

CADERNOS AA

DE L'OBJET INTRINSÈQUE À LA PENSÉE TECHNIQUE : LE RÔLE MÉDIATEUR DU DESSIN EN ETHNOGRAPHIE MARITIME

Christine Escallier
UMa/CRIA, Funchal/Lisbonne, Portugal¹

L'image – fixe, en mouvement ou virtuelle – est devenue un moyen de communication et de représentation qui s'impose dans tous les domaines, aussi bien scientifiques qu'artistiques. Sa permanente évolution technique pourrait paraître frapper d'obsolescence des formes traditionnellement mobilisées par l'ethnographie, comme le dessin. L'image graphique reste pourtant un outil fondamental pour les ethnologues-anthropologues. Cet article s'interroge sur la place et la force du dessin ethnographique dans le rendu des données issues de l'enquête de terrain et qui s'impose au cours de la recherche. Peut-il supplanter le discours, dépasser les mots, ou collaborer avec d'autres formes représentatives dont le but initial est de rendre l'objet présent ? Et qu'en est-il du dessin fait par l'informateur lui-même, à la demande de l'observateur, et de son interprétation ? C'est dans le cadre d'une anthropologie des techniques et maritime que l'auteur situe cette problématique particulière en s'appuyant sur une méthode utilisée sur son terrain – la communauté de pêcheur de Nazaré, au Portugal – où l'étude graphique domine. Cette expérience permet de mettre en évidence le rôle et les apports spécifiques de ces techniques de description et d'analyse, démontrant ainsi que l'image plastique – autrement dit la photographie et le film – ne peut être exclue des pratiques de mémorisation de l'objet dans l'histoire des sciences humaines.

Mots-clés : dessin ethnographique, objet technique, terrain, anthropologie maritime

INTRODUCTION

Le dessin a certainement accompagné le développement de l'écriture : "Je crois que l'art dit art premier ou art rupestre, naturellement sacré, destiné à mémoriser mythes ou événements,

1 Ethnologue, Universidade da Madeira; Chercheur, Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

est bel et bien en soi une première écriture.” (Coppens cité par Anati 2000). L’Homme semble-t-il a toujours dessiné : sur sa peau ou celle d’animaux, sur les parois d’une grotte ou les murs de New York, sur tous les supports et en toutes occasions pour lutter contre ses peurs, marquer son territoire, communiquer et transmettre ses connaissances.² Car dessiner les objets et les êtres, c’est témoigner et appréhender le monde environnant tout en clarifiant une pensée. Ces représentations visuelles ont notamment eu une place essentielle au temps des grands voyages d’exploration, quand les navigateurs³ embarquaient avec eux des explorateurs, des missionnaires et des naturalistes qui ont produit des descriptions de terres (cartographie, topographie), de faunes et de flores (classification), de peuples primitifs (culture). Ces documents constitueront les premières grandes sources ethnographiques de l’histoire des Hommes et des civilisations disparues dans lesquelles des générations de scientifiques et d’amateurs éclairés puiseront la matière de leurs réflexions et de leurs ouvrages :

Nous pénétrâmes dans le pays. Nous le trouvâmes fort peuplé. Les gens étaient vêtus de plumes d’oiseaux de couleurs variées. Ils venaient à nous gaiement, en poussant de grands cris d’admiration et en nous montrant l’endroit le plus sûr pour aborder. Nous remontâmes la rivière (le chenal) jusqu’à une demi-lieue à l’intérieur des terres. Là nous vîmes qu’elle formait un très beau lac d’environ trois lieues de tour. [...] où une trentaine de petites barques montées par une foule de gens passant des deux rives pour nous voir (Verrazano 1524).⁴

Bien souvent ils sont accompagnés d’un simple dessin ou d’une aquarelle faisant surgir un foisonnement de détails, arrêtant le temps sur un fait ou une rencontre aboutie. Pour beaucoup, l’image graphique ou plastique est aussi un moyen d’alléger un texte abscond en le découpant et en y insérant des illustrations – pas toujours très explicites – distrayant le regard du lecteur. Mais la visée scientifique du dessin lui confère progressivement une autonomie vis-à-vis du texte. L’ethno-archéologue André Leroi-Gourhan viendra à considérer l’image parfois plus importante que le texte. Autrement dit, le texte compléterait l’image et non le contraire. Le peintre et graveur ethnographe Théodore Valerio (1819-1879) le démontre en réalisant de nombreuses études sur les costumes et coutumes des peuples visités et publie des *Essais Ethnographiques* (1858). Il s’agit de broser ce que Christine Peltre appelle une “géographie de l’art” (2005) quand celle-ci décrit les traits anatomiques des populations observées. La légende qui accompagne la gravure du ferronnier de Valerio (Fig. 1) précise l’intention de son auteur, entre le dessin parlant et l’écriture imagée :

Les traits les plus caractéristiques de la race hongroise sont le front élevé, le visage ovale, maigre, nerveux, le nez aquilin, même légèrement busqué, les yeux bleus ; leur taille est svelte ; sans être très grands, les Hongrois sont admirablement proportionnés. (1858: 215)

Quant aux vêtements portés par le sujet, il ne s’agit pas d’une simple peinture d’un drapé et de pièces ajustées que l’artiste reproduit mais de la démonstration de son entendement de l’agencement des plis et de sa connaissance d’une géométrie descriptive des pièces cousues qui forment l’habit. Ces dessins s’inscrivent dans la même perspective que ceux de Marcel Griaule

2 De l’origine de l’écriture, conférence présentée par Emmanuel Anati, Musée de l’Homme, *Hors les murs*, le 15 janvier 2015.

3 Marco Polo décrit dans *Livre des Merveilles* (1295) les richesses de l’Orient, Christophe Colomb dans *Journal de bord* (1492-93) les habitants, la géographie des lieux, leurs richesses naturelles ainsi que des mythes (sirènes, démons, paradis terrestre) et Vasco de Gama la découverte des Indes dans *O Descobrimento da Índia* (1497).

4 Le florentin Verrazano, missionné par François I^e pour explorer la côte est de l’Amérique, relate le 17 avril 1524, la découverte du port qui deviendra New York, in Manuscrit Cèllere, *Del Viaggio del Verazzano... fatto nel 1524 all’ America settentrionale*.

– célèbre pour ses travaux sur les Dogons et pour ses pratiques graphiques – et dont les écrits et les dessins ethnographiques, selon Éric Jolly :

[...] ne sont pas seulement le produit de conventions disciplinaires ou de stratégies scientifiques, variables selon le texte ou le contexte ; ils sont aussi le fruit d'expériences, d'habitudes et d'inclinations personnelles susceptibles, à terme, d'influencer les raisonnements de ce chercheur, l'organisation de ses données et la construction de ses objets d'étude. (2011: 27)



Fig. 1 – Ferronnier Rom des monts Mátra au XIX^e siècle (Théodore Valerio, 1891). Domaine public (PD-Art).

Avant de se construire et de se penser en tant que méthode et discipline, l'ethnographie a ainsi longtemps vécu grâce aux gens de parole et à ceux qui les écoutaient et consignaient, sous forme de journal ou de carnet de bord, leurs observations écrites et dessinées. Cette méthode est entrée dans la tradition ethno-anthropologique, et l'ethnographie – dont l'objet est l'étude descriptive et analytique des cultures – a fait du dessin un invariant de l'enquête. Ainsi :

[...] la naissance d'une tradition iconographique implique au sein de ces sociétés la formation d'un univers de discours propre à la représentation visuelle. Dans ces cultures, il existe toujours un domaine du représentable auquel l'iconographie s'applique de manière presque exclusive. L'acte créateur, nullement absent dans ces cultures, concerne donc toujours l'invention d'une relation entre le savoir traditionnel et l'image. (Careri, Severi et Vidal 2010: 415)

Cette relation entre savoir traditionnel et image s'est particulièrement révélée en anthropologie des techniques et notamment en anthropologie des techniques maritimes, quand il s'est agi de décrire les qualités propres des objets techniques, dans un premier temps, puis leur mise en situation à travers l'analyse des procès de travail (chaînes opératoires techniques) permettant ainsi de mettre en évidence une pensée technique. Je montrerai ici que ces sous-champs disciplinaires ont joué et jouent encore un rôle dans la permanence d'une production iconographique en anthropologie sociale.

LE STATUT ICONOGRAPHIQUE ILLUSTRATIF DE L'OBJET TECHNIQUE

Étudier le rôle pratique et symbolique ainsi que l'usage des objets techniques est une démarche qui s'est peu à peu éloignée de cette ethnographie du XIX^e siècle qui consistait à inventorier l'objet dans toute sa diversité matérielle sans y introduire une pensée de l'objet technique, y associer son milieu et son organisation sociale, contexte qui seul autorise la technique à se développer et qu'elle transforme en retour. Cette dissociation, Leroi-Gourhan l'a contestée, considérant la technique comme un domaine à part entière du savoir et de la culture. Il consacre d'ailleurs une grande part de ses recherches à l'anthropologie des techniques à partir desquelles divers concepts sont dégagés, notamment ceux de fait et de milieu technique⁵, ainsi qu'un cadre méthodologique à partir du degré du fait et de la chaîne opératoire. Il s'agit là d'un principe de "découpage" de l'action technique et d'analyse de ses séquences qui fige le geste dans son milieu, comme le fait un dessin. Il permet de déterminer l'ordre linéaire des faits, d'observer les innovations techniques et les variations opératoires. Ces apports fondamentaux à l'épistémologie de ce champ disciplinaire sont réunis dans des ouvrages présentant des milliers de dessins.⁶ Notons également que cette discipline⁷ a pris son essor du fait surtout de l'archéologie où le dessin a longtemps prévalu sur l'infographie qui traite numériquement les images d'origine – dessinées ou photographiées.

Une culture se construit dans l'action sur des cultures matérielles spécifiques qui jouent un rôle fondamental dans l'organisation des groupes, la division sexuelle de leurs tâches, leur hiérarchie (Julien & Rosselin 2005). Ces cultures matérielles posent ainsi des questions tout aussi spécifiques auxquelles l'anthropologie – dans une démarche d'interrogation totalisante – tente de répondre.

L'importance de l'objet ethnographique dans l'univers matériel des hommes et le rôle médiateur qu'il joue entre l'homme et la matière impliquent que l'ethnologue ne se contente pas de faire parler les gens. Car faire l'ethnographie des techniques ce n'est pas seulement décrire l'objet, dans sa réalité intrinsèque (objet simple), c'est révéler son rôle en tant que pensée technique (objet social). L'objet alors prend tout son sens quand celui-ci est interrogé comme témoin. "Tout

5 Le fait technique est un fait social qui étudie la manière dont la technologie est utilisée par une société. Il faut donc situer le fait dans son milieu, un « milieu technique » c'est-à-dire humanisé qui se caractérise par la production d'objets et de machines.

6 *L'Homme et la matière* (1943) compte 577 dessins ; *Milieu et techniques* (1945) 622 et des centaines dans *Le Geste et la parole I-Technique et langage* (1964) et II-*La mémoire et les rythmes* (1965).

7 De cette influence est née une école française dont on peut citer les nombreux chercheurs qui y ont poursuivi son œuvre, tels Robert Cresswell, Hélène Balfet, Christian Pelras, Pierre Lemonnier, Christian Bromberger, Alette Geistdoerfer, Bruno Martinelli, en autres. L'analyse présentée ici s'inscrit dans la continuité de ces travaux.

est logos ou parole vivante. L'ethnologue sur le terrain ne doit pas se contenter de faire parler les gens ; il faut qu'il apprenne aussi à faire parler les choses et à les écouter." (Bastide 1968: 1075). Marcel Mauss considère l'objet en tant que fait social, prônant la nécessité de les collectionner et de les cataloguer, "meilleur moyen pour dresser un catalogue de rites" (1967: 7). Il conseille aux muséographes la règle fondamentale qui est de toujours l'accompagner de dessin :

Chaque objet recevra un numéro porté à l'encre, renvoyant à un inventaire et à une fiche descriptive, donnant les renseignements sur l'usage et la fabrication de l'objet. [...] Un dessin sera joint chaque fois qu'il faudra montrer le maniement de l'objet, un mouvement de la main ou du pied (exemple : pour l'arc et les flèches, il est important de fixer la méthode de lancement par la position des bras, des doigts aux divers moments; le métier à tisser est incompréhensible sans documents montrant son fonctionnement). (*op.cit.*: 12)

Ainsi, en décrivant sa morphologie, sa fonction et son fonctionnement, et en le replaçant dans la main de son utilisateur, on voit que celui-ci s'insère dans un ensemble d'objets, d'actions et de savoir-faire empiriques et didactiques, formant une chaîne opératoire. Cette chaîne, articulation d'une série d'opérations, d'actions structurées, associe le geste, l'outil et l'homme, et les connaissances nécessaires pour la réalisation de cette action. Plus qu'un récit, la description est une explication, une mise en mémoire des procédés techniques incluant des aspects sociaux organisationnels. Elle constitue la matière première de l'ethnologie des techniques (Leroi-Gourhan 1964, Cresswell 1972, Geistdoerfer 1973, Balfet 1975-1991, Lemonnier 1976).

André-Georges Haudricourt joue également un rôle essentiel dans le développement de l'anthropologie française des techniques, discipline qu'il contribue à promouvoir en étant l'un des premiers à affirmer que la technologie est une science – *une science humaine* (1987). Il propose deux orientations primordiales. La première concerne l'angle d'observation de l'objet qui peut révéler différentes perspectives :

Voici une table. Elle peut être étudiée du point de vue mathématique, elle a une surface, un volume ; du point de vue physique, on peut étudier son poids, sa densité, sa résistance à la pression ; du point de vue chimique, ses possibilités de combustion par le feu ou de dissolution par les acides ; du point de vue biologique, l'âge et l'espèce d'arbre qui a fourni le bois ; enfin du point de vue des sciences humaines, l'origine et la fonction de la table pour les hommes. Il est clair que pour un objet fabriqué, c'est le point de vue humain de sa fabrication et de son utilisation par les hommes qui est essentiel, et que si la technologie doit être une science, c'est en tant que science des activités humaines (Haudricourt 1987: 37-38).

La seconde, la question de la contextualisation de l'objet technique, "[...] mettre autour de lui l'ensemble des gestes humains qui le produisent et le font fonctionner" (*op. cit.*: 119). Dans le domaine particulier de la construction navale, Bertrand Gille rejoint Haudricourt sur ce dernier point, constatant, dans *Histoire des Techniques* (1978), qu'une technique isolée n'existe pas et qu'elle doit faire appel à des "techniques affluentes dont la combinaison concourt à un acte technique bien défini" (Gille 1978: 15). Ces travaux s'inscrivent dans l'âge d'or de l'ethnologie des techniques et ont contribué à redéfinir le statut du document graphique comme support de la représentation identitaire et manifestation de la pensée conceptuelle.

L'anthropologie maritime s'est construite en France dans le cadre de cette anthropologie des techniques. La mer a longtemps été considérée comme un espace exclusif des sciences naturelles avec l'étude de ses organismes et leur milieu – binôme fondamental de l'écologie. Aussi, les activités de l'homme en rapport avec les milieux aquatiques sont restées peu connues, notamment en raison de leur spécificité. La mer, son rivage et ses ressources présentent, en effet, des particularités telles – variabilité, irrégularités, invisibilité, non contrôle de la reproduction,

bornage impossible – que, pour devenir marins ou pêcheurs, des hommes, des femmes, des communautés ont dû inventer des systèmes techniques, sociaux, économiques différents de ceux que les terriens ont mis en place pour occuper et exploiter un milieu stable et en partie contrôlable (Geistdoerfer 2007).

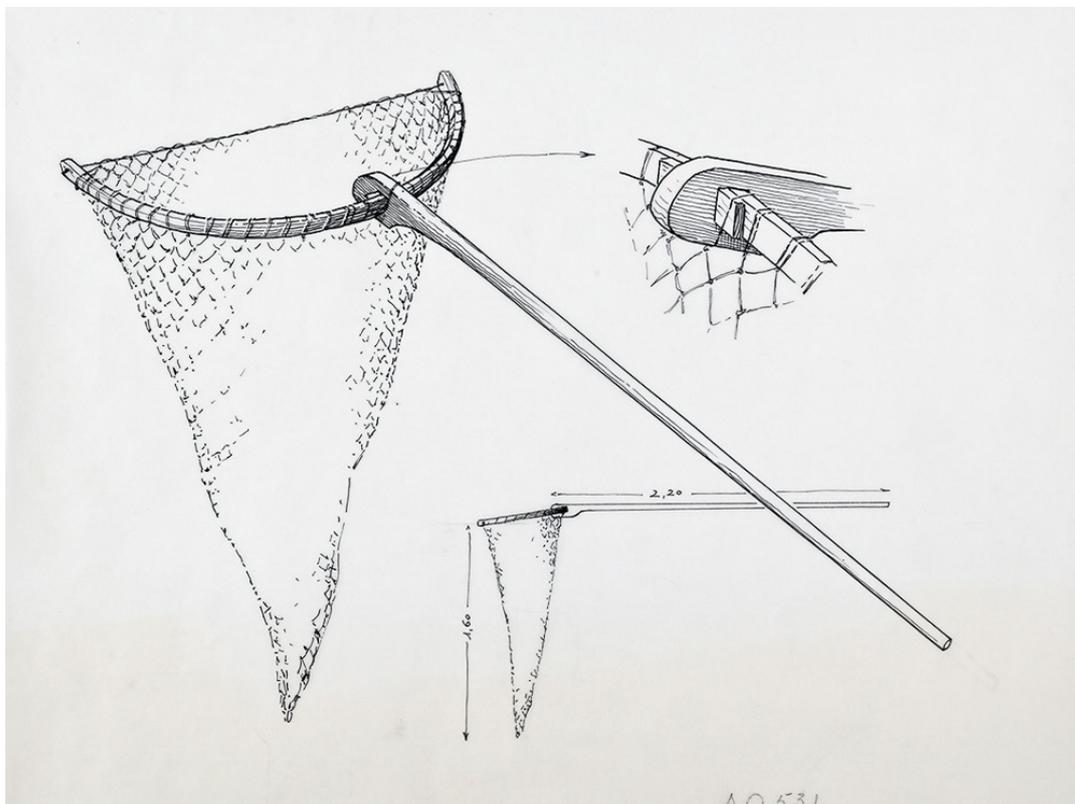


Fig. 2 – Épuisette rodafole (6 – Esposende, Fão – rodafole). Oliveira, Galhano & Pereira, 1975, p. 56. Dessin de Fernando Galhano. © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Centro de Estudos de Etnologia, Museu Nacional de Etnologia, Lisbonne-Portugal.

Les recherches expérimentales associées à l'écologie marine, initialement très organisées sont devenues de plus en plus systémiques et par conséquent pluridisciplinaires, ouvrant son champ à l'écologie humaine. Selon Yvan Breton (1981), la constitution d'une anthropologie maritime, en tant que domaine de recherche particulier, est donc récente. Celle-ci prend naissance dans un contexte qui lui est favorable : celui de la remise en question des orientations de l'anthropologie sociale et de l'évolution de ses champs d'investigation. L'anthropologue canadien, l'un des premiers à avoir effectué une étude critique sur l'histoire et les bases épistémologiques de ce sous-champ disciplinaire, souligne alors l'importance des grandes monographies du XIX^e siècle et du début du XX^e, avec les amérindianistes nord-américains comme Boas et son étude sur les indiens pêcheurs-chasseurs Kwakiutl du Nord-Ouest (1909).⁸ Avec les fonctionnalistes anglais ils ont, dans un premier temps, essentiellement développé une ethnographie minutieuse des instruments et des techniques de pêche – comme Malinowski aux îles Trobriand (1922) – pour avancer vers une étude plus analytique des relations entre l'objet technique et les lieux de rapports de production (Breton *op. cit.*:9). Les études des sociétés dites archaïques vont alors progressivement se diversifier en s'intéressant davantage aux modes de vie liés à l'activité

8 *The Kwakiutl of Vancouver*, 1909.

économique dominante, aux sources de subsistance et au lieu de résidence des individus (Breton *ibid.*). Sous l'influence de Malinowski, Raymond Firth s'oriente vers l'ethnologie économique des sociétés traditionnelles du Pacifique et publie, en 1946, *Malay Fishermen: Their Peasant Economy*, amorçant ainsi un tournant qui va s'étendre sur deux décennies (1950-60) durant lesquelles les sociétés de pêcheurs sont l'objet de travaux aux orientations principalement fonctionnalistes et bien d'autres études suivront comme celles de Barnes (1954) en Norvège ou encore de Davenport en Jamaïque. Cependant, et pendant longtemps, l'étude des populations qui vivent directement ou indirectement des mers et des océans est due, en grande partie, aux sciences sociales qui associent alors les sociétés de pêcheurs au monde rural :

O litoral, a costa, o mar e o oceano eram simplesmente extensões do continente e as populações que viviam desses ecossistemas eram considerados «camponeses» e assalariados marítimos (no caso da navegação costeira ou oceânica) para os quais as cidades litorâneas e as zonas costeiras representam espaço de moradia.⁹ (Diegues 1995: 8)

Les anthropologues brésiliens choisiront, d'ailleurs, de parler d'"anthropologie des sociétés de pêcheurs" plutôt que d'anthropologie maritime (Collet 1993), renforçant ainsi l'identité d'une science humaine plus spécifiquement tournée vers l'halieutique. Or, qualifier l'anthropologie de maritime ne signifie pas qu'il y a une anthropologie "propre aux sociétés maritimes" et que celle-ci peut se développer indépendamment de l'anthropologie des sociétés rurales, mais de préciser qu'il y a, au sein de ce sous-champ, des techniques d'observation, des formes d'analyses particulières à ces sociétés dont l'activité principale leur est spécifique. De ces techniques d'observation et de leurs rendus, le croquis ou le dessin technique, la photographie, sont indissociables de l'enquête de terrain. L'objet technique acquiert alors un statut iconographique illustratif entrant dans un corpus.

Le groupe "pêcheur" peu à peu se distingue des autres groupes, devenant une entité à part entière. Cette nouvelle typologie va donc permettre de mettre en évidence plus rapidement le profil d'engagement atypique des *gens de mer*. Leur activité de pêche devient un *métier*, c'est-à-dire une activité qui répond à un type de savoirs et un mode spécifique d'acquisition de ces savoirs manuels, techniques ou mécaniques, empiriquement acquis et reposant sur un ensemble de savoirs incorporés (Geistdoerfer *op. cit.*: 24). Étudier des sociétés de pêcheurs impose tout à la fois, assurément, une approche technologique et une étude des savoirs aussi bien que des représentations. Les années 1970 marquent plus qu'une transition. Le champ disciplinaire est reconnu. Une profusion d'études monographiques sont publiées. Elles donnent une place prépondérante à la représentation visuelle, notamment à travers le dessin, cet autre langage qui permet une compréhension universelle de la définition et de la réalisation de l'objet technique. On peut citer quelques monographies : *Actividades agro-marítimas em Portugal* de Oliveira, Galhano et Pereira (1975), *Pêcheurs acadiens/Pêcheurs madelinots. Ethnologie d'une communauté de pêcheurs*, de Geistdoerfer (1987) et *L'Empreinte de la mer. Identité des pêcheurs de Nazaré-Portugal*, thèse soutenue par de l'auteur en 1995.

– La première mobilise cette technique à des fins d'inventaire des engins utilisés pour la récolte des algues marines (219 illustrations), au nord du Portugal, leur donnant un caractère

⁹ Le littoral, la côte, la mer et l'océan étaient simplement des extensions du continent et les populations qui vivaient dans ces écosystèmes étaient associées à des "paysans" et des salariées maritimes (dans le cas de navigation côtière et hauturière) pour lesquels les villes littorales et les zones côtières représentaient des espaces de logement. (Trad. de l'auteur)

essentiellement muséographique (objet simple) plus proche de la fiche technique, la photographie étant parallèlement utilisée pour sa mise en situation (Fig. 2 et 3).

– La deuxième, avec ses 77 dessins et 103 photographies, décrit autant l'objet (un bâton) que l'action entre l'homme et la matière (l'animal, la peau), dans son milieu associé, en somme elle explique la technique et le milieu (Fig. 4).



Fig. 3 – Phase du procès de travail (70 – Esposende, a norte da Apúlia). Oliveira, Galhano & Pereira, 1975, p. 56. Photographie de Henrique de Oliveira. © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Centro de Estudos de Etnologia, Museu Nacional de Etnologia, Lisbonne-Portugal.

– La troisième réalise à la fois un inventaire historique des engins de capture nazaréens, décrit leur fonctionnement avec l'analyse décomposée des actions humaines, leur mise en situation (l'objet social). Avec ses 259 dessins, schémas et chaînes opératoires, elle utilise aussi ce mode

majeur de description à des fins d'étude des interactions entre l'homme et son environnement physique et social, utilisant l'objet comme médiateur. Les dessins des informateurs trouvent ici leur place en alternance avec ceux de l'auteur.

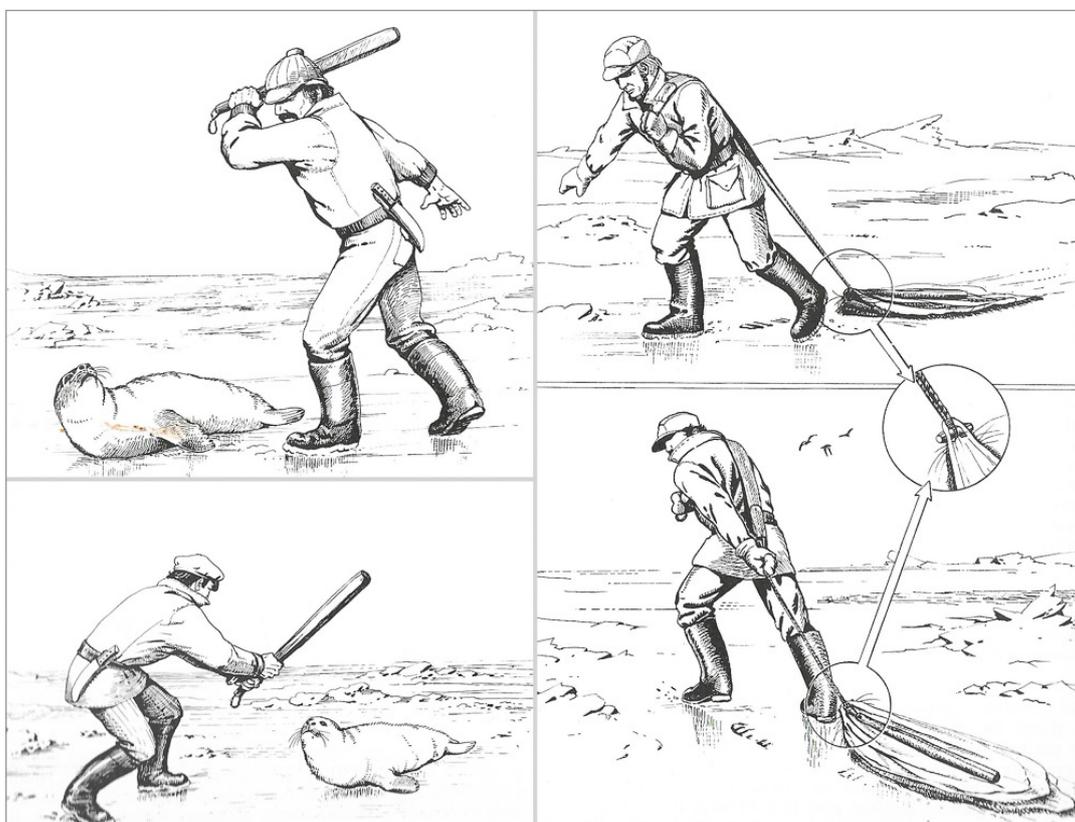


Fig. 4 – Techniques pour assommer et transporter les phoques (Geistdoerfer 1987: 213 et 216)

DESSINER LES OBJETS DE LA MER : UNE COOPÉRATION CHERCHEUR/INFORMATEUR

Les sociétés de pêcheurs se caractérisent par l'exercice d'activités halieutiques composées de pratiques originales, pour la plupart empiriques, leur conférant une identité venue de la mer. Leur grande mobilité explique à la fois l'importance des techniques de navigation acquises mais également l'adaptation continue des techniques de capture aux pêcheries nouvelles que les hommes s'approprient. Ces techniques remplissent des fonctions déterminantes dans leur organisation sociale, économique et symbolique. C'est donc à partir d'une étude descriptive des techniques de pêches et des procès de travail, qu'il faut chercher à identifier les marqueurs locaux distinguant un groupe de pêcheurs des autres travailleurs de la mer. Cette ethnographie des techniques est une méthodologie d'investigation à laquelle les ethnologues ne peuvent se soustraire sur le terrain quand ils étudient les sociétés maritimes. Sur ce terrain l'ethnologue possède, par tradition, un carnet sur lequel il dessine : des visages, des marques corporelles (tatouages, peintures), des postures quotidiennes ou rituelles, des scènes de vie, des objets, des formes, et des mots. Il y transcrit des témoignages visuels qu'il peut ensuite comparer avec d'autres relevés pris en d'autres temps et d'autres lieux. À l'écriture d'observation, d'interrogation et de spéculation, le dessin apporte une compensation aux limites de la compréhension des

faits observés. Les différentes écritures sont en permanente interaction. Ce carnet est à la fois un outil, une technique d'enquête, un journal qui témoigne du vécu du chercheur, au plus près de l'objet de son étude.

Le dessin est le contraire d'une image plaquée, sans relief. À chaque coup de crayon, l'ethnologue apprivoise l'objet, ses lignes, ses courbes, ses volumes. Il le façonne, le compose. Le trait – gras ou fin – le dissèque (Fig. 5), en extrait les informations utiles pour son assemblage et son fonctionnement.

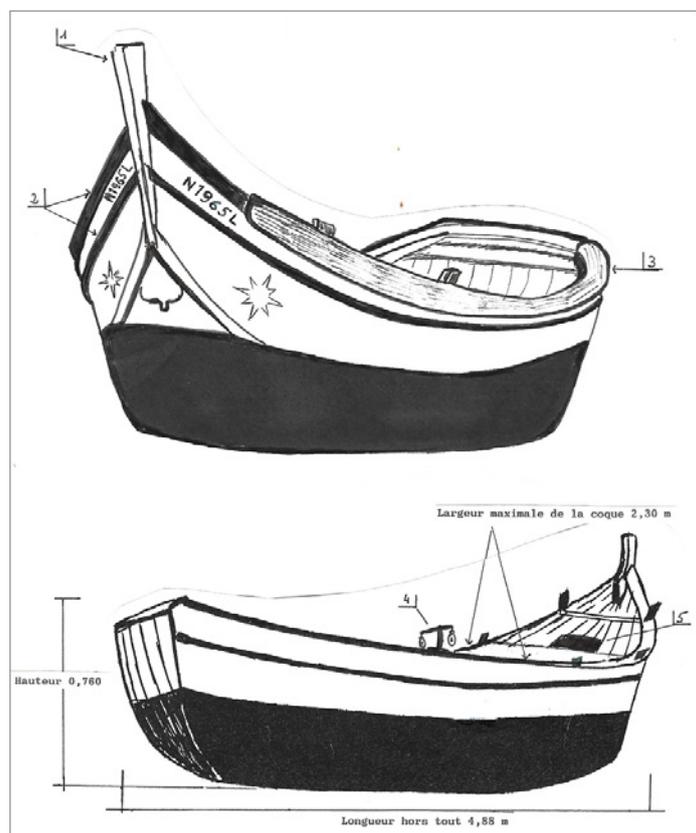


Fig. 5 – Lignes et courbes de la barque portugaise *candil* (Dessin de l'auteur).

C'est la dynamique de l'objet qui surgit sous sa mine. Il faut "l'ethnographier", en faire une étude descriptive et analytique, sur son terrain et dans un contexte qui lui est propre. Savoir dessiner un objet n'exige pas d'avoir "fait les beaux-arts" mais d'avoir déjà acquis une connaissance de sa mise en situation, du contexte dans lequel il agit : il faut avoir vu l'objet en mouvement pour le dessiner à l'arrêt.

Le dessin dévoile la vision particulière par laquelle l'observateur perçoit la matière. Il s'attache à révéler la nature de l'objet, dans une approche sensible des matériaux naturels. Cette perception, que l'anthropologue Handelman (1990) – suivi du sculpteur Guiseppe Penone (2011) –, nomment *regard tactile*, se situant entre le voir et le toucher, mémorise l'expérience sensorielle au point de se souvenir des qualités matérielles de l'objet renvoyées par le trait du dessin. Et bien que "l'image d'unealebasse n'a(ait) pas le goût de la bière de mil." (Colleyn 1999), en examinant mes archives iconographiques, je me souviens de l'épaisseur du drap qui

confectionne les pantalons des pêcheurs portugais de Nazaré ou de la légèreté des corsages de ses mareyeuses ; de la masse d'une senne débordante de sardines au relevage, jusqu'au fumet puissant qui remonte à la surface au fur et à mesure que la nappe se gorge d'eau, attestant des usages répétés de l'engin... Cette odeur écœurante s'inscrit dans la mémoire qui dépend des fonctions sensorielles. Le cerveau enregistre toutes les saveurs (Le Breton 2006). Le toucher est omniprésent dans le règne vivant. La mémoire dépend de ces apports sensitifs indispensables pour percevoir l'environnement et elle joue un rôle fondamental lors de la reproduction, par le dessin, et avec un souci de justesse, ce qui n'est plus. Cet enjeu est particulièrement vif quand il s'agit de demander à des informateurs de dessiner des objets disparus ou inaccessibles au regard. Nos sens, en effet, construisent et reconstruisent les souvenirs en les transposant, voire les travestissant, sans cesse. On fait alors appel au sensible pour décrire un au-delà du perceptible, une autre réalité, autrement dit une intuition sensible de l'espace.

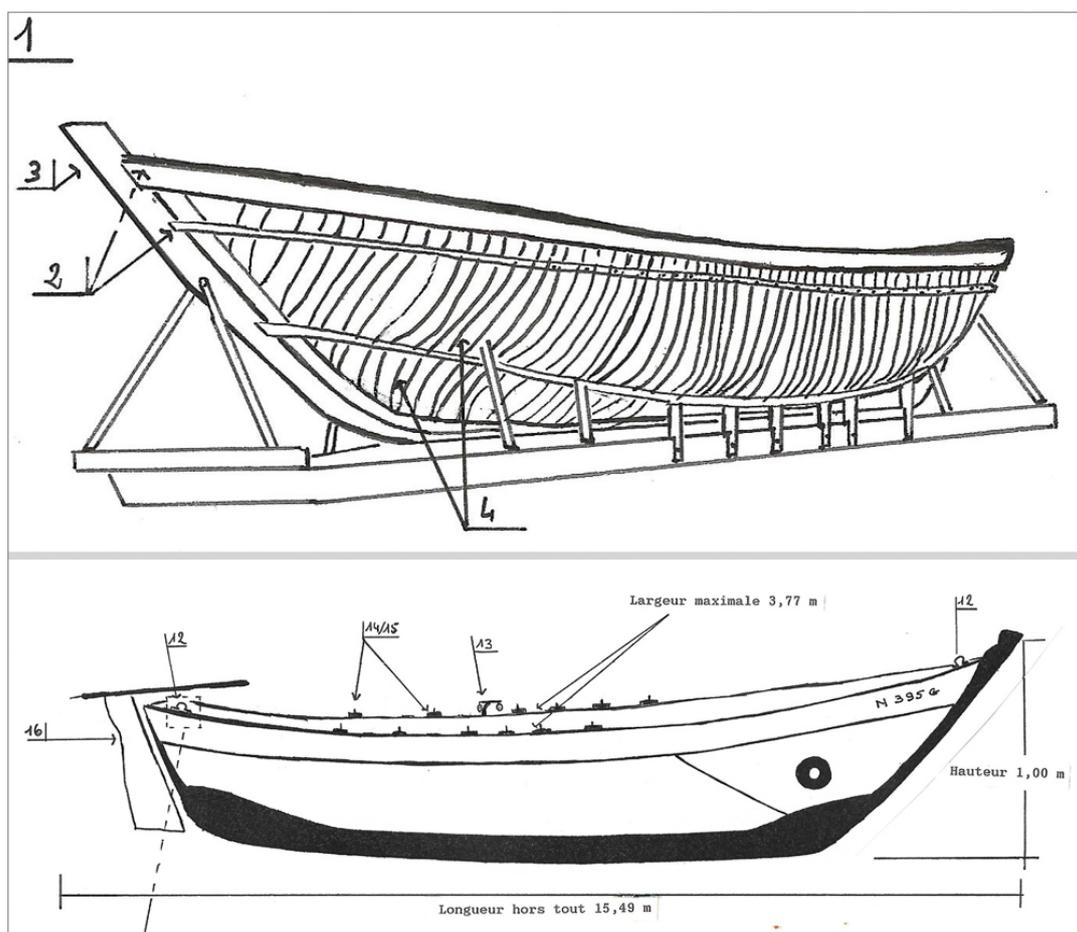


Fig. 6 – Galion *Machaquene-Rapozo* N 338 G. TJB 16,600 et Senneur *galeão* (Dessin de l'auteur).

Lorsque le chercheur fait participer l'informateur à la réalisation d'un corpus en ayant recours à l'image, cela exige la mise en place d'un certain nombre de paramètres méthodologiques et de questionnements :

Dans quelle condition réalisera-t-il son dessin : seul, en présence du chercheur, ou d'autres individus qui pourront l'aider ou au contraire l'influencer dans sa reproduction mémorielle de vécus antérieurs ? Le chercheur doit-il imposer un support (papier à dessin, feuille de cahier), des dimensions ; une technique (crayon, peinture) ?

Dans quelle mesure l'informateur est-il capable de reproduire, par l'entremise du dessin, une pensée, un souvenir, une vision mémorisée, une perception ?

L'interprétation de la réalité du pêcheur est-elle une preuve d'authenticité et comment en vérifier le degré ? Question à laquelle le dessin du chercheur lui-même peut être soumis...

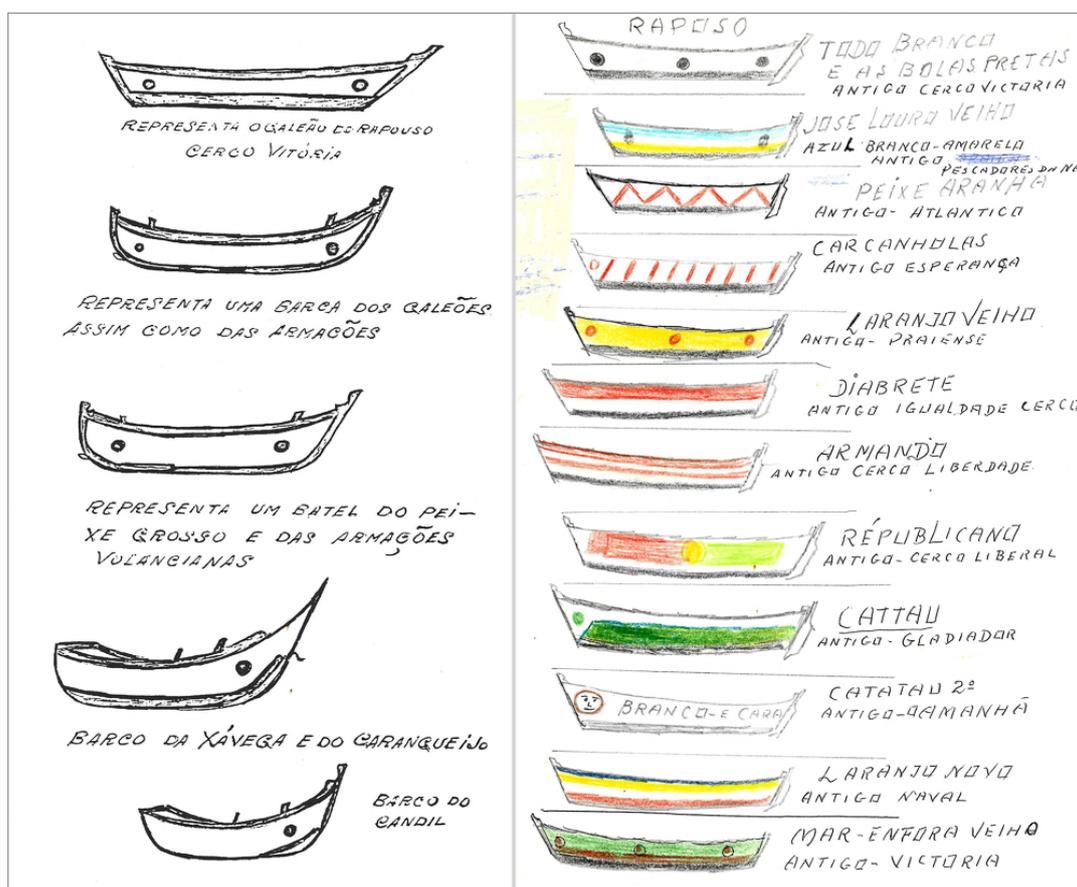


Fig. 7 – La flottille artisanale de Nazaré et Peintures des œuvres mortes des senneurs *galeões* (Dessins de João D.E.).

Réaliser un inventaire des techniques, tant de navigation que de pêche, pratiquées au cours de l'histoire maritime de la communauté nazaréenne a été l'un des objectifs de mon étude au Portugal. Dans l'enceinte de Nazaré, de nombreuses embarcations ont jeté l'ancre. Certaines ont survécu, d'autres se sont adaptées aux nouvelles conditions géographiques ou à la restructuration des activités. À partir des premiers rôles¹⁰, datant de 1890, j'ai pu effectuer ce premier inventaire des barques en activité. Auprès des plus anciens, j'ai demandé qu'elles me soient décrites – formes des proues et des poupes, couleurs des œuvres vives et des œuvres mortes¹¹ – ainsi que leurs différents modes d'identification – code d'immatriculation, dénominatif, ornements (peintures et objets à caractère talismanique). A côté de petites barques sans grand caractère servant pour le transport du matériel et des hommes, quelques autres ont marqué irrémédiablement l'identité nazaréenne et bien que pour la plupart disparues aujourd'hui, elles sont présentes dans toutes les mémoires. Il s'agit des galions (*galeões*) (Fig. 6), la plus grosse

10 Le rôle d'équipage est un registre sur lequel figure la liste des membres de l'équipage, la fonction de chacun, ainsi que l'identité du bateau (immatriculation, nom, etc.).

11 Les œuvres vives sont les parties immergées de la coque; les œuvres mortes les parties visibles.

barque jamais existée sur ce rivage, pesant près de dix-sept tonnes alors que la moyenne de la flottille tourne autour de un à trois tonnes de jauge brute.

Elle nécessitait à son bord une vingtaine d'hommes pour actionner treize rames, tandis que sur les actuelles barques, trois pêcheurs suffisent pour la palangre¹² et cinq pour la mise à l'eau de l'antique senne de plage¹³. C'est donc à partir des témoignages que j'ai réalisé le croquis 9 mais ce sont les dessins du doyen des pêcheurs de Nazaré (João, âgé de 90 ans) qui m'ont permis de compléter mes données en établissant une liste des types d'embarcations constituant la flottille, confirmée par les dessins du même informateur, et d'identifier les propriétaires des galions grâce aux codes couleurs des œuvres vivres et mortes de chaque coque, dont il avait gardé le souvenir (Fig. 7).

Par la suite ces représentations ont été confirmées par d'autres témoignages. Car, bien qu'ayant cessé leurs activités vers 1902-1905, ces galions avaient été vus et touchés. En effet, même si ceux qui y ont embarqué ont depuis disparu, leurs enfants et petits-enfants, jouant sur la plage à l'époque où les embarcations étaient encore échouées sur le sable, y montaient sans hésitation pour imiter les gestes de leurs aînés, répétition jouée de leur futur métier (Fig. 8). Mémoire d'enfants, de fils de pêcheurs et de pêcheurs eux-mêmes, leurs souvenirs se sont renforcés longtemps après qu'ils ont été produits.



Fig. 8 – Espace d'apprentissage sur la plage de Nazaré : enfants jouant sur un galion (Auteur inconnu Crédit DR).

Du souvenir construit à partir d'une image réelle d'un objet concret, à l'image produite par l'esprit d'un objet invisible, une question se pose sur leur authenticité mais à des degrés différents. Cette preuve d'authenticité est-elle d'ailleurs une nécessité absolue quand il s'agit de décrire l'immatériel ? Pour tenter de répondre à cette interrogation, j'ai mené deux autres

12 Dispositif constitué d'une ligne le long de laquelle sont attachés des fils munis d'hameçons.

13 Large filet muni d'une poche permettant la capture de banc de poissons dont le relevage se fait à bord d'une embarcation ou depuis une plage.

engins, ou sans point de comparaison, les décrivent aussi grandes que celles utilisées dans le sud du Portugal. Le gigantisme est d'ailleurs un élément qui revient sans cesse dans leur discours. Jadis tout était plus grand ou tout semblait l'être : des grands senneurs *galeão* aux grandes sennes de plage, en passant par les grands bancs aujourd'hui disparus, les grandes émotions que le danger procurait suivi des grands deuils de la mer à l'époque où le port n'existait pas encore.¹⁶ Il en résulte que pour décrire les madragues nazaréennes, j'ai volontairement privilégié la mémoire locale même si celle-ci ne s'accorde pas à la «réalité» des auteurs de référence, notamment Baldaque da Silva (1891), présentant un engin originaire du sud du pays et dont la diffusion, vers le nord, s'est accompagnée d'une réduction systématique de sa taille et décrite comme étant "des miniatures de madragues à thon". Cette miniaturisation de l'engin, migrant vers le nord, ne sera pourtant pas prise en compte par les observateurs au XX^e siècle qui continueront à décrire et dessiner la madrague nazaréenne comme s'il s'agissait d'une madrague du sud.

EXPÉRIENCE 2 : DESSINER UN MONDE INVISIBLE...

L'exercice consistait à dessiner les fonds sur lesquels les pêcheurs mouillaient par le passé les engins disparus ainsi que ceux utilisés au présent. Je l'ai demandé à ceux pratiquant des pêches locales (dans l'enceinte de Nazaré), côtières (à quelques encablures du rivage) et hauturières (à trois heures de navigation). Il s'inspire du principe de la carte cognitive ou mentale développé par le psychologue Tolman¹⁷ afin de comprendre les mécanismes d'apprentissage. En écologie, il sert à étudier les écosystèmes (Çelik *et al* 2005). Il est "la manifestation de la pensée irradiante" selon Buzan (1993). S'agissant d'une représentation mentale qu'un individu se fait de l'organisation de l'espace dans lequel il se trouve, son utilité ici est de mémoriser des savoirs ainsi que de révéler la création d'un monde imaginaire. La connaissance et la représentation cognitive de la structure, des entités et des relations à l'espace – reflet interne et reconstruction de l'espace dans l'esprit – s'appliquent parfaitement au monde halieutique, et à ses reproductions que je nomme ici *cadastre marin*. L'étude descriptive et analytique de ce patrimoine immatériel a pour objet de capter les puissances de l'invisible, rendre lisible la pensée visuelle. Outil de créativité, hautement structuré, il permet d'organiser intuitivement les données et de les partager.

En théorie, la configuration générale des fonds est l'objet d'une représentation collective, ayant valeur de fait établi. Or, quand les pêcheurs la retranscrivent sous forme de cartes, on s'aperçoit que leurs interprétations comportent de nombreuses variantes. L'illustration de leurs territoires respectifs révèle le ou les *métiers* qu'ils pratiquent. En rapport avec la technique exercée, les pêcheurs affinent alors leur compréhension des espaces spécifiques appropriés.

En tant que représentation mentale, cette image n'est donc pas fixée une fois pour toutes. Il ne s'agit pas d'une photographie mais d'un ensemble d'informations compilées par le pêcheur. Le contexte changeant, le cadastre (terrestre) est altéré en fonction de nouvelles données. Ceci est particulièrement évident quand on fait l'inventaire des objets ayant la fonction d'amer, des repères qui relient les hommes à la terre dans la navigation à vue. Le pêcheur qui transmet à sa descendance son seul véritable patrimoine, ses connaissances des fonds marins, ses pêcheries découvertes, exploitées et gardées jalousement, va transmettre non pas une image, une carte,

16 Un port artificiel a été construit à Nazaré en 1987, à l'entrée du Portugal dans la CEE.

17 En 1948, Tolman utilise le premier ce terme pour décrire comment le rat, et par analogie l'humain, se comporte dans un environnement.

mais des renseignements, des propositions verbales. L'ensemble de ces acquis transmis va être l'objet d'une nouvelle interprétation qui donnera naissance à un nouveau *cadastre marin*, l'imaginaire de l'un ne pouvant être hérité par l'autre. Bien qu'il puisse paraître utopique de chercher à représenter un cadastre maritime mental, il apparaît cependant que c'est dans cet espace marginal et complexe, qui se construit seulement par les pratiques, que repose l'un des fondements identitaires des pêcheurs artisans. L'espace marin, aux structures occultes, immatérielles et intériorisées, devient un élément de patrimoine, entre nature et histoire du groupe, lui procurant un sentiment d'identité et de continuité.

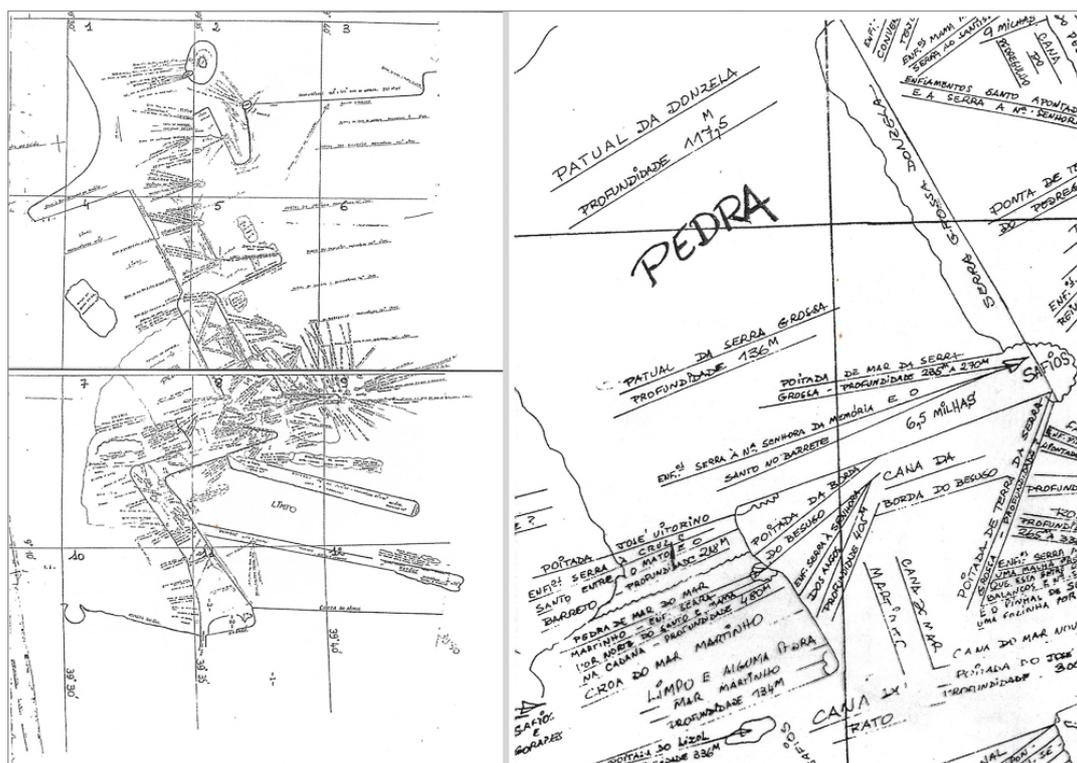


Fig. 10 – Le canyon de Nazaré vu par le pêcheur hauteurier João à partir de l'enceinte et de la côte nazaréenne : 1,50 m x 0,83 m (gauche) et détails (droite).

Quant à la question paradoxale de l'authenticité et de l'interprétation de ces cartes, chacune est le reflet d'une réalité, celle de son auteur. Pour évaluer le degré de connaissance des pêcheries, il a fallu procéder par étapes. La première était de demander aux auteurs de commenter leurs cartes respectives, la seconde de présenter celles-ci à d'autres pêcheurs, de tous âges et de tous métiers, afin de les faire parler, réagir, critiquer ce qu'ils estimaient être conforme ou pas à la réalité – leur réalité – tentant de résoudre ainsi la délicate question des rapports entre description et interprétation. Un travail d'enquêtes individuelles et parallèles de vérification des situations des différentes pêcheries répertoriées a été conduit, soit directement en mer avec l'aide d'un patron de pêche et du relevé de ses instrumentes (sonde, radar), soit par enquêtes à partir de cartes vierges que des pêcheurs complétaient à ma demande. Cet exercice a été proposé à des individus seuls ou à des groupes de pêcheurs à des fins d'émulation des mémoires et stimulation de l'esprit critique. J'ai pu ainsi montrer que certaines cartes mentales, qu'il s'agisse des échelles de distance, des situations des pêcheries et de l'inventaire de celles-ci, étaient les plus fidèles à la réalité et donc les plus crédibles. Tandis que d'autres, si elles étaient représentatives pour les pêcheurs de pêche locale, étaient fortement contestées par les autres. Enfin, certaines, bien que

plus sommaires, avaient le mérite de présenter une vision très personnelle de leurs auteurs des trois zones de pêche nazaréennes. Cette comparaison faite entre les cartes et les discours tenus par les pêcheurs sur leurs aires de pêche respectives a permis de saisir le degré de connaissance que ces derniers ont acquis à force de pratique, également de confirmer des positionnements d'engins – notamment ceux des madragues – qu'il n'avait pas été possible de garantir à la suite des seuls échanges verbaux.



Fig. 11 – Le canyon de Nazaré vu par le pêcheur hauturier João-Paulo (0,69 m × 0,56 m).

D'autres informations, liées à la biologie marine, figurent sur les cartes. À un espace, un fond, est associée invariablement une espèce et la toponymie vernaculaire en fixe le biotope : *Cana da Donzela* (julienne), *Patão da Faneca* (tacaud), *Cana da Borda do Besugo* (pageot acarné) – les espèces pêchées. En conséquence, quand on demande aux pêcheurs de faire l'inventaire de la faune locale, on saisit pourquoi ils le font selon une classification reposant sur les biotopes – fond rocheux, propre, sableux – définissant également le type d'engin utilisé pour la capture – ligne, filet, piège. Ainsi la carte de la Fig. 10 replace le poisson dans son milieu, informe de la qualité des fonds et de la profondeur des eaux, situe les amers qui permettent de localiser chaque pêcherie (cf. les phrases soulignées). En somme, le dessin dit tout cela à l'instant de sa réalisation, conservant une réalité cependant mouvante.

Cette méthodologie, basée sur "l'autoreprésentation" montre qu'une carte est avant tout un support qui utilise comme canal de communication le visuel. Or, quand il s'agit de cartes imaginées, la construction comme la lecture du message cartographique échappent au champ disciplinaire traditionnel de la géographie, qui a défini une véritable *sémiologie du signe visuel* c'est-à-dire une technique d'interprétation, ou de traduction, pour comprendre les différents systèmes qui permettent aux individus de communiquer ; "La science qui étudie la vie des

signes au sein de la vie sociale” selon Saussure (1916), ou encore une sémiologie graphique pour la pertinence des représentations cartographiques de l’espace, comme l’étude des groupes sociaux qui le peuplent (représentations paysagères, processus de construction de l’identité).

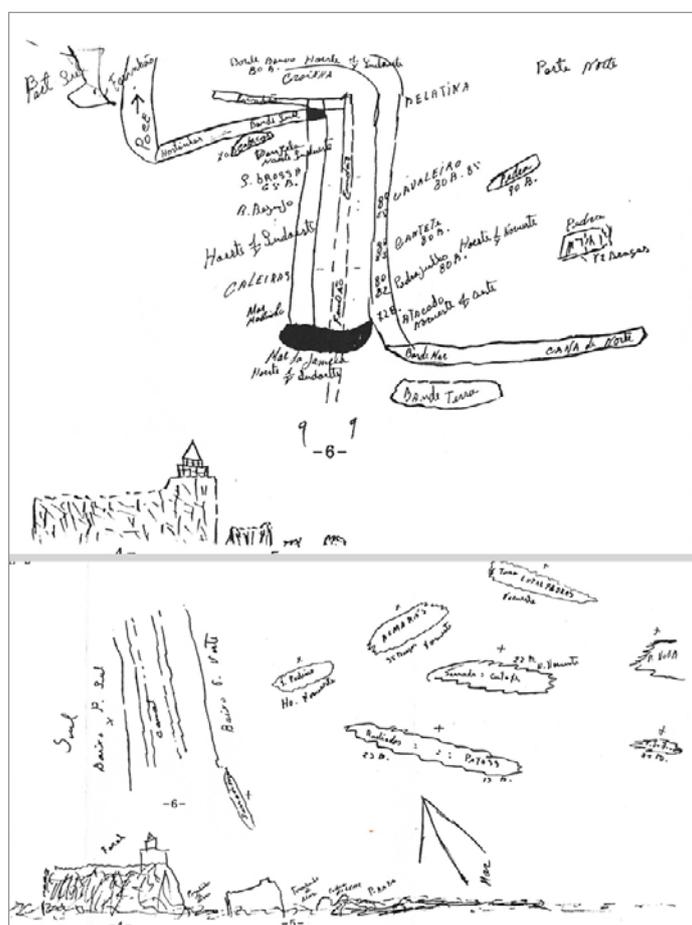


Fig. 12 – Canyon de Nazaré vu du phare (en bas à gauche) par le pêcheur à la petite palangre locale Francisco V.

On voit donc ici que le principe de “faire parler” les informateurs s’applique parfaitement à celui de les faire dessiner. L’exercice a pourtant été difficile à réaliser car les pêcheurs artisans de Nazaré n’utilisent ni carte de navigation à bord de leur barque non-pontée, ni aucun système d’orientation ou de détection des bancs. C’est par la seule pratique qu’ils ont acquis tout leur savoir et cette capacité d’affiner analyse et compréhension. L’apparence est l’élément décisif pour appréhender la mer et la répétition du geste pour dominer la technique : “La vigie peut sentir, à l’approche du banc, le fumet qu’il exhale à la surface de l’eau lorsqu’il est d’importance. Seul le sens olfactif de cet homme expérimenté est éveillé et les autres membres de l’équipage attendent son signal pour la mise à l’eau du filet.” (Pêcheur, 63 ans). Par conséquent, l’observation qui commande le geste le plus simple procède d’un lent apprentissage dont la fonction, le contenu et les modalités ont pour finalité le succès de l’entreprise. L’expérience nourrit cet imaginaire que les pêcheurs dessinent et cette coopération étroite et volontaire des acteurs du terrain, le chercheur comme l’informatique, se prolonge également dans la production d’images plastiques fixes ou en mouvement dans les pratiques de mémorisation des objets.

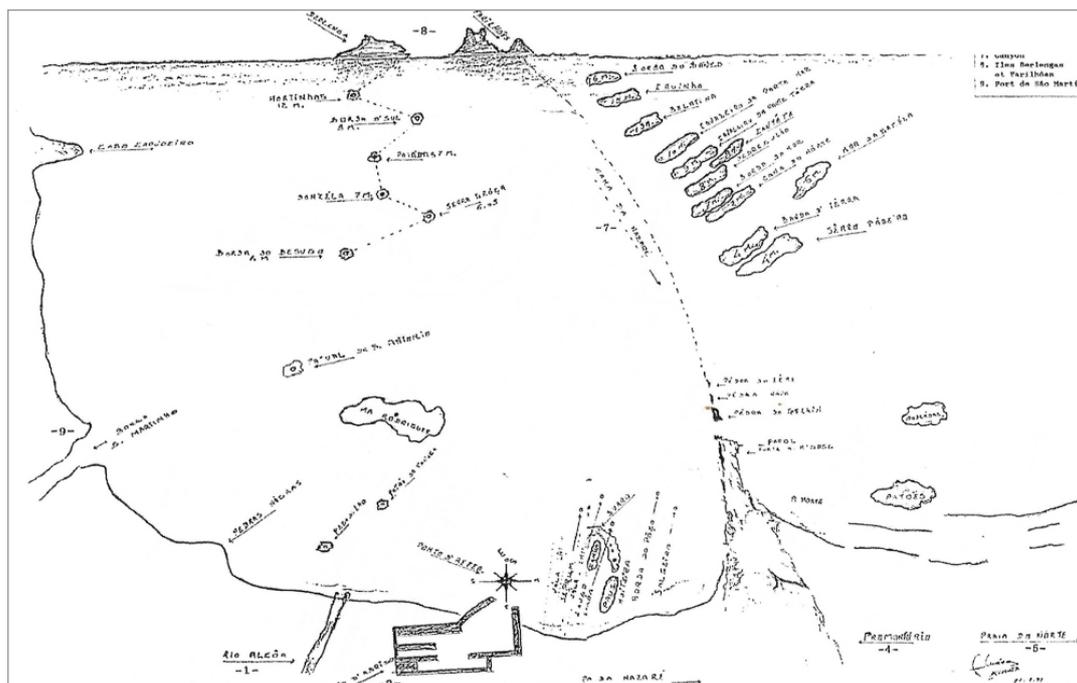


Fig. 13 – Enceinte de Nazaré vue par le pêcheur à la senne de plage Carlos (0,61 m × 0,56 m).

LA PHOTOGRAPHIE : PREUVE OU MATÉRIAU DE RECHERCHE

La naissance de la photographie a révolutionné tant les arts que les sciences. Celle-ci est d'ailleurs contemporaine de l'apparition de l'anthropologie et ses premières utilisations en sciences humaines ont eu pour objet d'analyser les physionomies permettant aux ethnologues, comme aux psychologues, d'étudier les mimiques et autres expressions faciales, les émotions humaines, les postures, et de comprendre le vocabulaire de la communication non-verbale qu'est le langage du corps. Iconographie devenue anthropométrique, elle fait évoluer les connaissances anatomiques en médecine et permet à la paléontologie de définir des typologies et de fixer, pour un temps, les identités biologiques supposées. Cette utilisation de la photographie fait des émules et pousse à l'extrapolation psychanalytique. C'est le cas bien connu des travaux du criminologue italien, Cesare Lombroso, qui prétend, avec ses portraits tirés dans les prisons et les asiles, déceler les caractères irréversibles du criminel-né, de la prostituée ou de la mère infanticide prédestinée, en somme, deviner les comportements antisociaux futurs. Le «type criminel» est né, mettant l'accent sur l'anormalité biologique de l'individu – son image.

L'ensemble de ces travaux accompagne la naissance des sciences de l'Homme au XIX^e siècle. C'est le temps de la psychiatrie et de toutes les disciplines qui prétendent prédire l'intelligence de l'individu (raciologie, craniologie, craniométrie). Toutes débouchent sur la classification et hiérarchisation des «races». L'eugénisme est institué et la théorie adoptée par les partis nationalistes et les milieux colonialistes du XX^e siècle. C'est l'innéisme poussé à l'extrême que la photographie prétend fixer à jamais comme «preuve scientifique» ultime. Au cours du temps, les images vont relayer le mensonge scientifique en reproduisant les mêmes stéréotypes. Comment les chercheurs en sciences sociales peuvent-ils alors utiliser ce support-témoin pour traduire un fait, une réalité, pour attester du vrai et du faux ?

Dans un premier temps, la photographie a été considérée par les naturalistes et les archéologues comme un moyen d'archiver des éléments visuels, d'attester de la réalité de faits observés et de faciliter la prise de note sur le terrain. Pour les anthropologues elle est rapidement devenue un outil nécessaire, voire indispensable. Malinowski est l'un des premiers à l'utiliser dans son étude chez les Trobriandais comme témoin et Mauss, comme méthode d'observation, la conseillera fortement dans son *Manuel d'Ethnographie* : "Tous les objets doivent être photographiés, de préférence sans pose. La téléphotographie permettra d'obtenir des ensembles considérables. On ne fera jamais trop de photos, à condition qu'elles soient toutes commentées et exactement situées : heure, place, distance." (1967:14). Après un séjour à Bali, Margaret Mead et Gregory Bateson publient *Balinese Character: A photographic analysis* (1942) où figurent plus de 700 photographies : "Ces auteurs tournèrent durant les années 1936-1938 à Bali et en Nouvelle-Guinée près de 6000 m de film en format 16 mm et prirent 25000 photos" (Stork 1986: 57).

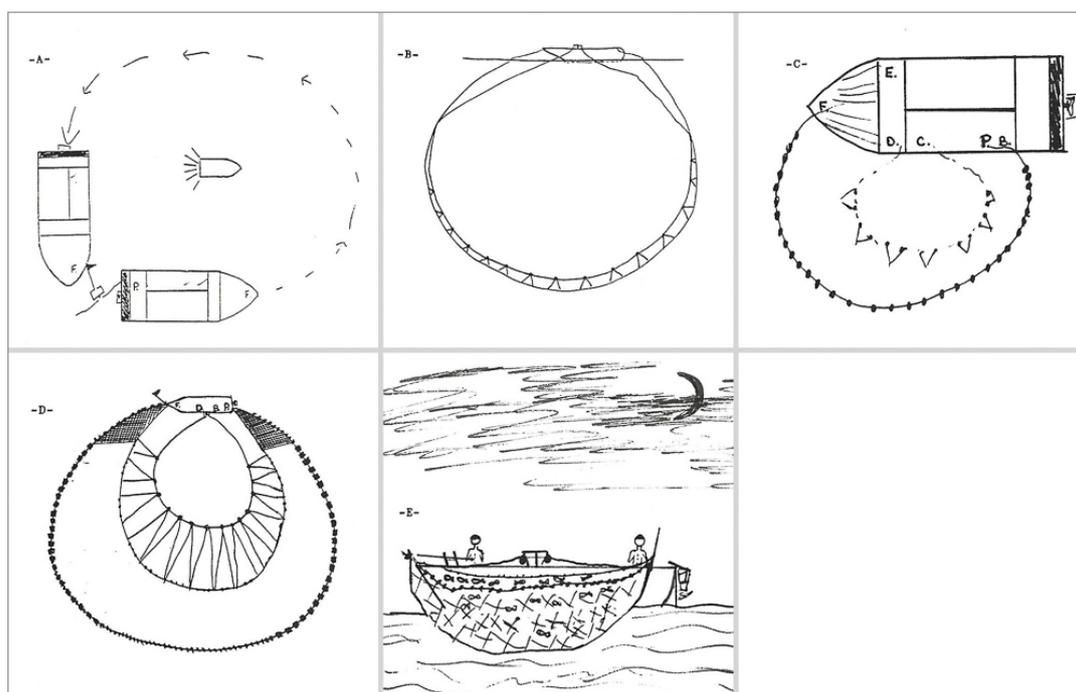


Fig. 14 - Les cinq grandes étapes du mouillage de la senne tournante (La barque décrit un cercle de l'annexe porte-feu ; les bras du filet sont réunis ; positionnement des acteurs pour le halage des cordes ; fermeture de la senne ; les poissons sont halés à bord). Dessins de l'auteur.

Cette démarche est innovatrice car elle prône l'utilisation de la photographie non pas comme simple preuve mais comme un authentique matériau de recherche. C'est ce que Edward T. Hall (1986) fait en questionnant la photographie comme un objet-témoin. Elle n'est pas un artefact artistique mais un document à analyser ; de ce fait elle doit être prise selon une méthode qui implique que le cliché ne soit pas orienté – chercher à lui "faire dire" – alors que le but est, en quelque sorte, de l'écouter se raconter. Comme tout objet technique, la photographie est une narration ethnographique.

Pour l'ethnographe des techniques, le passage du dessin à la photographie ou de la photographie au dessin n'est qu'une étape d'un même processus. L'image photographique, qui serait perçue comme une amélioration du dessin, est en fait une autre technique périphérique tendant à nourrir ou à étendre l'activité du dessin. Par exemple, dans l'étude d'une succession de mou-

vements, de gestes, il faut prêter une attention particulière aux points morts (Mauss 1967: 56). Chaque mouvement a un point de commencement et un point d'arrêt. Il convient de décrire ces phases intermédiaires ainsi que les mouvements corporels associés. Là réside, notamment, toute la difficulté du dessin dans sa représentation et interprétation de la réalité. Le dessin 14, qui illustre les cinq principales phases de la mise à l'eau d'une senne tournante, à partir d'une barque et avec l'appui d'une annexe, est de l'ordre de l'instantané racontant un moment précis qu'une photographie aérienne capterait sous un angle identique.

Il n'en est pas de même pour la figure 15 qui décrit la technique de navigation de la barque *xávega*, au départ du port et puis du rivage à des fins comparatives, suivie de la mise à l'eau d'une senne de plage et de son relevage. Or seul le dessin permet de suggérer la présence du filet, de la position de sa poche (a) et de ses cordes (b) tous immergés, invisibles à l'œil nu, et donc sur un cliché photographique.

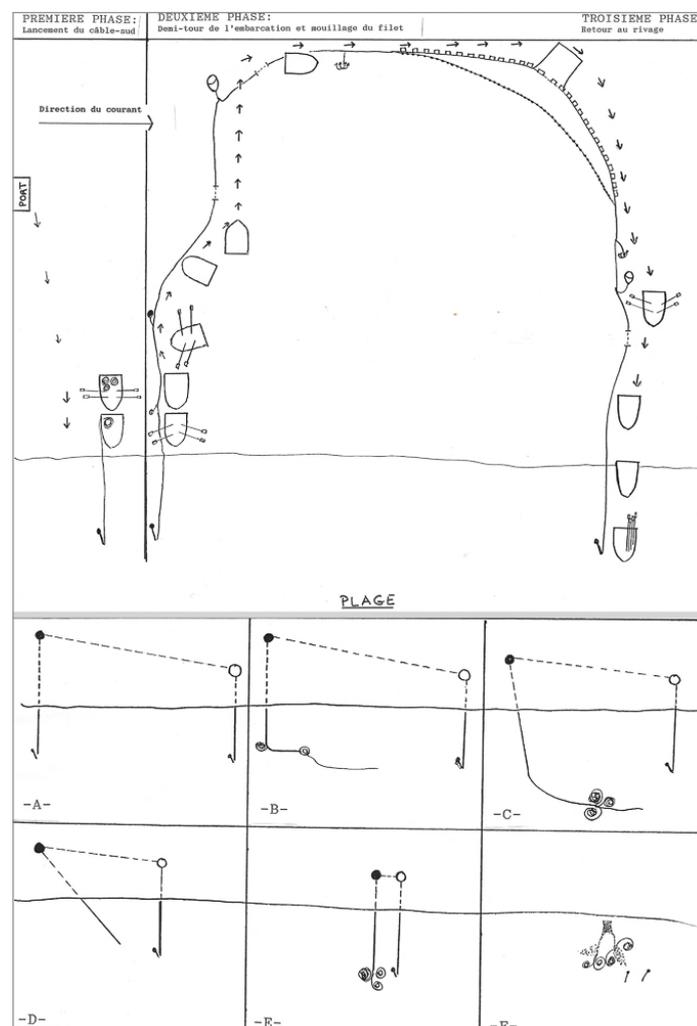


Fig. 15 – a) Mise à l'eau de la senne de plage *xávega* au départ du port (1^{re} phase) et de la plage (2^e phase) et b) Halage de la senne et déplacement des hommes. (Dessins de l'auteur).

Si l'on prend également pour exemple le lancement d'un filet épervier, il est important de fixer la méthode de positionnement des bras, la torsion du buste, l'emplacement des pieds aux divers moments. Ces postures sont essentielles pour la réussite de l'action technique et bien

plus contraignantes que celles adoptées pour relever une palangre à partir d'un treuil manuel ou électrique. Dans ce cas précis, la coopération dessin-photographie est essentielle. Le dessin du filet (Fig. 16-a) offre les détails sur sa construction, invisibles dans le mouvement que les photographies développent (b et c). Ainsi, différents plans peuvent être représentés – de côté, séquences par séquences –, pour toute la chaîne opératoire technique.



Fig. 16 – Épervier (a). Rotation du tronc, appui sur la jambe droite (b). Libération de la corde de jet (c). (Dessin et photos de l'auteur.)

La photographie permet aussi de représenter l'effort physique, la puissance des muscles, que seul un professionnel du dessin pourrait reproduire. La figure 17 saisit l'effort, le mouvement par la poussée exprimée par les corps sous le poids de l'embarcation qu'il faut extraire des eaux.



Fig. 17 - La force et le mouvement (Photo de l'auteur).

Les illustrations sont les traits marquants des travaux et monographies ethnologiques. Même si le dessin a pu précéder la photographie dans l'histoire des sciences, il faut souligner que nombre d'entre eux sont souvent réalisés d'après des photographies. Ce fait renforce l'idée

qu'il n'existe pas qu'une seule technique de reproduction mais plusieurs, chacune offrant une possibilité d'analyse et de représentation complémentaire du réel.

Il semble logique que les pionniers de la photographie ethnographique l'aient été également dans l'utilisation du cinéma car le film ethnographique permet "de photographier la vie" (Mauss *op. cit.*: 149) comme l'ont fait les frères Lumière, dès 1895, en filmant *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

C'est également en France que l'ethnologue cinéaste Jean Rouch offre sa plus importante contribution à l'essor du cinéma ethnographique. Prônant la proximité physique entre les personnes filmées et le cinéaste, il encourage l'apprentissage par les anthropologues-cinéastes d'une technique du corps adaptée au tournage caméra à la main et Le Breton, sociologue de la gestuelle du corps, fera dans ce contexte le lien entre le dessin et la photographie : "La méthodologie est riche, elle implique simultanément l'observation directe des acteurs, le recours à de nombreux croquis saisis sur le vif, une analyse détaillée de nombre de gestes, de leur fréquence, etc." (2006: 53). Il confirme ainsi que les illustrations, graphiques ou plastiques, fixes ou en mouvement, sont des méthodes complémentaires, incontournables en sciences humaines, car elles servent l'étude et l'analyse des faits, aident à l'inventorisation et à la conservation de biens culturels meubles.

RÉFLEXION FINALE

L'originalité d'une anthropologie dite visuelle est d'aller à l'encontre du paradigme anthropologique traditionnel : "La place de l'image mouvante dans une discipline de mots", selon l'expression de Mead (cité par Colley 1999: 4) se doit d'être justifiée en avançant que le langage verbal d'une culture est mal adapté pour décrire une autre culture. La méthode visuelle élargit un vocabulaire verbal considéré comme insuffisamment précis pour décrire les émotions, les gestes, les postures, les interactions, comme par exemple une danse. Les images peuvent montrer toute la poésie des mouvements des corps, l'harmonie des couleurs, l'originalité des vêtements ; en allant plus loin, le film apportera des informations sur les changements de rythmes et la musique qui les accompagne. L'image est un autre regard qui traduit, hors des mots, l'importance que l'ethnologue porte à l'objet animé ou inanimé qu'il représente ou saisit. Le contexte le lie au sujet et le résultat dépend étroitement du regard et de la technique du chercheur (compréhension du rituel et choix des mises en perspective, des cadrages, des objectifs). L'imagerie pallie donc les obstacles rencontrés dans la forme descriptive, textuelle.

L'ethnologue, dessinateur-photographe-cinéaste, est un capteur d'instant et d'histoires dont le regard est confronté à la complexité de la représentation de l'Autre. Représentation picturale, mentale, sociale ou de l'intime, et qui a pour objet de proposer une lecture et contre-lecture du regard posé sur l'objet mis en lumière. L'image n'est pas une preuve. Elle est une hypothèse. C'est une forme de description, de donnée d'observation qui suggère et provoque d'autres images, d'autres hypothèses, d'autres interprétations et bien d'autres représentations encore. Walter Benjamin l'a définie comme une "dialectique à l'arrêt". Elle est un lieu où "[...] l'Autrefois rencontre le Maintenant [...]" (1993: 478). Elle suspend le temps et permet une relance discursive, une lecture renouvelée. Le dessin est donc loin d'avoir dit son dernier mot en anthropologie.

BIBLIOGRAPHIE

- Anati, Emmanuel. 2000. *L'Art rupestre dans le monde. L'imaginaire de la Préhistoire*. Paris: Larousse.
- Baldaque da Silva, António Artur. (1891). *Estado actual das pescas em Portugal compreendendo a pesca marítima, fluvial e lacustre em todo o continente do Reino, referido ao ano 1886*. Lisboa, Imprensa nacional.
- Balfet, Hélène. 1975. "Technologie" Pp.44-79 in R. Cresswell (ed.), *Éléments d'ethnologie* (2). Paris: Armand Colin.
- _____. 1991. *Observer l'action technique. Des chaînes opératoires, pour quoi faire ?* Paris: CNRS.
- Bateson, Gregory, Mead, Margaret. 1942. *Balinese Character: A Photographie Analysis*. New York: Academy of Sciences.
- Bastide, Roger. 1968. «La Mythologie» in *Ethnologie générale*. Paris: La Pléiade.
- Benjamin, Walter. 1993. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf.
- Breton, Yvan 1981. "L'anthropologie sociale et les sociétés de pêcheurs. Réflexions sur la naissance d'un sous-champ disciplinaire", *Anthropologie et Sociétés*, 5(1): 7-27. Québec : Université Laval.
- Careri, Giovanni, Severi, Carlo and Denis Vidal. 2010. "Traditions iconographiques et mémoire sociale", *Annuaire de l'EHESS*: 415-416.
- Çelik, Filiz Dadaser, Ozesmi, Uygur & Akdogan, Asuman. 2005. *Participatory ecosystem management planning at tuzla lake (turkey) using fuzzy cognitive mapping*. <http://arxiv.org/pdf/q-bio/0510015.pdf>
- Collet, Serge. 1993. *Uomini e Pesce: la Caccia al Pesce Spada tra Scilla e Cariddi*. Milano: Giuseppe Maimone.
- Colleyn, Jean Paul. 1999. "L'anthropologie visuelle comme pratique discursive", *Réseaux*, 17(94): 19-47. http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_P1999_17N94_0047.
- Cresswell, Robert. 1972. "Les trois sources d'une technologie nouvelle", in J. M. C. Thomas et L. Bernot (eds), *Langues et techniques, nature et société*, t. 2:21-27. Paris: Klincksieck.
- Diegues, Antônio Carlos. 1995. *Povos e Mares: leitura em sócio-antropologia marítima*. São Paulo: NUPAUB-USP.
- Escallier, Christine. 1995. *L'Empreinte de la mer. Identité des pêcheurs de Nazaré-Portugal*, thèse de doctorat en ethnologie, Paris-Nanterre.
- Geistdoerfer, Aliette. 1973. "Leroi-Gourhan : méthode d'analyse des techniques", *La Pensée* 171: 60-74.
- _____. 1987. *Pêcheurs acadiens/Pêcheurs madelinots. Ethnologie d'une communauté de pêcheurs*. Paris: CNRS-PUL.
- _____. 2007. "L'anthropologie maritime: un domaine en évolution: hors cadre traditionnel de l'anthropologie sociale", *Zainak*, 29: 23-38. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/29/29023038.pdf>
- Gille, Bertrand. 1978. *Histoire des techniques : Technique et civilisations, technique et sciences* (dir). Paris: Gallimard.
- Hall, Edward T. 1986. "Visual Anthropology: Photography as a Research Method" in John Collier. Revised & enlarged Edition
- Handelman, Don. 1990. *Models and Mirrors. Towards an Anthropology of Public Events*. New York-Oxford: Berghan Books.
- Haudricourt, André-Georges. 1987. *La technologie science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: MSH.

- Jolly, Éric. 2011. "Écriture imagée et dessins parlants. Les pratiques graphiques de Marcel Griaule" in *L'Homme*, 4(200). Paris: EHESS.
- Julien, Marie-Pierre, Rosselin, Céline. 2005. *La culture matérielle*. Coll. Repères. Paris ; La Découverte.
- Le Breton, Daniel. 2006. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris: Métailié.
- Lemonnier, Pierre. 1976. "La description des chaînes opératoires : contribution à l'analyse des systèmes techniques", *Techniques et culture* (1):100-151.
- Lopes, Ana Maria Simões da Silva. 1975. *O vocabulário marítimo português e o problema dos mediterrâneos*, Sep. da Revista Portuguesa de Filologia, vol. 16-17. Coimbra: Universidade de Coimbra / Instituto de Estudos Românicos.
- Leroi-Gourhan, André. 1964. *Le Geste et la parole. 1. Techniques et langage*. Paris: Albin Michel.
- Mauss, Marcel. 1967. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot.
- Oliveira, Ernesto Veiga, Galhano, Fernando & Pereira, Benjamim. 1975. *Actividades agro-marítimas em Portugal*. Instituto de Alta Cultura. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia.
- Peltre, Christine. 2005. "Les «géographies» de l'art : physionomies, races et mythes dans la peinture «ethnographique»". *Romantisme* 35(130): 67-79.
- Penone, Giuseppe. 2011. *Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts.
- Saussure, Ferdinand de. 1971[1916]. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Stork, Hélène. 1986. "Psychologie culturelle et ses méthodes : l'apport de l'audiovisuelle" Pp. 53-62 in *Socialisation et culture*, Interculturels. PUM.
- Valerio, Théodore. 1858. "Essais ethnographiques sur les populations hongroises", *L'Artiste*, vol. 3, Paris : [s.n.]: 214-220. Hhttp://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2208358/f225.item.r=.zoom.

FROM THE INTRINSIC OBJECT TO TECHNICAL THINKING: THE MEDIATING ROLE OF DRAWING IN MARITIME ETHNOGRAPHY

Images – still, moving or virtual – have become a means of communication and representation that can be applied, at the same time, in science and arts. The development of techniques of image production seem to make obsolete some traditional forms mobilized by ethnography, like drawing. The graphic image remains, however, a fundamental tool for ethnologists–anthropologists. This paper discusses the role and potential of ethnographic drawings as a tool for the collection and analysis of field research data. May ethnographic drawings evoke discourses, exceed the words, or collaborate with other types of representations which seek to give visibility to the objects of research? And what about the drawing made by the informant him/herself? The author discusses these question in view of an ethnographic study of fishing techniques of a fishing community from Nazaré, Portugal. It is suggested that the images should not be excluded from the object–memories within the history of the human sciences.

Keywords: ethnographic drawing, material culture, fieldwork methods, maritime anthropology

Recebido em: 2016-01-07

Aceitado em: 2016-05-16