimension plus profonde ; ces choses qu'on ne peut pas dire ou qui ne se disent pas, ou mal, dans des textes universitaires, mais qui sont indispensables aux contacts humains et à l'observation ethnographique. Comme l'écrit Giono «Je me suis mis pour écrire à l'école du crottin de cheval» ; en ne niant pas toutefois, mes fragilités intérieures et corporelles, ces fragilités qui conditionnent le travail scientifique de l'ethnographe. Car, heureusement l'ethnographie ne se réduit pas à une science exacte et surtout pas à une activité résolument théorique de construction d'un objet qui n'existe pas dans la réalité.

## **Six histoires de vie à l'école du crottin de cheval**

950 cassettes ont composé *Le Filmneur*, film-témoignage d'Alain Cavalier d'une vie faite de bonheurs et de peurs. Comme il le dit lui-même, l'idée de laisser passer de bons moments l'avait poussé à tout écrire. La caméra a pris le relais dans ce journal visuel. Alain Cavalier

---

<sup>3</sup> Bazin J. p. 459

<sup>4</sup> *Ibid.* p.465

nous raconte avec pudeur et humour ces instants heureux, la maladie puis la mort de ses parents, ses peurs de cancer, ses opérations. Plus de dix ans ont été nécessaires au réalisateur pour achever *Le Filmeur*. Les premiers plans du film ont été tournés en 1994, les derniers en 2005. Alain Cavalier n'utilise pas d'effet, il est l'effet. Il ne triche pas, montre les choses comme il les voit à travers l'objectif de sa caméra, même si c'est un instant volé qui ne devrait regarder que lui ou sa compagne.

À 40 ans, Chris Dancy a décidé de mesurer toute sa vie. Il est devenu « l'homme le plus connecté du monde », une façon pour lui d'atteindre un niveau de contrôle sans précédent sur son existence. Il a découvert le champ naissant du « *quantified self* », la mesure de soi pour connaître précisément ses comportements et pouvoir les optimiser en conséquence. Chris Dancy va pousser cette logique très loin. Il installe chez lui et sur lui une batterie de capteurs, pour collecter toutes les données possibles sur ses comportements, de ses heures de sommeil à ses rythmes urinaires. Il écrit des programmes pour garder des traces de tout ce qu'il fait et de tous les paramètres de son environnement. Chris Dancy préfigure l'ultime investissement de l'objet technologique. Il s'est retrouvé psychiquement en miettes, perdu dans la réalité automatisée qu'il s'était pourtant construite sur mesure. Son histoire est extrême mais elle en dit long sur le fantasme de contrôle des données.

Ils posent de dos, puis de face ou de profil, sur un fond bleu vert. Ils ont le regard sérieux et des traits sur le visage. Des lignes plus foncées qui dessinent des rayons de soleil, évoquent au profane les griffes d'un tigre ou le tracé d'une route de montagne. Des lignes qui disent immédiatement à leurs compatriotes de quel village ou de quelle ethnie ils proviennent. Joanna Choumali a photographié à Abidjan cette dernière génération de personnes scarifiées. Pratiquées sur les enfants avant l'âge de dix ans, les scarifications permettent d'identifier l'ethnie, le village ou la communauté. Presque partout, la pratique s'est arrêtée dans les années 1970-1980, c'est pourquoi on parle de la dernière génération.

Les *Imazighen*, hommes ou Berbères, se tatouaient le front, le menton, les joues, le dos des mains et les tempes à l'aide pigments issus de substances d'origine végétale, du charbon, mélangés à de l'eau ou du sang, des motifs et symboles qui leur étaient propres et avaient un sens bien particulier. Le tatouage d'alors était plus social qu'ornemental, contrairement à aujourd'hui, où cette notion de tatouage symbolique a disparu dans les nouvelles générations de Berbères.

Alice Schickler (1896 -1950), tous les jours ou presque entre le 1 août 1914 et le 31 décembre 1918, soit entre ses 18 ans et ses 22 ans, a tenu un journal remarquable d'intelligence, de sensibilité et de sérieux. En réalité, ce sont deux journaux : celui qui raconte les événements

de guerre (*Kriegstagebuch*) et l'intime, débuté en juin 1916 après le départ de son amoureux sur le front, qui aborde les événements de sa vie privée (*Tagebuch*). Alice rapporte les faits de guerre dont elle a connaissance. On pénètre aussi dans l'âme d'une Alsacienne de ce temps, plus que jamais écartelée entre deux cultures, entre deux camps.

L'artiste et musicien genevois Jonathan Delachaux a mis en ligne la biographie complète de ses trois personnages imaginaires. Il vit depuis plus de quinze ans avec ses personnages, trois modèles consentants de pure invention sur lesquels il fonde une œuvre qui emprunte autant à la peinture qu'à la performance, à la musique et au théâtre. Assis sur des chaises, le regard fixe, Vassili, Naïma et Johan ne manquent rien de ce qui se passe. Trois mannequins de pâte à modeler, grandeur nature, des yeux de verre, des perruques qui leur donnent, au mieux, l'allure d'épouvantails. Il sait presque tout d'eux. Il vient de mettre en ligne leur univers compulsif, une bible comme on en fait pour les séries américaines, qui regroupe les aspects les moins soupçonnables du héros.

### **Des sortes de « tableaux de pensée »**

Ces histoires de vie sont des mises à l'épreuve des différentes figurations possibles de soi ; mais ni le film, ni les instruments de mesure de soi connectés, ni les scarifications identitaires, ni les tatouages rituels, ni le double journal, ni les marionnettes autonomes n'offrent toutefois de modèles suffisants susceptibles d'en rendre compte. Il faut encore les déconstruire, les morceler, les investir et les invalider à la fois pour tenter d'en obtenir quelque chose : peut-être des figures, à côté des modèles, parfois reléguées en annexe, mais souvent insérés dans les images, la technologie ou dans le texte ; certainement des intentions, donc des représentations. Non que les représentations de soi soit « mauvaises » ou « fausses » : ce ne sont en effet que des représentations, un mouvement vers le « trop-plein » pour conjurer le vide qui s'installe. Certaines d'entre elles toutefois pourraient être des « tableaux de pensée » pour reprendre la formule de Max Weber, des sortes de schémas qui permettent de contempler ces représentations, d'embrasser d'un coup d'œil, *uno intuitu*, les cheminements et les enchaînements logiques ou illogiques, les éléments ou les segments d'explication, plus ou moins raccordés, plus ou moins unifiés, voire les « édifices » théoriques qu'elles déroulent dans le temps non sans risques d'oubli ou de déformation des phases précédentes, et du même coup de mieux faire ressortir leur cohérence ou leur incohérence. Métamorphoses, masques, illusions, jeux de miroir et de « mise en abyme », tous ces thèmes sont évoqués dans nos histoires : d'où une convergence certaine, thématique et formelle entre elles. En effet, l'originalité et le point commun de ces histoires – c'est notre hypothèse – c'est de

vouloir/pouvoir (?) rendre visible tout ce que la Gestalt comporte de seulement implicite, tout ce que Jean-François Lyotard appelle "invu-visible" (Lyotard, 1978 :). Ce faisant, l'objet soi est saisi dans sa forme en même temps que dans la déformation que lui impose la description circulaire, sorte de travelling circulaire, technique employée au cinéma. Mais bien plus qu'à des techniques de figuration de soi, c'est à des "fictions" de perception que ces histoires font penser: celles établies par Merleau-Ponty comme prélude à la deuxième partie de *La Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945 : 235) : « Du point de vue de mon corps je ne vois jamais égales les six faces du cube, même s'il est en verre, et pourtant le mot "cube" a un sens, le cube lui-même, le cube en vérité, au-delà de ses apparences sensibles, a ses six faces égales. À mesure que je tourne autour de lui, je vois la face frontale, qui était un carré, se déformer, puis disparaître, pendant que les autres côtés apparaissent et deviennent chacun à leur tour des carrés. Mais le déroulement de cette expérience n'est pour moi que l'occasion de penser le cube total avec ses six faces égales et simultanées, la structure intelligible qui en rend raison ».

Il s'agit pour nous de tenter appréhender cette "espèce de destruction et de reconstruction simultanée des lignes et des volumes" du temps biographique selon la formule de Claude Simon ; une expérience créatrice de sens, de prises de conscience qui réussissent le pari à la fois de la complexité de la mise en mots (ou en images ou en *data* ou en personnages imaginaires) du vécu et de son analyse, renouvelant sans cesse une compréhension et une cohérence entre la connaissance, l'action, la perception que l'on a de soi, de l'autre et du monde, et l'interprétation que l'on peut en faire. En effet, nous n'écrivons pas des histoires, mais des vies. Chaque vie mérite d'être racontée, y compris dans sa fragilité à l'affût du moindre signe, pour évoquer les limites poreuses entre le dehors et le dedans, l'observé et le ressenti, le passé et le présent ? Il s'agit sans doute d'une réponse à une inquiétude identitaire. Dans un monde où les possibles sont exaspérés, on a du mal à savoir ce qui définit vraiment une vie individuelle. Soit on fait des vies majuscules avec des destins minuscules, soit on fait des destins minuscules avec des vies majuscules. Parce qu'il s'agit de quelque chose de très ancien. L'écriture de nos vies a la même fonction que les inscriptions funéraires, que les « images » des ancêtres dans le monde romain. La pire peine que pouvait prononcer un empereur romain était la *damnatio memoriae*, c'est-à-dire faire rayer le nom sur l'inscription funéraire. Le récit de vie revendique l'ombre, le mystère, le trouble, le silence. Loin de l'éloge, il s'agit de donner tout le tremblé, toute la fugacité d'une existence, qu'elle soit célèbre ou banale. William James décrit le mouvement intérieur de l'esprit au moyen de l'expression "Ça me pense" plutôt que "je pense".

## **L'auto-ethnographie de soi**

Il nous semble aussi que ces approches relèvent de l'auto-ethnographie de soi et des autres : « une méthodologie de la proximité, une manière normale, spontanée, naturelle, quasi instinctive d'approcher le monde, de l'interroger et de le comprendre » (Paillé, 2007, p. 409). Elle suppose donc que le chercheur que nous sommes s'engage intentionnellement et subjectivement. Ces six récits de soi peuvent être vus à la fois comme méthode de recherche et données collectées dans l'expérience de soi et des autres ; et une construction de notre narration, notre miroir, notre identité de chercheur, laquelle permet d'avoir accès à notre expérience d'une manière intentionnelle, c'est-à-dire dans un rapport réfléchi de distanciation de l'action par une « posture d'extériorité ou de mise à distance qui facilite la construction d'un objet, d'un savoir et la déconstruction du sens de l'action » (Donnay, 2002, p. 4). Dans cette première livraison, seules trois histoires sont interpellées : l'autobiographie filmée du quotidien d'Alain Cavalier, les scarifications et les tatouages berbères. Les trois autres histoires prolongeront dans une livraison prochaine la recherche esquissée dans cette première approche de l'« invu-visible », un « invu-visible » apotropaïque<sup>5</sup> ou non, développé à l'intérieur d'un couple modèle/récit, que l'on peut concevoir, au fil de ces histoires, comme opposition, puis comme tension, enfin comme synthèse entre deux pôles. Gérard Lenclud observe que l'opposition modèle/récit « assigne à chacun de ces termes une signification qui est de position (...) Sitôt qu'on mobilise l'opposition, il apparaît qu'il n'y a ni modèle en soi ni récit en soi. » (Lenclud 2001 : 427). Lire des vies ou/et dé-lire des vies ? Dé-lire de chercheur peut-être ?

## **Une épopée de soi en images**

Alain Cavalier nous propose à son corps défendant une épopée de soi. Or, si l'épopée est un récit de fondation, ici tout se débande et se défait avec le cancer dont il souffre et les années qui passent s'inscrivent dans une thématique du délitement et de la décomposition. Il s'agit certes d'une destruction progressive que le narrateur filme dans sa réalité brute. Rien ne semble apparemment se construire au fil des combats qu'Alain Cavalier tresse ensemble. Et pourtant, le récit, en exprimant ce mélange d'angoisse et d'instinct élémentaire de survie, dans

---

<sup>5</sup> L'adjectif apotropaïque est appliqué à ce qui conjure le mauvais sort, vise à détourner les influences maléfiques. Un talisman, par exemple, en ce qu'il est censé prémunir contre le malheur la personne qui le porte, est un objet auquel on prête des vertus apotropaïques. Gell utilise ce terme pour définir l'art visuel des Marquises (Gell, 2009 : 103-105)



son refus de la narration épique fait apparaître en filigrane, comme dans un ralenti sur image, un héroïsme du quotidien, sans bravoure ni éclat. Alain Cavalier filme. Il filme tous les jours, à n'importe quelle heure, n'importe où, qu'il pleuve ou vente ou qu'il neige, et quelle que soit l'humeur du moment, la sienne comme celle des personnes filmées, quelle que soit la posture, souvent intime et donc, sur le principe, non filmable. Des images en action d'une vie entière livrée à la caméra qui donneraient à voir un réel qui ne serait pas trompeur, mais vrai. Et dans ce qui nous est donné à voir en surimpression comme un calque, une sorte d'ensauvagement de l'image, c'est aussi une part d'ombre, une surface perpétuellement décadrée et par conséquent recadrée, celle qui nous ferme aux autres et donne la réplique à notre part d'ombre. Des images en pénombre qui peuvent donner forme à ces prises de conscience directes, à ces impressions et à ces intuitions qui proviennent des profondeurs de l'inconscient. Quand on réfléchit sur les images, quand on réfléchit *en* elles, c'est finalement dans la tête du réalisateur qu'il faut pénétrer : avec toutes les représentations qu'il porte et qu'il met en formes.

#### « Hââbré », « écriture, scarification » en langue kô

Joana Choumali, jeune photographe concentre l'essentiel de son œuvre sur l'Afrique et sa culture à travers le mode du portrait. Une de ces dernières séries est baptisée « Hââbré », ce qui signifie « écriture, scarification » en langue kô (Burkina Faso). Pour trouver ses sujets, la photographe a abordé les gens dans la rue. Ce sont pour la plupart des immigrants du Burkina Faso ou du Nigeria, issus de catégories populaires – « une nounou, un chauffeur de taxi, un peintre, un gardien, un charpentier... », liste-t-elle. Tous se sont fait scarifier au village, quand ils étaient enfants. « *Les scarifications étaient un signe de reconnaissance, une carte d'identité visuelle. Elles disaient la famille dont on vient, le village, la région. Des femmes, qui étaient reconnues comme artistes, passaient dans les villages et scarifiaient les enfants. Elles incisaient la peau et appliquaient une poudre cicatrisante.* » La plupart en gardent un souvenir vif, et douloureux. « *L'une des femmes qu'on voit ici est toujours en colère contre ce qu'on lui a fait. A l'autre extrême, Christine a demandé à être scarifiée à 10 ans, elle en est fière.* » La photographe les a fait poser sur un fond neutre, « *comme des gens normaux, sans jugement implicite, sans dénoncer ni glorifier* ». Elle revendique aussi une approche contemporaine, loin des études ethnologiques ou des photographies exotiques d'antan : « *C'est une pratique qui meurt, mais ces gens-là sont bien vivants. C'est la dernière génération*

à être scarifiée. *J'ai fait ces photographies pour ne pas oublier.*<sup>6</sup>» Faut-il voir dans les scarifications, des figures en belligérance face à l'impossible narration de soi qu'au travers des méandres des tracés sur la peau comme si c'était là le seul moyen offert pour mettre en évidence la puissance de soi ?

## **Le tatouage Amazigh**

La fonction du tatouage est historiquement multiple chez les Amazigh : il peut être protecteur et ornemental, mais également identitaire ou médical : dans le Sahel, en intervenant à mi-chemin entre l'extérieur et l'intérieur du corps, on lui prêtait des vertus de guérison. Les vieilles femmes berbères sont encore aujourd'hui capables de donner la région d'origine de leurs congénères en fonction du nombre de traits sur leurs tatouages. Sur le front ou la tempe, il peut être identitaire et lié à une tribu donnée, comme les tribus des Drids ou des Beni-Douala qui l'utilisaient comme signe de reconnaissance. Le tatouage rituel est encore courant au Yémen, dans le désert et au Maghreb, chez les nomades principalement. Les motifs peuvent avoir des sens variés en fonction des origines de la personne. Le tatouage est aussi le moyen obligé d'exister au sein du collectif. Le tatouage appelé « el-âyacha » (« celui qui fait vivre »), est parfois encore pratiqué en milieu rural, où les femmes, depuis toujours, protègent leurs enfants du mauvais sort et de la malchance en leur dessinant sur le front avec du noir de fumée par exemple. On retrouve cette coutume lorsque le jour de la naissance d'un enfant coïncide avec un événement néfaste. Le tatouage a ici une fonction de communication entre le corps humain et le monde des esprits. La marque corporelle, cette dimension d'un marquage physique mise en œuvre par les scarifications et les tatouages, indique clairement l'idée d'une inscription dans le corps. Le collectif imprime ainsi sa marque sur l'individu de façon irréversible et inoubliable. Nous pensons que cette trace indélébile les aide à « entrer dans la peau d'un personnage » ou à « faire peau neuve » comme nous l'indique Didier Anzieu (1995 : 39). La peau, nous dit-il, « en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est de plus une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci ». Dans la même perspective Catherine Rioult (2006 : 195) nous propose de parler de la peau comme d'un « trait d'union ». Cette perspective nous a permis de faire le lien avec le « marquage » que constitue l'écriture biographique dans nos sociétés contemporaines et nous faisons

---

<sup>1</sup> <http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/10/01/joana-choumali-une-photographe-sur-les-traces-de-l-identite>

l'hypothèse qu'un travail d'écriture biographique quelle que soit la forme prise pourrait remplir également cette fonction identificatoire par l'effet d'une inscription.

## Conclusion

Ce qui transparaît dans cette flânerie ethnographique et cette tentative de distanciation intimiste est l'effort pour mettre en évidence ce que Marcel Proust appelle chez un écrivain (Proust, 1921 : 225) « la fixité des éléments composants », obsessions révélatrices qui apparaissent de manière récurrente dans une œuvre, mais « dans un désordre apparent... on les découvre en avançant à reculons (...) Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre. Or en causant une fois avec une personne, on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. » Comme le remarque Charles Malamoud à propos des Indiens védiques (Malamoud, 1989 : p.71) : « les rites ont cet avantage sur les doctrines qu'ils nous permettent de saisir les motifs persistants, des obsessions, tels qu'ils apparaissent dans des mots, certes, mais plus encore dans des gestes.<sup>7</sup> » Ces trois histoires (et les trois autres à venir) pourraient être classées sous le nom d'art « apotropaïque ». Filmer sa vie au jour le jour, afficher son identité sur son visage, étaler ses tatouages, n'est-ce pas ritualiser sa vie et donner à voir des axes de cohérence voire d'incohérence selon le regard que l'on porte?

Claude Macherel écrit justement : « une anthropologie complète est une anthropologie qui combine et associe comme complémentaires des longues focales - le regard de loin - et puis des focales courtes ou même de la macro - le regard de très près - et jusqu'aux vues quasiment microscopiques, je veux dire un regard intérieur. J'ai déjà évoqué *Le Regard éloigné* paru en 1983. J'en avais fait un compte-rendu intitulé « La distanciation intimiste . La distanciation intimiste, c'est la combinaison des deux regards ». (Chappaz-Wirthner, 2009 : L'écriture)

Combiner deux regards, c'est ce que j'ai tenté de faire en vous proposant cette flânerie ethnographique intimiste, cherchant à retrouver une complémentarité des moyens d'expression, c'est-à-dire de s'apercevoir qu'une théorie scientifique, une métaphysique, un poème, une photo, une musique, un chant, un film, des boîtes de conserves/histoires de vie disent la même chose à des niveaux différents. Selon Pierre Perrault, cinéaste québécois (Warren, 1996 : 368-369) : « Dans le fond, il n'y a aucune raison pour qu'un film n'engage pas à lire un récit, que ce récit n'invite à lire une théorie, et que cette théorie ne se traduise pas

en poème », à la manière de Platon qui, lorsqu'il était embarrassé dans ses déductions, racontait une fable, s'en remettait au mythe. Je suis tenté de reprendre en conclusion de cette flânerie ethnographique cette remarque de Lionello Venturi à propos de Cézanne, cité par Warren (Warren, 1996 : 220) « A l'aide d'un travail compliqué, réfléchi, il retrouve la naïveté de la vision. Il n'est pas né primitif, il le devient. »

## Bibliographie

- Anzieu D., 1995, *Le Moi Peau*. Paris, Dunod.
- Bazin J., 2008, *Des clous dans la Joconde, L'anthropologie autrement*, Collection Essais, Série Anthropologie, Toulouse, Anacharsis.
- Bensa A, Pouillon F (dirs.), 2012, *Terrains d'écrivains, Littérature et Ethnographie*, Collection Essais, Série Anthropologie, Toulouse, Anacharsis.
- Brousse L., 2015. *Beauté et identité féminine : les tatouages féminins berbères des régions de Biskra et de Tougourt*, Alger, Éditions Dar Khettab.
- Chappaz-Wirthner S., Mayor Gr., 2009, « L'ethnographe, résident permanent des transitions. Entretien avec Claude Macherel ». Numéro 18 – juin 2009. Échos et reflets alpestres : regards ethnologiques sur le Valais. [en ligne]. (<http://www.ethnographiques.org/2009/Macherel-Chappaz-Wirthner-Mayor> - consulté le 1.11.2017)
- Chauvier E., 2011, *Anthropologie de l'ordinaire, une conversion du regard*, Collection Essais, Série Anthropologie, Toulouse, Anacharsis.
- Malamoud C., (1989). *Cuire le monde – rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte.
- Lenclud G., 1990, « Vues de l'esprit, art de l'autre : l'ethnologie et les croyances en pays de savoir », in *Terrains*, « L'incroyable et ses preuves », n°14.
- Macherel C., 1983. « La distanciation intimiste ». *Lu*, Paris, n° 32 : 27-28
- Merleau-Ponty M. 1945, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Ricardou J., 1973, Le récit abymé, in *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil.
- Paillé, P., 2007, La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité. In H. Dorvil (dir.), *Problèmes sociaux. Tome III. Théories et méthodologies de la recherche* (p. 409-443). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Proust M., 1921. *Pastiches et mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Rioult C., 2006/1, « Le tatouage : un certain regard sur le corps », *Journal français de psychiatrie* n°24, pp.40-44.
- Venturi L., 1936, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris.
- Warren P., (dir.) 1999, *Pierre Perrault. Cinéaste-Poète*, collection « Itinéraires », Montréal, l'Hexagone.